

Zoltán Szendi

# Seele und Bild

Weltbild und Komposition  
in den Erzählungen  
Thomas Manns



PANNÓNIA  
KÖNYVEK

*Für Adrienne*

ZOLTÁN SZENDI

# SEELE UND BILD

Weltbild und Komposition  
in den Erzählungen Thomas Manns



Das Erscheinen dieses Buches wurde  
 durch das Ministerium für Nationales Kulturelles Erbe  
 und Frankfurt '99 Kht. Gemeinnützige GmbH.  
 sowie die Philosophische Fakultät der  
 Janus-Pannonius-Universität Pécs unterstützt.



Übersetzung ins Deutsche:  
 Mónika Miszler und Anikó Vettermann

Lektor:  
 Horst Lambrecht

© Zoltán Szendi  
 © Pro Pannónia Stiftung

## INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT ZUR DEUTSCHEN AUSGABE .....	7
VORWORT .....	8
EINLEITUNG .....	11
1. Das Dilemma der Thomas-Mann-Forschung .....	11
2. Zielsetzung und methodischer Ansatz .....	15
3. Die Antinomien im Verhältnis von Leben und Geist .	20
I. PSYCHOLOGIE DES „BÖSEN GEWISSENS“:	
<i>Der Bajazzo</i> .....	26
1. Das Unglück des Narziß-Schicksals .....	27
2. Rückbeziehungen und Präfigurationen .....	40
3. Rollenstatus des Erzählers .....	51
II. WUNSCHBILDER IN ZWEIFACHER FORM .....	56
1. Das Spiel der erotischen Phantasie:	
<i>Vision, Der Kleiderschrank</i> .....	56
2. Die Visionen Aschenbachs: <i>Der Tod in Venedig</i> .....	64
Dionysos .....	64
Sokrates und Phaidros .....	72
Hyakinthos und Hermes .....	78
Platen, der „Kronzeuge“ .....	84
III. DIE FALLEN DES LEBENS UND DER LIEBE .....	94
1. „Unordnung und frühes Leid“:	
<i>Gefallen, Luischen, Anekdote, Unordnung</i> <i>und frühes Leid</i> .....	95
2. Legendenhafte Lehren:	
<i>Die vertauschten Köpfe</i> .....	110

3. Epilog: <i>Die Betrogene</i> .....	127
Rosalie: Die Ironie der Vergebung .....	127
Schicksalhafte Vorzeichen .....	140
Der Ertrag der Philologie .....	150
IV. DIE MÖGLICHKEITEN	
DER KRANKHAFTEN SEHNSUCHT .....	157
1. Die Verneinung des Lebens:	
<i>Enttäuschung, Der Tod, Der Weg zum Friedhof,</i>	
<i>Glaudius Dei</i> .....	157
2. Die Rache – in mehreren Variationen:	
<i>Tobias Mindernickel, Gerächt, Wälsungenblut,</i>	
<i>Mario und der Zauberer</i> .....	170
V. PERSPEKTIVEN DER SCHICKSALSGESTALTUNG ...	195
1. „Ein gewisses Verhältnis zum Leben“:	
<i>Der Wille zum Glück, Tristan, Die Hungernden,</i>	
<i>Tonio Kröger, Ein Glück, Beim Propheten</i> .....	196
2. Auserwähltsein und Repräsentation:	
<i>Das Wunderkind, Schwere Stunde,</i>	
<i>Das Eisenbahnunglück, Das Gesetz</i> .....	234
ANMERKUNGEN .....	257
LITERATURVERZEICHNIS .....	277

## VORWORT ZUR DEUTSCHEN AUSGABE

Wenn es denn überhaupt eine traurige Erfahrung gegeben hat, die ich im Zusammenhang mit meinen Thomas-Mann-Vorlesungen an den Universitäten Pécs und Veszprém gewonnen habe, dann die, daß selbst literaturbegeisterte Studierende große Probleme hatten, das von mir in den Vorlesungen Gebotene im Selbststudium zu vertiefen. Denn zu groß sind die Lücken in den Bibliotheksregalen hierzulande, geht es um aktuelle literaturwissenschaftliche Publikationen. So findet mein Entschluß, dieses Buch auch in deutscher Sprache erscheinen zu lassen, vor allem in diesem Zustand seine Begründung. Natürlich hoffe ich, mit meiner Monographie zur Thomas-Mann-Forschung beitragen zu können.

Zu Dank verpflichtet bin ich Mónika Miszler und Anikó Vetterman, die mir bei der Übersetzung behilflich waren, Horst Lambrecht für die kritische Durchsicht meiner Arbeit und Márta Friedszám für die Textgestaltung. Für die finanzielle Förderung habe ich der Frankfurt '99 Kht. Gemeinnützige GmbH sowie dem Publikationsausschuß der Philosophischen Fakultät der Janus-Pannonius-Universität und die Herausgabe des Buches auch diesmal dem Verlag Pannónia Könyvek zu danken.

Pécs, im Juli 1999

Zoltán Szendi

## VORWORT

Mehr als ein halbes Jahrzehnt ist vergangen, bis sich für das Manuskript meiner Arbeit ein Herausgeber gefunden hat. Die Wartezeit bot mir Gelegenheit, auch die nach Fertigstellung des Manuskripts erschienene Fachliteratur zur Kenntnis zu nehmen und – wo nötig, zumindest in Anmerkungen – darauf einzugehen. Bei Sichtung der zahlreichen Neuerscheinungen zu Thomas Mann und seinem Werk konnte ich registrieren, daß die Hauptrichtungen in der neueren Forschung die Grundgedanken der vorliegenden Studie bestätigen. Gleichzeitig mußte ich angesichts der zeitlichen Distanz feststellen, daß die meisten Interpretationsversuche – und somit auch der vorliegende – auf der einen Seite den Zugang zu einem Werk eröffnen, auf der anderen Seite aber die aufgestellten Wegzeichen den Zugang des Lesers zum Werk in gewisser Weise durchaus einzuschränken vermögen. Damit bereichern sie nicht nur durch neue Gedanken, sondern sie stecken eben ein doch eingegrenztes Feld ab. So mag der Leser denn auch die vorliegende Studie als nur eine von vielen Stimmen zu Thomas Manns Werk verstehen, als ein Angebot, zu dem er sich auf eine produktive Weise in Beziehung setzen kann.

Wie auch immer: bezugnehmend auf Schillers *Schwere Stunde* kann ich sagen: „[...] es wurde fertig, das Leidenswerk. Es wurde vielleicht nicht gut, aber es wurde fertig.“ Insgeheim hoffe ich auch auf die Fortsetzung des Zitates: „Und als es fertig war, siehe, da war es auch gut.“

Für die mir freundlich gewährte Unterstützung bei der Erarbeitung dieser Untersuchung bin ich vielen Seiten zu Dank verpflichtet: Dem Schweizerischen Stipendienausschuß, der mir einen einjährigen Studienaufenthalt gewährte; dem inzwischen verstorbenen Direktor des Züricher Thomas-Mann-Archivs, Professor Hans Wysling und seinen Mitarbeitern; der „ungarischen

Kolonie“ der Züricher Universitätsbibliothek; Tamás Bécsy, György Csepeli, László Hadrovics und Előd Halász, die meine Studie kritisch durchlasen. Mein Dank gilt auch dem Verlag Pannónia Könyvek für das entgegengebrachte Vertrauen. Der Nationalfonds für kulturelle Zwecke und der Publikationsausschuß der Philosophischen Fakultät der Janus-Pannonius-Universität haben das Erscheinen meines Buches mit ihrer finanziellen Unterstützung und Márta Friedszám mit ihrer schreibtechnischen Unterstützung ermöglicht.

Der größte Dank – und auch die Widmung – gebührt meiner Frau, die stillschweigend mehrere Sommer geopfert hat, damit ich diese Arbeit schreiben konnte.

Pécs, im September 1996

[...] alle Wesen haben zweierlei Dasein: eines für sich und eines für die Augen der anderen. Sie sind, und sie sind zu sehen, sind Seele und Bild, und immer ist's sündhaft, sich nur von ihrem Bilde beeindrucken zu lassen, um ihre Seele sich aber nicht zu kümmern [...] Denn was wirkt, ist noch nicht die Wirklichkeit, sondern wir müssen gleichsam dahinter gehen, um die Erkenntnis zu gewinnen, auf die jede Erscheinung Anspruch hat, denn sie ist mehr als Erscheinung, und ihr Sein, ihre Seele gilt es hinter dem Bilde zu finden.

Thomas Mann: *Die vertauschten Köpfe*

## EINLEITUNG

### 1. Das Dilemma der Thomas-Mann-Forschung

Jeder gründlicheren Bearbeitung eines Forschungsthemas geht eine Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse auf dem jeweiligen Gebiet voraus. Auf einen solchen Überblick muß der Verfasser dieser Monographie aus zwei Gründen verzichten. Zum einen, weil heute niemand mehr in der Lage ist, allein den Überblick über die bis heute erschienenen Arbeiten der internationalen Thomas-Mann-Forschung zu behalten und mit der erforderlichen Sorgfalt zu deuten. Ihre Ergebnisse haben unmittelbar oder mittelbar auch meine Arbeit angeregt: zur Weiterführung eines Gedankens oder zur Kritik provozierend. Zum anderen scheint die Berücksichtigung derjenigen Faktoren wichtiger, die das einer Forschungsarbeit innewohnende Bestreben nach Objektivität zwangsläufig behindern. Über die Unerläßlichkeit einer solchen Zusammenfassung für eine wissenschaftliche Deutung hinaus, kann sie auch für den des Lebenswerks Thomas Manns weniger kundigen Leser eine Deutungshilfe darstellen.

1. *Die (beeinflussende) Rolle der Rezeption.* Wie das bei allen großen Künstlerpersönlichkeiten der Fall zu sein pflegt, war auch die Kunst Thomas Manns von Beginn an den unterschiedlichsten Wertungen unterworfen. Von der bewundernden Huldigung bis zur schonungslosen Kritik findet man alle Stufen in der Rezeption des Lebenswerkes, in der neben Aufnahme und Ablehnung auch echtes oder vorgetäushtes Desinteresse zu finden ist. Die Gründe für die widersprüchlichen Deutungen werden durch die das Schicksal des Lebenswerkes in entscheidendem Maße beeinflussenden Faktoren beleuchtet.

1.1. Seine auch in den Werken des *Bürgerautors* zu findende Weltsicht war häufig Zielscheibe der linken Kritik – exemplarisch belegt in der Abneigung Brechts gegenüber Thomas Mann<sup>1</sup> – und im faschistischen Deutschland den immer heftigeren Angriffen der Rechten ausgesetzt.<sup>2</sup> Die marxistische Literaturkritik der ehemaligen sozialistischen Staaten ist gleichsam aus einem Guß, und den für einen Klassiker gebührenden Respekt hat sie sowohl dem antifaschistischen Autor wie seinem Werk gezollt, auch wenn sie sich von konservativen Äußerungen des Autors und des Werkes distanziert hat.<sup>3</sup> Daß Thomas Mann die marxistische Deutung seiner Werke als einseitig empfand, bezeugt sein Brief an Richard Braungart aus dem Jahr 1951, in dem Thomas Mann auf die Frage Braungarts, welche Fachliteratur über seine Werke er für wichtig halte, unter anderem antwortet:

In ihrer Art bedeutende Bücher sind auch die in der Ostzone erschienenen Werke von Georg Lukacs und Professor Hans Mayer in Leipzig. Das sind marxistisch getönte Bücher, die mein Lebenswerk hauptsächlich unter soziologischem und sozial-kritischem Gesichtspunkt betrachten, also etwas einseitig.<sup>4</sup>

1.2. Die häufige „Überladung“ der Werke Thomas Manns mit Bildungswissen sowie die überfeinerte Präzision seines Stils haben den Kreis seiner Leser jederzeit eingeschränkt.<sup>5</sup>

1.3. Angesichts der Tatsache, daß die schriftstellerische Laufbahn Thomas Manns mehr als ein halbes Jahrhundert umfaßt, einen auch an Literatur- und Kunstströmungen äußerst reichen Zeitraum, haben die oft radikalen Strömungs- und Geschmackswechsel das Lesepublikum (und auch die Kritik) vor immer neue Herausforderungen gestellt.

1.4. Die historische und politische Situation hat die Bewertung in nicht geringem Maße beeinflußt. Nur ein Beispiel sei herausgegriffen: Die damalige Presse hat die Goethe-Rede bzw. den Auftritt Thomas Manns in Frankfurt und Weimar im Jahre 1949 in beiden deutschen Staaten mindestens ebenso als politisches Ereignis wie als literarische Erinnerung gewertet.<sup>6</sup>

1.5. Die unvergleichlich steile künstlerische Karriere Thomas Manns und die daraus entstandene „repräsentative“ Rolle in der deutschen Literatur aber auch in der Weltliteratur war für viele

gleichbedeutend mit einer „Alleinherrschaft“, die zwangsläufig andere Autoren in den Hintergrund drängen mußte. Stärker noch als unter den zeitgenössischen Schriftstellern war wohl der Wunsch nach „Auflehnung“ und „Entthronung“ in den Reihen der jüngeren deutschen Dichtergenerationen.<sup>7</sup>

Die Rezeption *belebt* ein Werk. Mit ihrer Präsenz muß daher auch der Forscher rechnen, dessen Aufgabe nicht darin besteht, in einem imaginären, „außerhistorischen“ Vakuum zu forschen, sondern auch die Einflüsse der Wirkungsgeschichte gründlich in Erwägung zu ziehen. Denn sowohl aus einem parteiergreifenden als auch ablehnenden Urteil kann eine Feststellung von bleibendem Wert entstehen. Während die bedingungslose Anerkennung die tatsächlichen oder vielleicht nur gutmütig unterstellten Werte eines Werkes herausstellt, zeigt die „Wachsamkeit“ einer distanzierten Kritik wohl auch die Schwächen auf, die das andere Lager gerne außer Acht läßt. Daher entsteht ohne die Gegenüberstellung der gegensätzlichen Standpunkte ein einseitiges Thomas-Mann-Bild.

2. *Der Janus-Kopf des Autors und des Werkes.* Das widersprüchliche dichterische Verhalten und vor allem das schwer durchschaubare, ironisch-rätselhafte Wesen der Thomas Mannschen Werke stellen die Leser – seien sie Literaturwissenschaftler oder lediglich Liebhaber – vor ein schwerwiegendes Problem. Hanns Wyslings Studie *Schwierigkeiten mit Thomas Mann* beleuchtet dieses Problem unter wesentlichen Aspekten.<sup>8</sup> Die virtuos komponierte Struktur der meisten Werke, das ironische Spiel mit den Perspektiven, der die Kompliziertheit der kunstvollen Interpretation ausdrückende Stil – all das trotz jeglicher Vorstellung von Eindeutigkeit oder „endgültiger Wahrheit“. Die mehrfache Gegenüberstellung der Weltbildelemente kann kaum auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden: die Struktur des Gesamtwerkes hält jeden Wert in der „Schwebe“. Bei den Interpretationen muß daher ständig auf diese Oszillation geachtet werden. Woher und mit welchen Mitteln auch immer man sich dem Werk Thomas Manns nähert, darf aus dem Horizont der Interpretation nicht die Bewegung der gesamten Komposition ausgespart werden.

Eine zweitrangige, doch keineswegs leichter zu beantwortende Frage ist, ob hinter dem Deckmantel der künstlerischen Ironie eine die ewige Dialektik der Wirklichkeit betrachtende Weisheit steht oder ob jene Ausdruck einer sich jeder „Entscheidung“ widersetzenden Auffassung ist. Die Alternative der Antwortgebung ist nicht nur schwer, sondern auch heikel, denn sie würde ein Werturteil darstellen: Anerkennung oder Verurteilung. Diese beschränken sich nie auf die Person des Autors, weil sie unvermeidlich auch in die ästhetische Stellungnahme hineinspielen. Aus den Kontroversen um Thomas Mann kann man eindeutig diesen Schluß ziehen.

3. *Der gegenwärtige Stand der Forschung.* Obwohl das Lebenswerk schon längst abgeschlossen ist, behindert noch immer die normative Einprägung früherer Deutungen dessen objektive Betrachtung. Andererseits haben zwar die verschiedenen Interpretationsrichtungen der letzten Jahrzehnte die Thomas-Mann-Fachliteratur fruchtbar bereichert, aber in vielen Fällen haben sie den Leser vom Lebenswerk oder gar der *Ganzheit* eines Werkes entfernt, indem sie das Werk als die belletristische Illustration der theoretischen Konzeption behandelt haben. Ferner sei hinzugefügt: Ohne daß der Philologie eine ausschließliche Rolle zugewiesen werden könnte, ist es eine Tatsache, daß die seit 1978 kontinuierlich veröffentlichten *Tagebücher* das bisherige Thomas-Mann-Bild in mehreren Aspekten modifiziert haben. Das Erscheinen der bisher unveröffentlichten Briefe sowie die Bearbeitung des Pressematerials aus dem Nachlaß des Autors wird die Kenntnis sowohl über das *Weltbild des Autors* als auch über sein Lebenswerk erweitern bzw. zumindest differenzieren. Die Forschung befindet sich in der paradoxen Situation, daß sie aus der ganzen Bibliotheken füllenden und daher nicht mehr überschaubaren Fachliteratur die Arbeiten von bleibendem Wert ausfiltern muß, gleichzeitig aber nicht auf das vollständige Dokumentenmaterial zurückgreifen kann. Auch eine kritische Ausgabe der Werke Thomas Manns fehlt noch.

## 2. Zielsetzung und methodischer Ansatz

Die geschilderten Forschungsumstände und vorangestellten Überlegungen haben die Zielsetzung meiner Studie und die Herangehensweise weitgehend bestimmt. Denn bei der Themenwahl mußte der Widerspruch zwischen umfangreicher und lückenhafter Fachliteratur ebenso berücksichtigt werden wie die „produktiven Paradoxa“ des Thomas Mannschen Lebenswerkes. Jener bedeutete für mich eine pragmatische Beschränkung, der sich letztere jedoch größtenteils widersetzt haben. Da für wissenschaftliche Zwecke das zu untersuchende Gebiet beliebig eingegrenzt werden kann, ist es durchaus möglich, daß durch diese künstliche Hervorhebung mehr verloren geht als gewonnen wird. Im vorliegenden Fall habe ich diese Gefahr gesehen und deshalb versucht, den motivischen Zusammenhang der Weltbildelemente aus der Perspektive des Gesamtwerkes zu beleuchten – obwohl sich die Interpretationen ausschließlich auf das Gebiet der Kurzprosa beschränken.

Der vorrangige Zweck dieser Arbeit ist nicht lediglich, die Kurzepik als Einheit vorzustellen, sondern sie will auch auf die systematischen thematischen und motivischen Parallelen hinweisen, deren Elemente aufeinander aufbauen – sich unendlich verzweigend – und den gesamten schöpferischen Bogen überspannen. Die so verstandene Geschlossenheit und Ökonomie des wachsenden Lebenswerkes kann mit dem „Dominoprinzip“ veranschaulicht werden. Die immer zahlreicher werdenden Variations-elemente verdecken in vielen Fällen zwar die ursprünglichen Grundmotive, heben sie allerdings nie auf, denn man findet immer die Punkte, an denen sich die Elemente der verschiedenen Motivreihen berühren. Daraus ließe sich auch folgern, daß im Lebenswerk Thomas Manns neben den Momenten der Veränderung und der Entwicklung auch die relativ konstanten Elemente eine wichtige Rolle spielen. Die stetige Wiederkehr der Themen und Motive auch in zeitlich weit auseinanderliegenden Phasen der künstlerischen Laufbahn regen dazu an, auch die Beziehungen der Phasen zueinander zu untersuchen. Weiterhin fällt auf, daß



der Autor selbst oft die Einheit seines Werkes betont und auch in seinen Essays bei der Charakterisierung von anderen Geistigkeiten das Erlebnis der „ewigen Wiederkehr“ suggeriert.<sup>9</sup>

In Thomas Manns Kunst bildet die Opposition von Leben und Geist den thematischen Kern, zu dem auch die Wurzeln der späteren Werke zurückreichen. Verwirft man diese These, können die grundlegenden Zusammenhänge zwischen *Doktor Faustus* und *Die Betrogene* beispielsweise nur schwerlich erklärt werden. Ohne die Berechtigung einer Periodisierung innerhalb des Lebenswerkes in Frage stellen zu wollen, die die einzelnen Phasen und die Entwicklungsrichtung aufzeigen, bin ich überzeugt, daß die in der Fachliteratur so oft diskutierten Antinomien nicht nur für das Weltbild der frühen Werke charakteristisch sind. Weder die Veränderung der Thomas Mannschen Weltanschauung noch die sich verändernde Welt, zu der sich Thomas Mann mit berechtigtem Selbstvertrauen bekannt hat und deren genauer „Seismograph“ er war<sup>10</sup>, können endgültig die Spannung im Gegensatzpaar Leben und Geist (und innerhalb dessen wiederum in der Gegenüberstellung von Bürger – Künstler) aufheben. Die Art der Konfliktaustragung und -lösung ändert sich entscheidend, was jedoch voraussetzt, daß sich auch die Art des Erlebens des genannten Konflikts ändert.

Die Zusammengehörigkeit dieser Zweiheit, der ständigen Veränderung und der Wiederholung, wird auch durch die Art der Themenentfaltung betont. Daher ist die zeitliche Reihenfolge der behandelten Werke nur innerhalb der einzelnen Kapitel gewahrt, während die größeren Einheiten dieser Arbeit nicht mechanisch dem Prinzip der Chronologie folgen: die Gruppierung erfolgt durch die Künstler-Antworten auf den Konflikt und durch ihre psychologische Logik.

Der erste Teil beschreibt mit der Interpretation des *Bajazzo* die für die Novellen der Jugendzeit typische Schicksalslage und den sich in ihnen manifestierenden Bewußtseinszustand, das „narzißtische Unglück“, und verweist auch auf die potentielle Entfaltungsmöglichkeiten der „Bajazzo“-Figur. Der zweite Teil lenkt die Aufmerksamkeit auf die Zwangsvorstellungen des „unglücklichen Bewußtseins“, auf die verborgenen Äußerungsformen der Lebens-

und Liebessehnsucht. Der (gesetzmäßig) vorprogrammierte Mißerfolg dieser Sehnsucht verbindet die Novellenhelden des folgenden Kapitels. Der vierte Teil untersucht die Motivvarianten der schicksalhaften Antwort auf das Fiasko, die Verneinung und die Rache. Schließlich kann der Weg der Selbstverwirklichung der narzißtischen Figur, ihr Versuch der Erhebung über die antagonistische Daseinssituation und ihre reale Entfaltung verfolgt werden.

Bei der Interpretation der Weltbilder in den Werken begründen folgende Gesichtspunkte die Aufdeckung der psychologischen Motivation:

1. Zu den Gründen der konsequenten Gegenüberstellung zählen in entscheidendem Maße auch die inneren Konflikte bzw. Persönlichkeitsstörungen der Thomas Mannschen Helden.

2. Die Vorliebe des Autors für pathologische Fälle ist – über die persönlichen Bekenntnisse hinaus – auch in seiner Themenwahl eindeutig aufzuzeigen.<sup>11</sup>

3. Der „Psychologismus“ nimmt in der Kunst Thomas Manns eine entscheidende Bedeutung ein. Er macht einen wichtigen Wert seiner Epik aus und bildet – obwohl es widersprüchlich anmuten mag – teilweise auch seine Schwäche. Die außergewöhnliche Sensibilität für psychologische Probleme vereint sich beim Autor mit immer größerem analytischen Wissen. Das führt zu einer auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts einzigartigen künstlerischen Leistung hinsichtlich Charakterschilderungen und Bewußtseinsbeleuchtungen. Gleichzeitig – und das trifft vor allem auf die frühen Novellen zu – drängt die Dominanz der psychologischen Sichtweise unvermeidlich die anderen Elemente der fiktiven Welt in den Hintergrund oder verdeckt sie geradezu. Es ist zum Beispiel typisch, daß Detlef, der Held der *Hungernden*, seine eigene Seelennot mit der Hilfsbedürftigkeit des gesellschaftlich Verstoßenen und des wahrhaft Hungernden gleichsetzt, oder daß Serenus Zeitblom, der Erzähler im *Doktor Faustus*, die historische Katastrophe in Deutschland mit psychologischen Ursachen erklärt.<sup>12</sup>

4. Das Aufdecken der psychologischen Zusammenhänge ist jedoch in erster Linie deshalb wichtig, weil auch mit ihrer ästhetischen Konsequenz – als formbildender Kraft – gerechnet werden muß. Daher lohnt sich eine Untersuchung der die ganz-

heitliche Novellenstruktur bestimmenden Elemente ebenso wie der Motivation der motivischen Teileinheiten.

5. Obwohl in der internationalen Thomas-Mann-Forschung die literaturpsychologischen bzw. psychoanalytischen Untersuchungen seit Jahrzehnten eine wichtige Rolle einnehmen, wurden solche Interpretationsansätze in Ungarn lange Zeit leichtfertig mit dem Vorwurf des „Psychologismus“ und „Antimarxismus“ abgetan, und daher kann von einer solchen Tradition – abgesehen von einigen Studien<sup>13</sup> – keine Rede sein.

Die Interpretationen lenken zwar mit dem Anspruch der Lückenfüllung die Aufmerksamkeit auf die „Tiefenschicht“ der Erzählungen, ihr Ziel ist jedoch nie die „Deduktion“ oder Bestätigung irgendeines psychoanalytischen Ansatzes. Daher habe ich zwar die hierher gehörenden psychologischen Forschungsergebnisse berücksichtigt, aber immer nur in dem Maße, wie sie zum besseren Verständnis der einzelnen *Werke* beitragen und die Deutung erhellen. Ich habe mich bemüht, der Gefahr aus dem Weg zu gehen, unbefugt in andere Wissenschaftsgebiete vorzustößeln, und es kann vorkommen, daß einzelne Interpretationen eine andere Schlußfolgerung suggerieren als eine im engeren Sinn literaturpsychologische Analyse. Ich habe nach Möglichkeit Widersprüche vermieden und sowohl aus der Fachliteratur wie aus dem eigenen Konzept nur die auch philologisch belegbaren Thesen übernommen.<sup>14</sup>

Im Laufe meiner Forschungen im Züricher Thomas-Mann-Archiv habe ich einerseits die auffindbaren Manuskripte und Aufzeichnungen zu den Erzählungen durchgesehen, andererseits das gesamte Schopenhauer-, Nietzsche-, Freud- und Platen-Material des Nachlasses. Einen Teil der im Druck noch nicht erschienenen Manuskripte bringe ich im vorliegenden Buch zur Kenntnis.<sup>15</sup> Ohne die Bedeutung der Quellen überbewerten zu wollen, hoffe ich mit ihrer Verwendung über ihren Dokumentcharakter hinaus mit einem neuen Ansatz vor allem zur ungarischen Thomas-Mann-Forschung beizutragen. Ich ordne die philologische sowie psychologische Spurensuche der Untersuchung der Zusammenhänge zwischen der Werkstruktur und des werkimmanenten Weltbildes unter und hoffe, daß die mehrfache Gegenüberstellung eine größere Garantie für eine Überprüfung der Interpretation liefert.

Meine Arbeit ist zwar mit Kenntnis der *Tagebücher* entstanden, doch habe ich mich davor gehütet, zwischen dem Weltbild in den behandelten Werken und den Aussagen des Autors unmittelbare Entsprechungen zu suchen. Und zwar aus unterschiedlichen Gründen. Der Hauptgrund liegt darin, daß ich nach den „Geheimnissen“ des Werkes und nicht nach der schaffenden Persönlichkeit frage. Des weiteren verspricht die ästhetische Formgebung auch in ihrer psychologischen Projektion mehr als die Zufälligkeit des individuellen Schicksals. Darüber geben gerade die *Tagebücher* den besten Aufschluß. Denn was dort überwiegend als trockenes Faktum erscheint, gewinnt durch die künstlerische Aufarbeitung an Tiefe und Perspektive.<sup>16</sup> In dieser Hinsicht, wenn wir lediglich die Möglichkeiten der Selbstdarstellung und des Selbstaustausches untersuchen, kann Helmut Koopmann recht gegeben werden, daß die Gesamtheit des Lebenswerkes die eigentliche Autobiographie bildet.<sup>17</sup> Gleichzeitig weiß man, daß sich in diesem umfangreichen Oeuvre nicht mehr allein die individuellen Probleme widerspiegeln, sondern auch die großen Fragen des Bildungsbürgertums im 20. Jahrhundert. Aus dem Werk verschwinden somit die unbedeutenden Zusätze des Alltags, und an ihre Stelle treten die paradigmatischen Abwandlungen der universalen Kultur.

Ich habe meine Interpretationen auf die Kurzprosa Thomas Manns beschränkt und bin damit das Risiko eingegangen, daß aus dem Gesamtwerk nur ein kleiner Teil ersichtlich wird. Gleichzeitig bin ich davon ausgegangen, daß die Erzählungen innerhalb des Lebenswerkes, auch als dessen organischer Teil, eine Einheit bilden, deren monographische Durchsicht nützliche Erkenntnisse verspricht. Bei der Abgrenzung der Thomas Mannschen Novellen bzw. Erzählungen von den Romanen fallen folgende Eigenheiten auf:

1. In erster Linie sind die gesetzmäßigen gattungsunterscheidenden Merkmale von Bedeutung. Denn die Abweichungen in der Behandlung von Raum und Zeit, im Aufbau der Handlungsstruktur, in der Mannigfaltigkeit der Modalität und der Stilebenen zeigen zusammen die Grenzen auf. Andererseits jedoch, mit Blick auf die Chronologie des Lebenswerkes, ist eine kontinuierliche Verdrängung der Novellenformen zu beobachten: Die Novellen nehmen auch zahlenmäßig stark ab (bis zum Erscheinen von *Der*

*Tod in Venedig*, zwischen 1893 und 1912 also, entstehen fünfundzwanzig, von 1912 bis 1953 jedoch nicht mehr als sieben Erzählungen), und in mehreren Aspekten nähern sie sich der Romanform (im Umfang, im Grad der Stilisierung und in der Rollenqualität der Erzählperspektive).

2. Aus literaturhistorischem und schöpferisch-psychologischem Gesichtspunkt gleichermaßen interessant ist, daß ein Teil der Erzählungen „im Schatten“ der großen Werke entstanden sind, die den Ruhm des Autors begründet bzw. gesichert haben, quasi als deren Vorläufer oder „Seitentrieb“.<sup>18</sup> Vielleicht ist das mit ein Grund dafür, daß die Fachliteratur – mit ein-zwei Ausnahmen (*Tonio Kröger*, *Der Tod in Venedig*) – den Erzählungen Thomas Manns deutlich weniger Aufmerksamkeit widmet. In meiner Arbeit stelle ich diese inzwischen zur Tradition gewordene Rangordnung nicht in Frage, die explizit oder implizit ein mehr oder weniger berechtigtes Werturteil enthält.

3. Meine Aufmerksamkeit wurde gerade durch diese „zweite Linie“ geweckt, genauer gesagt, worin ihre Ursache zu suchen ist und welche Konsequenz sie hat. Das alles führt nämlich zur Hypothese, daß ein elementares Problem des Lebenswerkes, das Verhältnis von Leben und Geist, in dieser Gattung schärfer skizziert wird und daher leichter gepackt werden kann. Weil hier die komplizierten künstlerischen Überleitungen der Romanwelt fehlen, zeigen sich die Merkmale des Antagonismus in ihrer nackten Unmittelbarkeit. Die Untersuchung der Antinomien ist lohnend, weil mit ihrer Hilfe auch das Motivsystem der Thomas Mannschen Werke leichter zu entflechten bzw. logisch abzuleiten ist.

### 3. Die Antinomien im Verhältnis von Leben und Geist

Die Gegenüberstellung von Leben und Geist durchzieht das Thomas Mannsche Lebenswerk bis zum Schluß. Das Erlebnis dieses Antagonismus ist zwar nicht ausschließlich bei Thomas Mann zu finden, denn die philosophischen Wurzeln dafür liegen in den Denksystemen Schopenhauers und Nietzsches<sup>19</sup>, und auch

als künstlerisches Thema erscheint dieses Erlebnis seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bürgerlichen Kunst, doch die zentrale Rolle und die variationsreiche Wiederholung ist wohl für niemanden so charakteristisch wie für Thomas Mann.

Die Verbindung der zwei Prinzipien ist – anhand seiner Werke – folgendermaßen zusammenzufassen:<sup>20</sup>

1. Leben und Geist stehen in einem *korrelativen* Verhältnis zueinander. Sie können nur in ihrer Beziehung zueinander und einander bedingend gedeutet werden.

2. Die Begriffe bilden ein *widersprüchliches* (oft sogar *feindliches*) Beziehungspaar. Es liegt in ihrem Wesen, daß sie sich gegenseitig ausschließen. Obwohl diese abstrakten Kategorien bei Thomas Mann eine individuelle Form annehmen, bleiben sie stets philosophisch verallgemeinerbar und bilden somit – zumindest auf dieser Ebene – eine paradigmatische Reihe.

Das Leben bedeutet in seiner weitesten Bedeutung die *Natur* bzw. das natürliche Sein. Und seine Charakteristika sind: das unbewußte Vor-sich-Hinleben, das Instinktive und Triebhafte sowie die Freiheit der unmittelbaren Äußerung. In der Gesellschaft verkörpert der *durchschnittliche, tätige Bürger* am ehesten das „Leben“. Natürlich nie in reiner Form, denn sein natürliches Wesen wird durch die Zivilisation eingeschränkt und teilweise verdeckt, aber seine Lebensführung und seine Denkweise werden durch jenes bestimmt. Sein Vitalismus paart sich mit einem unproblematischen geistig-seelischen Wesen. Bei Thomas Mann erscheint der Bürger auf ambivalente Weise: als beneideter und zugleich verachteter Repräsentant des Lebens.

Im Gegensatz dazu kennzeichnet der Begriff des Geistes eine gesteigerte *Intellektualität*. Die daraus resultierende Überempfindlichkeit führt bei den Repräsentanten des Geistes zu Lebensentfremdung oder zu Lebensunfähigkeit im wahrsten Sinne des Wortes. Und umgekehrt: die biologische Untauglichkeit, die Benachteiligung macht geistige Wesen aus den Helden Thomas Manns. Das ist ein prädestiniertes Privileg, hinter dem sich das Elend eines disharmonischen Schicksals verbirgt. Letztendlich geistert in der Gegenüberstellung von Geist und Leben der *Dualismus von Körper und Seele*, seiner transzendenten Züge beraubt. An der Spitze der

Vertreter des Geistes steht der *Künstler*. Nicht nur, weil sich in ihm die intellektuellen Fähigkeiten schöpferisch verdichten, sondern auch deshalb, weil nur er umfassend die Unzulänglichkeit und Banalität des Lebens darstellen kann. In der Abwandlungsreihe folgt dem wirklichen Künstler der *künstlerisch veranlagte Bürger*, der zwar intellektuelle Veranlagungen besitzt, diese aber nicht verwirklicht. Der dritte Typ sind die *kranken, lebensunfähigen Bürger*, die in der Welt des Geistes (der Kunst) gewissermaßen Ersatz suchen und statt im zwanghaft unterdrückten Triebleben im intensiven Erleben der künstlerischen Schönheit oder irgendeiner Idee – zumeist auf selbstbetrügerische Weise und nur vorübergehend – Befriedigung finden. Diese *Sublimation* kann sinnlich sein oder umgekehrt die Sinnlichkeit asketisch ablehnen. Zu dem ersteren Fall gehört der Künstler (Aschenbach), zu dem zweiten dagegen der Asket (Hieronymus).

Die Charakteristika der zwei Seinsformen und ihre Wertbezüge können ebenfalls zu Gegensatzpaaren zusammengefaßt werden. Demnach legitimiert sich das Leben durch bloßes Vorhandensein (Natur) bzw. durch vermeintlich nützliche Tätigkeit (Bürger) – zumindest vor sich selbst – während der Geist, der erkennende Intellekt, in seiner Beziehung zum Leben die eigene Bedeutung immer in Frage stellt. Die Überlegenheit der Reflexion gesteht zugleich seine Niederlage ein, daß die Entnervung und Schwäche vor der Kraft und dem Selbstbewußtsein zurückscheut. Hier sind die Wurzeln des *Todesmotivs* zu suchen.

Andererseits steht der beschränkten und naiven Welt der „frohgemuten Lebensbejaher“ der alles durchleuchtende, schonungslose Kritizismus des Geistes gegenüber. Die Analyse entfremdet und objektiviert selbst im intellektuellen Ich das unmittelbare Erleben des Lebens und indem sie dessen Wertlosigkeit betont, zieht sie auch die absurde Situation der Lebensentfremdung in Betracht. Dieses Verhalten findet seine Motivation in einer zweifachen Aggression: in der Außenseiterrolle wird er durch die gegnerische Arroganz und durch die demütigende Zweitrangigkeit nicht nur mit dem Leben, sondern auch mit sich selbst konfrontiert. Dieses Doppelerlebnis nährt das Motiv der *Rache*.

Das Leben ist in seiner chaotischen Vielfarbigkeit ohne Formen, und aus seiner Unbewußtheit resultiert, daß es kein Qualitätsempfinden besitzt. In der Welt Thomas Manns ist das geistige Wesen in jedem Fall durchästhetisiert. Hieraus ergibt sich das Motiv der *formalen Existenz* und – teilweise – der *Repräsentation*.<sup>21</sup> Gleichzeitig wird das Vor-sich-Hinleben bzw. das pragmatische Durchschnittsleben mit der abgrenzenden Einsamkeit konfrontiert. Eine Motiventsprechung dieses Schicksals ist das Moment der *Erwähltheit*, aber auch das Motiv der *Repräsentation* gehört noch hierher, sowie der Motivkreis der „*Leistungsmoral*“, die die heroische Geste des Schaffens ausdrückt, im Lebenswerk aber auch weiter gefaßt ist.

3. Die antagonistische Gegenüberstellung ist dennoch nicht steif, sondern setzt immer ein *dynamisches* Verhältnis voraus. Die Spannung zwischen den Gegensätzen trägt nämlich sowohl die Anziehung als auch die Abstoßung gleichermaßen in sich. Das ist eine Kraft, die sich nach der gegenseitigen Existenz sehnt und sie gleichzeitig ablehnt und die bei Thomas Mann die Motivquelle für die *Sehnsucht* und die *Rache* ist. Letzteres ist Ausdruck des Vollkommenheitsanspruches, des uralten Harmonieideals, das das Geheimnis des Glückes in der gegenseitigen Ergänzung, im Teilhaben aneinander zu finden vermeint. Nur ist solch eine vollständige Auflösung der Gegensätze von vornherein unmöglich. Die zwei unterschiedlichen Existenzen – die natürliche und die intellektuelle – tragen ihre eigene Substanz und ihre partielle Überlegenheit über die andere gerade in ihrer Verschiedenheit. Das ist jedoch nichts anderes, als der auf der anderen Seite als Mangel empfundene und in seiner Unerreichbarkeit angestrebte Wert. Das zwangsläufige Scheitern der Sehnsucht wird in negativer Form bewußt: durch Herabsetzen und Verneinen der fehlenden Werte. Mit anderen Worten: Rache wird genommen, indem die Schwächen des Antipoden entlarvt werden. Verlangen und Rache sind hier also untrennbar miteinander verbunden, können auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden und zeugen in jedem Fall von einem ambivalenten Erlebnis.

4. Aus dem Vorangegangenen folgt, daß Leben und Geist in einem *ironischen* Verhältnis zueinander stehen. Zum einen, weil

die Bewegung zwischen den beiden – wie bereits dargelegt wurde – in Richtung und Inhalt niemals eindeutig und klar ist, zum anderen, weil sie auf einem Paradoxon aufbaut. Denn obwohl sich die beiden Existenzformen verneinen, *nähern* sie sich dennoch einander und wünschen die Auflösung der Gegensätze und damit das Unmögliche. Daher hat die Ironie hier nicht bloß eine passiv darstellende Rolle, sondern auch eine aktiv vermittelnde. Thomas Manns Ironieverständnis hat sich zwischen den Weltkriegen grundlegend verändert. Der Autor von *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) betont in der Ironie die gleichzeitige *Kritik* an Leben und Geist sowie die sich in ihr offenbarende *Melancholie* und *Bescheidenheit*.<sup>22</sup> Der Verfasser von *Die Kunst des Romans* (1939) spricht bereits von der weisen und liebevollen Überlegenheit der „epischen Ironie“, von der apollonischen Heiterkeit und Objektivität des „Goetheschen Blickes“.<sup>23</sup> Nach beiden Definitionen gehört die Ironie, die die Wirklichkeit auch in ihren Gegensätzen zu packen versteht, zur Wesenheit der Kunst. Die Umdeutung des Begriffs spiegelt exakt den Anschauungswandel wider, der sich in dieser Zeit im Weltbild Thomas Manns vollzieht, und dessen künstlerischen Konsequenzen in der Schicksalsgestaltung der Figuren wie in der Erzählerrolle gleichermaßen nachvollzogen werden können.

5. Die Ironie setzt immer Bewußtsein voraus. Im Verhältnis von Leben und Geist unterstreicht dieses Achten auf sich selbst den *reflexiven* Charakter der Beziehung. Es wird nämlich zu sehen sein, daß die intellektuellen Figuren bzw. die fiktiven Erzähler – obwohl nicht ausschließlich sie in der Lage sind, die Gegensätze zwischen den zwei Seinsformen wahrzunehmen und zu bewerten –, sie sie am nuanciertesten formulieren. Gleichzeitig äußern und bewerten auch die Repräsentanten des Lebens ihre in der Welt des Geistes eingenommene paradoxe Situation (Klöterjahn, Nanda, Rosalie). Im ersten Moment erscheint es in ihrem Fall schier unmöglich, von Reflexion zu reden, gilt doch als grundlegendes Kennzeichen des Lebens gerade das Fehlen des Bewußtseins. Mit zwei Einschränkungen bzw. Ergänzungen kann der Widerspruch aber aufgehoben werden. Erstens ist das Leben lediglich als Natur völlig ohne Bewußtsein, während der Mensch – auch wenn er auf der

untersten Bewußtseinsstufe lebt – die Fähigkeit zur Reflexion über die Welt und sich selbst besitzt. Und die – teilweise innere – Beleuchtung dieser antiintellektuellen Seinsart ermöglicht dem Autor, die Frage der Antinomien auch von dieser Seite zu umkreisen.

Zum anderen ist in der Hervorhebung der Antinomien das künstlerische Verfahren noch entscheidender, das die *reflexiven Elemente des Verfasserweltbildes* in das Werk einbaut. Sei es durch die kompositorische Gegenüberstellung der repräsentativen Figuren, sei es durch die Gegenwart des äußeren Gesichtspunktes des erzählerischen Kommentars oder indem jener der Bewußtseinswelt der Figuren aufgedrückt wird.

In dem sich ständig erweiternden Horizont des Lebenswerkes verliert der beschriebene Antagonismus zwar an Schärfe, bleibt jedoch bis zum Schluß als Konfliktquelle erhalten. Daher können diejenigen Arbeiten, die das Phänomen ausschließlich der „Dekadenz“ zuordnen, teilweise als unzureichend gelten. Deshalb müssen – über den „Zeitgeist“ und die Mode in der Kunst und Philosophie der Jahrhundertwende hinaus – weitere Erklärungen für die Thomas Mannschen Antinomien gesucht werden. Es waren vor allem die Forschungen Hans Wyslings, die meine Aufmerksamkeit auf die Frage des *Narzißmus* gelenkt haben. Bei der Erforschung der Alternativen der narzißtischen Persönlichkeit in Thomas Manns Erzählungen lasse ich mich nicht in erster Linie von der Neugier leiten, die im Motto der Arbeit angesprochen wird, um hinter das „Bild“, d.h. das Kunstwerk, zu blicken, sondern eher umgekehrt: im Konflikt der „Seele“ möchte ich das strukturbildende Prinzip aufzeigen.

## I. PSYCHOLOGIE DES „BÖSEN GEWISSENS“:

### *Der Bajazzo*

C'est, me répondit-il, un poète, et le grotesque du genre humain. Ces gens-là disent qu'ils sont nés ce qu'ils sont. Cela est vrai, et aussi ce qu'ils seront toute leur vie, c'est-à-dire presque toujours les plus ridicules de tous les hommes. Aussi ne les épargne-t-on point: on verse sur eux le mépris à pleines mains.

Montesquieu: *Lettres persanes*

Dichter sind doch immer Narzisse.

Friedrich Schlegel: *Fragmente*

*Der Bajazzo* enthüllt das Geheimnis der Persönlichkeit der Helden von Thomas Mann. Die Analyse ergibt zwar – bei weitem nicht zufällig – nicht das Künstlerindividuum par excellence, aber es fixiert einen Keimzustand im Spiegel eines potentiellen – genauer – eines totgeborenen Künstlerschicksals. Der Mißerfolg der Persönlichkeit, der eigentlich das Thema der Erzählung darstellt, kann in der Ganzheit des Lebenswerkes als Präludium angesehen werden, und zwar deshalb, weil die Persönlichkeitsstruktur des Bajazzos den eigenartigen Weg und die Perspektive der Überwindung als Möglichkeit in sich trägt. Diese grotesk-tragikomische Geschichte ist nur innerhalb des Erzählrahmens abgeschlossen, in Wirklichkeit deutet sie – als erste – die Verzweigungen der Thomas Mannschen Schicksalhaftigkeit an.<sup>24</sup>

Das Werk hat in dieser Hinsicht eine besondere Bedeutung: Der Held erlebt nur zum Teil, d.h. nur auf der Ebene der Geschichte, die extremen Schicksalssituationen der Gestalten

anderer früher Erzählungen, die Persönlichkeit selbst bietet aber zahlreiche Alternativen. Die in der Figur des Bajazzo dargestellten Charakterzüge weisen nämlich – mit verschiedenen Verflechtungen und unterschiedlichen Akzenten – auf die weiteren zentralen Figuren des Lebenswerkes zurück bzw. voraus. Der sich dem Thomas Mannschen Oeuvre eröffnende Horizont ist jedoch nicht nur durch das komplexe Motivationssystem der Erzählung gekennzeichnet: auch der ästhetische Wirkungsmechanismus der Erzählform wird von dieser Doppelheit geformt. Dabei ist die psychologische Determiniertheit der skizzierten Zusammenhänge die formschaffende Kraft. Denn die Tiefenströmung des schöpferischen Prozesses ist zugleich ein strukturbildendes Motiv. Eine psychologische Herangehensweise der Analyse erscheint uns insofern durchaus angemessen.

### 1. Das Unglück des Narziß-Schicksals

Ekel und Verzweiflung sind zwei Lebensgefühle, demselben Stamm entsprungen, einander voraussetzend und stärkend. Sie stellen jene – das Schicksal des Protagonisten zum Verhängnis bestimmende und zum Seinszustand erstarrende – Situation und so den „Rahmen“, den Ausgangs- und den Endpunkt der Erzählung dar.<sup>25</sup>

„Nach allem zum Schluß und als würdiger Ausgang, in der Tat, alles dessen ist es nun der Ekel, den mir das Leben – mein Leben –, den mir ‚alles das‘ und ‚das Ganze‘ einflößt [...]“ (106). Die unbarmherzig selbstquälerische Abrechnung mit sich selbst in den einleitenden Zeilen wird im Schlußsatz von dem verzweifelten Ausruf abgelöst: „Mein Gott, wer hätte es gedacht, wer hätte es denken können, daß es ein solches Verhängnis und Unglück ist, als ein ‚Bajazzo‘ geboren zu werden! ...“ (140)

Die konsequente, masochistisch zerfleischende Logik der Geschichte deutet in der Tat diese Verhängnishaftigkeit an.<sup>26</sup> Die thesenartige Kontrapunktik der scheinbaren Ausgeglichenheit des „äußeren Lebens“ mit dem inneren Zersetzungsprozeß greift – innerhalb der bekannten Formel der Bürger-Künstler-Problematik

– den Grundkonflikt des Schicksals des Bajazzohelden auf. Die bürgerliche Daseinsform, in die der Erzähler (und zugleich die Hauptfigur) der Geschichte hineingeboren und in der er aufgewachsen ist, bietet zweierlei Möglichkeiten: eine kontinuierliche Einordnung in die Reihe der fleißigen, das Vermögen vermehrenden Vorfahren oder das – durch das Erbe gesicherte – Ausscheiden aus dieser Lebensform, das zwar Unabhängigkeit, in diesem Fall aber gleichzeitig eine ziellose Freiheit bedeutet. Die erste Möglichkeit verheißt ihm die Sicherheit des Alltags, die zweite die Abenteuer des Geistes. Auf der einen Seite steht das sich im tätigen Leben realisierende, zugleich aber einschränkende Maß, auf der anderen die illusorisch vielversprechende Selbstbefreiung. Die beiden Lebensformen betrachten einander mit argwöhnischem Vorbehalt, sogar mit Verachtung.<sup>27</sup> Das Selbstbewußtsein des Bürgers resultiert aus dem vorweisbaren Erfolg, das Überlegenheitsgefühl des „entarteten“ Bürgersprosses glaubt, die möglichen Perspektiven des Geistes vor sich zu sehen. Beide treffen die Schwäche des je anderen: Der Bürger sieht jeden Bruch mit seiner Lebensweise als Träumen nachjagende Vergeudung an, der „verlorene Sohn“ erkennt hingegen die bornierte Enge dieser bürgerlichen Lebensform und der daraus hervorgehenden Anschauung.<sup>28</sup>

Die Bezeichnung „Bajazzo“ erhält der Protagonist schon in seiner Kindheit. Seine ungewöhnlichen Liebhabereien – sein Gedichteschreiben und das Verspotten der Lehrer – lassen den Vater Schlimmes ahnen: „Seine Begabung, von der du sprichst, ist eine Art von Bajazzobegabung [...]“ (113). Das Ansehen des Vaters wird wiederum in der argwöhnischen Beobachtung des Jungen geschmälert: Dem Rollenstatus des einflußreichen, hochangesehenen Händlers haftet nämlich auch hemmungslose Willkür an.<sup>29</sup> In der stilisierten Realität der Geschichte hat diese Erkenntnis eine entscheidende Rolle: „Ich saß in einem Winkel und betrachtete meinen Vater und meine Mutter, 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. Und meine Augen verweilten am Ende auf dem stillen Gesicht meiner Mutter.“ (108)

Durch die spontan-instinktive Wahl wird eigentlich nur der Determinismus des Schicksals bestätigt. Es scheint, daß die

mütterlicherseits „ererbten künstlerischen Neigungen“ die Entwicklung unseres Protagonisten determinierend formen. Musik, Märchen und stille Träumerei – die intime Welt der Mutter – halten das Kind schon von Anfang an in ihrem Bann. Alles, was im Späteren für den erwachsenen Mann wichtig sein wird, entfaltet sich in dieser sanften Beziehung.<sup>30</sup> Die verständnisvolle Ermutigung durch die Mutter gleicht den die „Narheiten“ des Sohnes verhöhnenden väterlichen Spott aus. (111) Der leidenschaftliche kleine Regisseur und Dirigent des Puppentheaters, der begabte Improvisateur der Klavierstunden, der geschickte Verskünstler vergeudet aber bereits an der Schwelle zum Erwachsenen seine künstlerischen Talente. Von der seine Neigung bestimmenden Überempfindlichkeit manifestieren sich anstelle der künstlerischen Sensibilität nur die Enerviertheit und die Lebensunfähigkeit der überfeinen Seele.<sup>31</sup>

Die Freiheit des Ausbruchs erstarrt zu einem handlungsunfähigen Selbstzweck, die völlige Unabhängigkeit wird zum Gefängnis des Individuums. Der Dilettant, ein Typensymptom des *Fin de siècle*, erscheint in der Figur des Bajazzos mit klassischer Vollständigkeit.<sup>32</sup>

Nach Bourget ist der Dilettantismus „*beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes, sans nous donner à aucune.*“<sup>33</sup> Jens Malte Fischer sieht den Unterschied zwischen der „Lebensphilosophie“ des Dandy-Impressionismus und dem Dilettantismus darin, daß – während in der Dandy-Attitüde die Beziehung zum Leben ausschlaggebend ist – sich im Dilettantismus in erster Linie die Beziehung zur Kunst widerspiegelt.<sup>34</sup> Nicht nur, daß Thomas Mann Bourgets kritisch zugespitzte „Definition“ des Dilettantismus kannte, wurde er bei der Gestaltung der Bajazzofigur auch von der Auffassung Nietzsches beeinflusst. Der Verfasser von *Jenseits von Gut und Böse* spricht von dem Dilettanten als von einem dekadenten Phänomen.<sup>35</sup>

Im Leben des Bajazzos läßt die spielerische Aktivität der kindlichen Phantasie nach, und an ihre Stelle tritt der programmä-

Big geplante passive Verbrauch. Auf der kurzweiligen Zwangslaufbahn des Bajazzohelden, in der Zeit seines Handelspraktikums, sind die Zukunftswünsche schon viel enger geschnitten, und der ehemalige „Künstlerkandidat“ gibt sich mit dem Gedanken zufrieden, „irgendwo in der Welt [seinen] Neigungen zu leben: gute und feingeschriebene Romane zu lesen, ins Theater zu gehen, ein wenig Musik zu machen...“ (115) Die aktive, die Persönlichkeit vervollständigende Rolle der schöpferischen Tätigkeit eines Künstlers formuliert sich in den Wunschvorstellungen des Bajazzo lediglich als Möglichkeit, denn die Kunst degradiert sich für ihn letzten Endes zum bloßen Genußmittel.<sup>36</sup> Diese hedonistische Beziehung eines Feinschmeckers zur Kunst unterscheidet sich nur zum Teil und nur scheinbar von den Amateurversuchen der Kindheit. Denn die enerviert-genußüchtige Lebensweise, diese durchästhetisierte Überfeinerung des erwachsenen Helden ist eigentlich Lebenssurrogat, sublimierte Erotik, und als solche stellt sie die eigenartige Zwangslaufbahn des Narziß-Ich dar. Ihre Vorgeschichte ist aber schon im kindlichen Exhibitionismus des Bajazzo verborgen. Die Selbstliebe, die allen gefallen will und kann, erfüllt den geschäftsmännischen Vater noch mit einer gewissen Hoffnung:

Er kann liebenswürdig sein, wenn er Lust hat, er versteht es, mit den Leuten umzugehen, sie zu amüsieren, ihnen zu schmeicheln, er hat das Bedürfnis, ihnen zu gefallen und Erfolge zu erzielen; mit derartiger Veranlagung hat bereits mancher sein Glück gemacht, und mit ihr ist er angesichts seiner sonstigen Indifferenz zum Handelsmann größeren Stils relativ geeignet. (113)

Diese „Veranlagung“ bedeutet jedoch für den Protagonisten die paradigmatisch-glaubwürdige Vorbereitung seiner schicksalhaften Katastrophe.

Die Selbstliebe bringt ihn um die Möglichkeiten der Knüpfung von Kontakten. Die wahren Fähigkeiten verzerren sich zu Momenten, die die Entfaltung der Persönlichkeit verhindern, indem sie eine immer höhere Wand zwischen dem Ich und der Welt errichten. Denn hier enthält jede Gabe zugleich auch ihren eigenen Gegensatz. Die Liebenswürdigkeit ist purer Egoismus, die Suche nach Gesellschaft ist der Wunsch, im Rampenlicht zu stehen, und selbst die eine Freundschaft andeutende Beziehung

erfüllt den aristokratischen Wunsch der hochmütigen Absonderung. „In freundschaftlichem Verkehr stand ich nur mit einem von ihnen, einem begabten und vergnügten jungen Menschen aus guter Familie [...] Er mokierte sich gleich mir über alle Welt [...]“ (114). Dieses ironische Gefühl der Überlegenheit gewinnt sein zynisches Sicherheitsgefühl aus der als privilegiert betrachteten Situation.<sup>37</sup> Die Absonderung löst jedoch die Privilegien des Protagonisten notwendigerweise auf, denn sie führt zur vollkommenen Isolation. Der sich allmählich entfaltende Mißerfolg des passiven Lebensprogramms bereitet die Falle des Narzißschicksals vor: jene paradoxe Lebenssituation, in der der ganze Egozentrismus der Persönlichkeit die Sehnsucht nach dem Ausleben und die Möglichkeit dafür gegeneinander wendet. Die Selbstliebe begehrt die Außenwelt, da diese für sie ein Publikum darstellt. Sie verschließt sich aber zugleich in pathologischer Angst vor dieser Welt, denn sie schützt auf selbsttäuschende und willkürliche Weise die Integrität der selbst geschaffenen inneren Welt. Der Widerspruch ist notwendig, und deshalb unauflösbar. Zumindest beim Bajazzo.

Die äußeren Ereignisse seiner Lebensgeschichte bilden die Vorgeschichte des pathologischen Ausgangs und sind zugleich dessen genaue Symptome.<sup>38</sup> Der als Bruch erlebte Austritt aus der Geborgenheit der Kindheit ist für den Bajazzo das zwangsmäßige Praktikum. Nach dem Tode des Vaters flüchtet er befreit zu seinen parasitär-passiven Liebhabereien: Seine Jahre vergehen mit ziellosen Reisen.<sup>39</sup> In dieser Periode sind zwei Momente beachtenswert. Das erste ist, wie entscheidend das Ansehen des bürgerlichen Vaters für das Leben des Protagonisten ist: Er ist erst zu einer Entscheidung fähig, als sein Vater nicht mehr lebt. Offensichtlich deshalb, weil er weder einen erwachsenen Willen noch irgendeine Vorstellung von einem Beruf hat, welcher für seinen Vater akzeptabel gewesen wäre. Andererseits läßt auch die Nichtstuererei seiner Reisen seine Lebensunfähigkeit durchschimmern. Unterwegs wird er anstelle von Wirklichkeitserfahrungen von bloßen Stimmungen, anstelle von richtigen Beziehungen (gar von Abenteuern des Manneswerdens) von verblässenden Bildern seiner Reisegefährten begleitet. Die Bewegung in der Welt ist also Illusion,



bedeutet denselben Ersatz wie die Kunst, und sie ist daher letzten Endes unbefriedigend.

Die Persönlichkeitsentwicklung des Bajazzos ist zum Teil schon in der Kindheit steckengeblieben.<sup>40</sup> Das immer mehr bedrückende Bewußtsein der Unzulänglichkeit veranlaßt ihn zu einem erneuten Wandel der Lebensform: Auf der Suche nach Beständigkeit läßt er sich in einer Kleinstadt nieder. Scheinbar kehrt er dorthin zurück, woher er kam, zu den Wurzeln des bürgerlichen Daseins. Die den Bürger nachahmende Geste ist jedoch eine Selbsttäuschung, denn sie kann ihm nur eine entleerte Form, einen leeren Rahmen gewähren. Das lähmende Gefühl der Einsamkeit läßt ihm selbst die Vergangenheit glücklich erscheinen, aus der er ausbrechen suchte: „Ich erinnerte mich meines Lebens daheim in dem beschränkten Kreise, in dem ich mich mit dem vergnügten Bewußtsein meiner genial-artistischen Veranlagung bewegt hatte, – gesellig, liebenswürdig, die Augen voll Heiterkeit, Mokerie und überlegenem Wohlwollen für alle Welt, im Urteil der Leute ein wenig verwunderlich und dennoch beliebt. Damals war ich glücklich gewesen, trotzdem ich in dem großen Holzgeschäfte des Herrn Schlievogt hatte arbeiten müssen; und nun? Und nun?..."(124)<sup>41</sup>

Das quälende Bewußtsein der „philosophischen Vereinsamung“ führt zu Erkenntnis: Das „Glück des äußeren Lebens“ bedeutet, der „Gesellschaft“ zu dienen. Letzteres ist Voraussetzung für das Erstere. Die Besinnung des Bajazzos läßt noch mehr vermuten. Er rechnet sogar mit der Sackgasse der Selbsttäuschung, der hartnäckigen Lüge, mit der er sich über Wasser zu halten versucht. Denn nun *muß* er sich selbst schon glauben machen, daß die von ihm gewählte Lebensform ihn nur zur Zufriedenheit berechtigt. Dieser Zwangsakt der Selbstsuggestion wird im nächsten Satz durch die Ironie der rhetorischen Wiederholung (Epipher) enthüllt: „An meiner Zufriedenheit aber damit ist, wie selbstverständlich, in keinem Augenblick zu zweifeln, kann nicht gezweifelt werden, darf nicht gezweifelt werden; – denn, um es zu wiederholen, und zwar mit einem verzweifelten Nachdruck zu wiederholen: Ich will und muß glücklich sein!"(126)

Aber der „Wille zum Glück“ (um den Titel einer früheren Erzählung von Thomas Mann zu zitieren) ist dem Todessprung

gleich. Es ist die verzweifelte Entschlossenheit der Seele zur Vernichtung der eigenen Schranken: ein linksch-schüchterner Versuch der verkrampften Hemmung, das *Leben* zu erobern. Das Paradoxon der Persönlichkeitsentwicklung des Narziß-Ich zeigt hier jedoch ein unüberwindbares Hindernis: während die innere Welt illusorisch eine Hülle um sich ausbaute, hob sie zugleich auch die minimale Anpassungsfähigkeit auf. Denn die egoistisch passive Bereicherung des Ich ergibt einen eigenartigen Abbau in der Beziehung zur Außenwelt. Die Bildung und die geistigen Fähigkeiten des Bajazzos sind überdurchschnittlich, sein psychologischer Scharfsinn ist außerordentlich. Doch alle diese früher als Überlegenheitsmotive betrachteten Gaben verzerren sich zu einschränkenden Momenten und verstärken im entscheidenden Augenblick nur die Hemmungen. Daß es hier nicht lediglich (und in erster Linie nicht) um die im Verhalten eines Intellektuellen oft hervorgehobene nachdenklich-vorsichtige Hemmkraft geht, sondern um die Verzerrung der Persönlichkeit, ist anhand der Lebens- und Glücksauffassung des Helden ersichtlich.

Der Bajazzo ist nicht einfach ein „Außenseiter“, der sich von den negativen Erscheinungen der Gesellschaft absondert, sondern ein Mensch, der seinen narzißtischen Veranlagungen freien Lauf läßt und sich *von dem ganzen Leben* und somit als Schlußfolge des Prozesses *sich selbst* entfremdet. Die „sophistische und lächerliche Begriffsunterscheidung“ zwischen dem Glück des inneren und dem des äußeren Lebens unterstreicht und stellt selbstironisch zugleich sich selbst in Frage, die Fortsetzung des Gedankenganges vernichtet sogar die Sophistik dieser Unterscheidung, da er nur „das Glück des äußeren Lebens“ richtig zu formulieren vermag.

Das ‚äußere Glück‘, was ist das eigentlich? – Es gibt eine Art von Menschen, Lieblingskinder Gottes, wie es scheint, deren Glück das Genie und deren Genie das Glück ist, Lichtmenschchen, die mit dem Widerspiel und Abglanz der Sonne in ihren Augen auf eine leichte, anmutige und liebenswürdige Weise durchs Leben tändeln, [...] während alle Welt sie bewundert, belobt, beneidet und liebt, weil auch der Neid unfähig ist, sie zu hassen. (125)

Aber auch das derart umschriebene Glück bleibt bloß die Projektion der narzißtischen Sehnsüchte. Der Bajazzo ist unfähig, aus dem Banne des eigenen Kreises auszubrechen. Das falsche

Ideal der „Lichtmenschen“ ist nur die Ausdehnung, nicht aber die Überwindung der Schranken des Narziß-Ich. Denn er sucht die innere Harmonie der Persönlichkeit nicht im erkämpften Gleichgewicht der Beziehung zwischen dem Individuum und der Welt, sondern in der irrealen Vergrößerung der Rolle des Ich. In seinen infantilen Erwartungen setzt er selbst als Erwachsener die verwöhnende Geborgenheit der Kindheit als natürlich voraus. In einem von der Einsamkeit verunstalteten Phantasieren, in den die Wirklichkeitserkenntnisse ersetzenden Illusionen stilisiert er die Welt des Du um. Er weiß zu wenig und will auch kaum etwas vom wirklichen Schicksal der Menschen des „Lebens“ wissen. Ihr Wohlergehen betrachtet er als göttliche Gabe oder als Lüge.

Die ersehnte Lebensweise des Narziß-Helden ist das immer auf sich selbst zurückfallende Licht, die Euphorie der Erfolge, die vollendete Tatsache der Welteroberung, ohne die alltäglichen Qualen des dorthin führenden Weges. Wie in seiner Entwicklung so auch in seiner Vorstellung ist die ausschlaggebende, die die gesellschaftlichen Realitäten zum Bewußtsein bringende Phase ausgeblieben. Da es bei ihm um ein Individuum mit künstlerischer Begabung geht, stilisiert er das Leben der „Lichtmenschen“ zum ästhetischen Phänomen. Der nach dem Leben schmachthende Held sieht die im Leben Glücklichen, die dem Leben einen Sinn Gebenden als Teilhaber an der graziösen Leichtigkeit und Eleganz eines gewichtlosen Schwebens. Dandy-Impressionismus, Dilettantismus und Ästhetizismus – diese typischen „Künstlerkrankheiten“ der Jahrhundertwende – vertiefen unbedingt, sie erklären sogar zum Teil die Pathologie des Bajazzos in Richtung des Fin de siècle. Sie können sie dennoch nie vollständig abdecken.<sup>42</sup> Die Geltung der Symptome ist allgemeinerer Art.

Der Erzähler und Protagonist dieses pathologischen Falles erweist sich bei der analytischen Beschreibung der krankhaften Symptome als präziser Beobachter. Aus seinem Narzißismus folgt, daß seine Selbstanalyse ausführlich ist und selbst die kleinsten Nuancen berücksichtigt.<sup>43</sup> Aber eine notwendige Folge der Pathologie ist auch, daß er unfähig ist, die Verkümmern seines Schicksals in ihren realen Zusammenhängen zu deuten. Die auf subjektive Einseitigkeit eingeschränkte Wirklichkeitskenntnis und

der *Abwehrmechanismus* der überempfindlichen Seele hindern ihn, klar zu sehen. Die Artikulierung der intellektuell durchleuchteten Teilwahrheiten und die Verdeckung der hinter ihnen verborgenen wesentlichen kausalen Beziehungen oder die Annahme von falschen ergeben ein kompliziertes Zusammenspiel. Die Zerrissenheit der Seele stachelt ihn zu einer nach einem Ausweg suchenden Konfrontation mit sich selbst an, aber die latente ab-ovo-Aufgabe dieser eigenartigen Selbsttherapie verlockt ihn zu selbsttäuschenden Transponierungen. Das qualvolle Ringen ruft die Analyse hervor, die wiederum eine teilweise geistige Befriedigung, ein in ihrer Ästhetisiertheit sogar erotisches Schwelgen ergibt. Masochistische Lust und intellektuelle Freude am Spiel sind in dieser Selbstdarstellung kaum voneinander zu trennen.

Die Selbstanalyse des Bajazzos erfaßt das Wesen, wenn er seine innere Disharmonie in den *Identitätsstörungen* zu entdecken glaubt. Die weiteren Folgerungen verleiten ihn jedoch zu naiv-falschen oder gar selbsttrügerischen Interpretationen. Die Identifikation des Ich hält er nämlich für ein bloßes *Rollenspiel*, für eine täuschende Maske der Oberflächenrelation. Nicht die Auflösung der inneren Konflikte, sondern das Erfolgserlebnis des Scheins erbringt nach dieser falschen Logik für das Individuum die es mit sich selbst versöhnende Zufriedenheit. Ursache und Wirkung werden vertauscht: Das Glück ist, was man für Glück hält. Eine besessene Rückkehr der Narziß-Vorstellungen ist der Gedanke, daß man nur den Rollenerwartungen der Außenwelt zu entsprechen habe: „[...] es kommt darauf an, für was man sich hält, für was man sich gibt, für was man die Sicherheit hat, sich zu geben!“ (126) In dieser selbstbetrügerischen Argumentation können sogar die „Lichtmenschen“ verdächtigt werden, daß der ausschließliche Grund ihres Erfolgs in der Rollensicherheit besteht. Der Bajazzo gelangt jedoch nicht mehr zu der Einsicht, daß es auch eine kompliziertere und doch mit mehr Elementarkraft beladene Beziehung zwischen dem Individuum und seiner soziologischen Umwelt geben kann, in der das bloße Vorhandensein und die spontane Ausstrahlung von innerem Gleichgewicht des Ich wahre Wirkungskräfte besitzen, weil die die Welt bereichernde Aufgeschlossenheit der Persönlichkeit deren autonome Gültigkeit

garantiert. Der Bajazzo kann notwendigerweise nicht zu dieser Folgerung kommen, weil die Determinanten seiner Persönlichkeit ihn in einem Teufelskreis gefangenhalten.

Sein schüchtern-grotesker Versuch, in die Nähe des „Lebens“ zu kommen, ist nicht deshalb erbärmlich, weil er mit einem Mißerfolg endet, sondern weil er auf Lügen aufgebaut ist. So wird selbst die Möglichkeit der Liebe durch das falsche Spiel des Selbstbetruges umgewertet. Die Zuneigung des Bajazzos zur Tochter von Rat Rainer ist über den Zauberbann der Schönheit hinaus ein ursprüngliches Ausdrucksmittel für die Sehnsucht nach dem Leben, die eine gemeinsame Eigenheit der Thomas Mannschen Helden darstellt.<sup>44</sup> Anna ist in erster Linie eine Repräsentantin: Aus ihrem Wesen strahlen großbürgerliches Licht und Eleganz, d.h. die spontane Sicherheit jener Klasse, die der Bajazzo endgültig verloren hat. Und wie der Begriff des „Lebens“ in den frühen Erzählungen Thomas Manns meistens auf die ersehnte bürgerliche Lebensweise reduziert wird, beschränkt sich die Eroberung des Lebens auf den Liebestriumph. Letzterer ist der Prüfstein und die Voraussetzung der Lebenstauglichkeit.

Im eingegengten Narziß-Bewußtsein ist das eine falsche, aber notwendige Strategie für den Ausbruchversuch. Die mehrfache Einengung begrenzt den tatsächlichen Bewegungsraum des gesellschaftlichen Seins auf subjektiv-verzerrende Weise. Wenn der Protagonist als einzige substantielle Qualität des Lebens die ästhetische hervorhebt und verabsolutiert, gibt er einem Sublimationszwang nach: Er schafft Eros, um die Sexualität auszuschließen. So ist nur der ästhetische „Mondhof“ der Liebe wahrhaftig, die Erfüllung der Liebe bleibt ein Phantom.<sup>45</sup> Ein ersehnter und latent abgewiesener, in seiner Unerreichbarkeit begehrt Wert. Dieses Paradoxon der eigenartigen seelischen Bereitschaft bereitet notwendigerweise den vollständigen Mißerfolg vor. Die autonome innere Welt des Narziß-Ich kann der Belastungsprobe der Wirklichkeit nicht standhalten.

Der einzige Versuch des Bajazzos, einer Frau den Hof zu machen, versagt gleich beim ersten Schritt. Selbst als erwachsener Mann spricht er Anna mit den Hemmungen eines Halbwüchsigen an. Die Szene, die eigentlich den Wendepunkt und die Pointe der

Erzählung bildet, ist gerade wegen ihrer scheinbaren Belanglosigkeit und Banalität außerordentlich wichtig. Im ausschlaggebenden Augenblick geschieht nämlich nichts, was die Verzweigung des Bajazzos bestätigt. Anna, die er bisher nur von weitem bewunderte, hat einen festen Freund, und die Situation selbst schließt eine intime Zweisamkeit aus. Der tatsächliche Mißerfolg ist also nicht in einer Ablehnung zu suchen, sondern in der Persönlichkeit des Bajazzos selbst, in seinem Zweifel an sich selbst.<sup>46</sup> „Ist ein Sieben- undzwanzigjähriger überhaupt imstande, an die endgültige Unabänderlichkeit seiner Lage, und sei diese Unabänderlichkeit nur zu wahrscheinlich, im Ernste zu glauben?“ (122) In der Frage werden Hoffnung und Resignation gleichzeitig formuliert, der Satzbau bestätigt jedoch letztere. In der seufzerartigen Frage steht ja der Sehnsucht die Prädikatenlogik der Wahrscheinlichkeit gegenüber. Was der Erzähler weiß, worauf er aber nur andeutungsweise anspielt, ist die im Helden als Phantom verborgene unartikulierte Beklemmung. Trauma und Selbsttherapie verflechten sich hier untrennbar miteinander.

Ein wichtigeres Moment als die groteske Beschämung ist im anekdotischen Schluß die innere Reaktion des Protagonisten darauf, was eine hilflos-schüchterne Lähmung in ihm hervorruft. *Narzißtische Wut*, vom Gefühl der Handlungsunfähigkeit diktierte tobende Verzweiflung sind die Folgen, deren Spannung der Bajazzo nur so ableiten und aggressiv ausleben kann, wenn er sie gegen sich selbst wendet. Der Handlungszwang des Ausbruchs zeigt sich in der Form einer eigenartigen Affektübertragung, einer Geste der Selbstzerstörung. Aufgrund der auf Steigerung aufbauenden Ökonomie der Erzählung und der Logik der Handlungsstruktur ist vorerst nur die Emotion angezeigt: „[...] rot und verstört vor Wut und Schmerz, eine unglückliche und lächerliche Figur, stand ich zwischen diesen beiden, [...] verbeugte mich fassungslos, verließ den Saal und stürzte ins Freie.“ (137) Gezielt setzt der Erzähler den aggressiven Ausbruch an den Anfang des abschließenden Kapitels, das sich als Epilog der ganzen Geschichte anpaßt: „Aber ich halte das nicht aus! Ich gehe zugrunde! Ich werde mich totschießen, sei es heute oder morgen!“ (Ebd.) Die theatralische Deklamation der Emotionsübertragung – eine Dissonanz der

ironischen Übertreibung – stellt jedoch selbst die Ernsthaftigkeit der Selbstmordabsicht in Frage.

Diese Distanzierung läßt sich mit dem selbstenthüllenden Bewußtsein des erzählenden Helden erklären. Anstelle der weiteren Zusammenhänge dieser eigenartigen Attitüde untersuchen wir erst einmal die Schlußfolgerungen der Selbstanalyse. Nach dem Geständnis des Helden war die „Liebe“ – er selbst bezweifelt die Berechtigung des Wortgebrauchs – lediglich ein Vorwand, die letzte Zuflucht der krankhaften Eitelkeit, ein verzweifelter Versuch der Selbstliebe, sich zu bestätigen: „In einer unglücklichen Liebe gefällt man sich. Ich aber gehe daran zugrunde, daß es mit allem Gefallen an mir selbst so ohne Hoffnung zu Ende ist!“ (138) Es ist die naturgemäße Sackgasse des Narziß-Schicksals, daß die Quellen der Selbstgefälligkeit versiegen. Die allmähliche Isolierung der Persönlichkeit sichert anfangs scheinbar die innere Harmonie des Ich. Wenn jedoch die inneren Reserven der Selbstliebe erschöpft sind, gerät das illusorische Gleichgewicht abrupt ins Schwanken und dem Gefühl der Leere folgen bald das der Langeweile und des Ekels.<sup>47</sup> Der Zustand der Selbstzufriedenheit und die Gesten der Selbstverwöhnung verwandeln sich in ihre Gegensätze: Lust- und Lethargiewellen masochistischer Selbstbezüglichung wechseln sich ab. Und sie haben notwendigerweise die Todessehnsucht zur Folge. Die hier skizzierte Reihe autoaggressiver Handlungen verbindet sich mit dem Todesmotiv, da sie den komplizierten Motivationshintergrund desselben schattiert.

Zur Vollständigkeit des pathologischen Bildes gehört die hartnäckige Überzeugung des Bajazzos, daß die Gründe für die Identitätsstörungen an der Oberfläche des Sozialisationsprozesses zu suchen seien: „[...] ich bin nicht imstande, mich mit anderen Augen anzusehen als mit denen der ‚Leute‘, und ich gehe an bösem Gewissen zugrunde, – erfüllt von Unschuld ...“ (Ebd.)<sup>48</sup> Der Mangel an Selbstachtung führt zu innerem Zwiespalt, und das sich daraus ergebende „böse Gewissen“ haftet dem Gesicht als die Außenwelt entfremdendes Stigma an, was das lähmende Bewußtsein des Unglücks steigert.<sup>49</sup>

Nun haben wir den Teufelskreis der „Analyse“ des Bajazzos modelliert. Die Episodenszene des letzten Kapitels illustriert ihn

mit novellistischer Glaubwürdigkeit. Das unerwartete Erscheinen des ehemaligen Mitarbeiters konfrontiert den Bajazzo mit seiner dunkelhaft-selbstsicheren Vergangenheit. Schilling feiert in ihm neidisch noch immer die „unkonventionelle“ Freiheit des ehemaligen Handelsvolontärs, er glaubt dessen Vollendung wiederzusehen. Aber auch der letzte selbsttrügerische Versuch des Bajazzo endet mit einem Fiasko: „Mit verzweifelten Anstrengungen bemühte ich mich, den Platz zu behaupten, den ich in seinen Augen einnahm, nach wie vor auf der Höhe zu erscheinen, glücklich und selbstzufrieden zu erscheinen, – umsonst!“ (139) Schilling kommt schon recht bald hinter den Bankrott der illusorischen Lebensform, und auf einmal ist ihm die Gesellschaft des Bajazzos eine peinliche Last. Der Erzählerkommentar faßt die psychologischen Schlußfolgerungen pragmatisch-thesenartig zusammen: „Sei, wie du willst, lebe, wie du willst, aber zeige kecke Zuversicht und kein böses Gewissen, und niemand wird moralisch genug sein, dich zu verachten.“ (140)

Der didaktische Oberton ist Teil der Selbsttherapie: Selbstbestätigung und Entlastung. Der Bajazzo ergreift im Verhängnis seines Schicksals, was sich auf gesellschaftlicher Ebene verallgemeinern läßt: die Lüge. Die masochistische Selbstbeschuldigung und -enthüllung vergegenständlichen sich, die verborgene Absicht der *Übertragung* kommt ans Tageslicht. Mittels der außergewöhnlichen Sensibilität der verletzten Seele überblickt er leicht auch die wirklichen Widersprüche der entfremdeten menschlichen Beziehungen, darunter die falschen Spielregeln der Statusrollen. Er projiziert jedoch sein eigenes Elend, indem er die Bedeutung des Rollenspiels verabsolutiert. Der Horizont des egozentrischen Bewußtseins wirkt notwendigerweise einschränkend: er konzentriert sich auf den pathologischen Fall. So grenzt der innere Aspekt der Erzählung – der des fiktiven Ich-Erzählers – die krankhaften Symptome der Persönlichkeit nur auf der Oberfläche von den Deformationen der Gesellschaft ab. Er betont nicht die von ihm selbst als Lüge bezeichnete Verhaltenserwartung, sondern die Tatsache, daß er dieser nicht zu entsprechen vermag.

Die falsche Abwehrstrategie dämpft die kritische Schärfe der Reflexion und kehrt sie – trotz der subjektiven Absicht – zum Teil

um. Denn es stimmt zwar, daß sich die Krise der Persönlichkeit in ihren letzten Zusammenhängen gesetzmäßig auch auf gesellschaftliche Wurzeln zurückführen läßt, das Narzißbewußtsein ist jedoch nicht fähig, das vollständig aufzudecken. Nur der gesamte Kontext der Geschichte läßt ahnen, daß der Bajazzo zum Teil in der Tat ein Opfer ist. Das „böse Gewissen“ wertet jedoch die Tragik seines Schicksals um und läßt sie im Grotesken aufgehen.<sup>50</sup> Von all dem sieht er ja nur soviel: Das Schuldbewußtsein des „bösen Gewissens“ ist das des Opfers. Und seine Schuld besteht ja eigentlich nur darin, daß er aus seiner Gauklerrolle fiel;<sup>51</sup> daß er zum Gefangenen der Umstände wurde, anstatt die für ihn allein glückbringende Rolle des die Welt erobernden Narziß zu Ende gespielt zu haben; daß er ein Bajazzo blieb – ohne Publikum.

## 2. Rückbeziehungen und Präfigurationen

Die Konfrontation mit dem Leben zwingt den Bajazzo in die Knie. Die seine Geschichte einleitende resignierte Erkenntnis nimmt indes zugleich die positiven Perspektiven der zukünftigen Schicksale der Protagonisten Thomas Manns vorweg:

„Es hilft nichts: man muß leben; und wenn du dich wehrst, ein Mensch der Aktion zu sein, und dich in die friedlichste Einöde zurückziehst, so werden die Wechselfälle des Daseins dich innerlich überfallen, und du wirst deinen Charakter in ihnen zu bewahren haben, seiest du nun ein Held oder ein Narr.“(106)<sup>52</sup> Sowohl die verlockenden Zaubereien als auch die mißerfolgsbeladenen Tiefpunkte des Lebens zu meistern – das ist der kategorische Imperativ der Thomas Mannschen Ethik in seiner ersten – und hier noch thesenartigen – Formulierung. Der Befehl richtet sich an die gefährdete Seele. Denn nichts ist dem Schicksal mehr ausgeliefert als die verdrängte Sehnsucht. Die dem Leben abgewandte Einsamkeit verstärkt die verborgenen Impulse, und der Lebenshunger färbt die immer nur ersehnte, jedoch nie eroberte Welt noch qualvoller. Die innere Spannung birgt für die Persönlichkeit zwei Zukunftsmöglichkeiten: Sie ist eine zur Aufreißung

führende zerstörende Energie und ein die vorhandenen intellektuellen Gaben in analytischer Richtung vertiefender und steigernder Spannungszustand, eine das Leben verdrängende und das Schöpferische vervollständigende innere Voraussetzung. So stellt sie die Determinante der Schicksalsalternative des Thomas Mannschen Helden dar.

Aschenbach und der Bajazzo stehen an zwei voneinander weit entfernten Punkten, jedoch keinesfalls an den Endpunkten dieser Verzweigung. Das Schicksal des Bajazzos deutet – trotz allen Elends – die Möglichkeiten der Selbstverwirklichung an. Seine „Therapie“, der Zwang zur Selbstanalyse und zum Aussprechen verbindet sich im Geständnis mit künstlerischem Anspruch. Aschenbach aber wird am repräsentativen Gipfel seiner schriftstellerischen Laufbahn gerade an dem scheitern, was seine Kunst zur Vollendung gebracht hat: am heroischen Kampf der Selbstverleugnung und Verdrängung. Die extremen Schicksalssituationen des alternativen Weges repräsentieren auf der einen Seite die tragikomischen Figuren der frühen Novellen, die an der bloßen Sehnsucht nach Welteroberung zugrunde gehen, auf der anderen Seite hingegen die „Erwählten“, die aus der Tiefe auf die höchsten Gipfel steigenden „Lichtmenschen“: Joseph, der Ernährer, Moses mit der göttlichen Macht und Gregorius, im Besitz der himmlischen Gnade.

Die alternative Schicksalserfüllung kann trotzdem nicht mit der eindeutigen Formel der logischen Disjunktion interpretiert werden. Die vielfältigen Varianten der Übergänge ergeben in jedem Fall Modifikationen und verdecken oft auf der Ebene der Geschichte die gemeinsamen Wurzeln. Der sich immer mehr weitende Horizont des Thomas Mannschen Lebenswerkes deutet unbestreitbar auf die Entwicklung des künstlerischen Weltbildes hin. Aber diese Entwicklung unterbricht nie die Kontinuität: Die mehrfache Rückkehr zu Grundfragen des Frühwerks weist deutlich darauf hin, daß den Autor während seiner ganzen schöpferischen Laufbahn das Schicksal der „Sorgenkinder des Lebens“ anregt. Die autobiographischen Elemente sind am Anfang noch kaum verhüllt, später – in den Werken nach dem *Zauberberg* – erhalten künstlerische Transponierungen und Stilisiertheit eine immer größere Rolle in der fiktiven Welt der Kunstwerke. Aber selbst in

der komplizierten Struktur der großen repräsentativen Romane läßt sich der autobiographische Ursprung der Antinomien erkennen. Das Milieubild des *Bajazzos* beschwört noch unmittelbar die Kindheit und Jugendzeit des jungen Autors, die Erinnerungen an Lübeck und die Wanderjahre herauf. Die biographischen Bezüge und ihre motivischen Entsprechungen wurden von der Thomas-Mann-Forschung schon größtenteils erschlossen.<sup>53</sup> Von den Motivelementen der Erzählung werden deshalb hier nur diejenigen untersucht, die die widersprüchliche Persönlichkeit und den Rollenstatus des Ich in den weiteren Kontext des Lebenswerkes einfügen.

Desillusion, Ekel und aggressive oder melancholische Todessehnsucht: Das sind auch Symptome der Depression, die auch die nächsten „Verwandten“ des *Bajazzo* gefangen halten. Von ihnen geht Friedemann (*Der kleine Herr Friedemann*) am weitesten, in seiner Verzweiflung rechnet er mit sich ab. Sein Selbstmord ist kein Zufall. Bei ihm geht ja dem Zwiespalt der Seele die Hinfälligkeit des Körpers voraus, von der auch sein Sublimationszwang motiviert wird.<sup>54</sup> Seine künstlerischen Liebhabereien vermitteln ihm sinnlich-geistige Befriedigung, solange die Liebesleidenschaft nicht mit elementarer Kraft in sein Leben hereinbricht, solange er nicht darauf kommt, daß alles andere nur von der Not diktierte Ersatztätigkeit und daher bloß eine Illusion ist.<sup>55</sup> Die „philosophische Vereinsamung“ des *Bajazzos* ist eine indirekte Belastung, bei Friedemann ist die Einsamkeit der Lebensnot ein biologisches Exil. Das Verhängnis ist hier eine vollendete Tatsache, beim *Bajazzo* nur eine bedingte.<sup>56</sup> An die Möglichkeit des Tragischen glaubt selbst der Erzähler nicht: „Ein Ende machen: aber wäre das nicht beinahe zu heldenhaft für einen ‚Bajazzo‘?“ (140) Bei ihm fehlen in der deterministischen Kettenreaktion die erste Ursache und die letzte Wirkung. Dies folgt aber aus der Schicksalhaftigkeit des Narziß-Ich, aus seinem „Verhängnis“: Die konkrete Form der letzten Determinante ist nicht zu greifen, und das tragische Ende schließen die selbstschonende Flucht und die Feigheit aus.

Die Parallelen in den beiden Geschichten werden nicht einmal durch die Unterschiede verdeckt. Der körperliche bzw. seelische Defekt ergibt in beiden Fällen eine außerordentliche geistige Affinität, und diese sich in Künsten auflösende sinnliche Umwand-

lung ist zwar ein wahres Erlebnis, das Leben und Liebe zum Teil vergessen läßt, bleibt jedoch ein Surrogat, das beide nie ersetzen kann. Die analogen Situationen des Eroberungsversuches betonen die Unerfülltheit der erotischen Begierde und verweisen somit unvermeidlich auf die Spannungsquellen der Thomas Mannschen Antinomien. Die „melancholische Tat“ Friedemanns und das marktschreierische Kokettieren des *Bajazzos* mit dem Tod zeigen gleichwohl die Disharmonie der Triebe, den Mißerfolg der Verdrängung an.<sup>57</sup> Die Welt von Eros und die von Thanatos reichen ineinander. Das ist eine mythische Verflechtung ohne archetypische Bedeutung,<sup>58</sup> der Anfang des Thomas Mannschen „Mythos“ über den unauflösbaren Konflikt zwischen Körper und Seele.

Die Liebeserfüllung ist dem Tode gleich: „War es nicht der Wille, der Wille zum Glück allein, mit dem er so lange den Tod bezwungen hatte? Er mußte sterben, ohne Kampf und Widerstand sterben, als seinem Willen zum Glück Genüge geschehen war; er hatte keinen Vorwand mehr, zu leben.“ (61) Paolo Hofmann (*Der Wille zum Glück*) ist der erste Künstlerheld, dessen Schicksal durch die „tödliche Liebe“ vollendet wird. Sein eigenartiger „Sieg“ wird im voraus von Krankheits- und Todesbewußtsein beschattet.<sup>59</sup> So ist im Erzählerkommentar die elegische Geste der Entsagung ausschlaggebend. „Das kleine Mädchen, das es ihm angetan, ein blondes, fröhliches Geschöpf, verehrte er mit einer schwermütigen Glut [...]“ (44) Im Attribut „*schwermütig*“ ist nicht nur das Wesen dieser episodenhaften Situation verdichtet: seine motivische Wiederholung wirkt verallgemeinernd und wird zur *Schicksalsbewertung* der vom Leben Ausgeschlossenen.<sup>60</sup> Der „schwermütige Neid“ Tonio Krögers bringt uns die „einsamen, schmerzhaften Stunden“ des *Bajazzos* genau so paradigmatisch ins Gedächtnis zurück, wie die „schmerzhaftige Liebe“ von Asuncion die Narziß-Poetik der melancholischen Schicksalssituation des *Bajazzos* vorwegnimmt. Im Tagebuchmonolog der Erzählung *Der Tod* ist nämlich die Rollenverdoppelung die eigenartige Projektion des Narziß-Ich.

Im Ich-Erzähler manifestiert sich die romantisch-aristokratische Todessehnsucht. Das Kind Asuncion ist mit den „geborenen“ Künstlern blutsverwandt, ein direkter Abkömmling der dunkeläugigen, verträumt blickenden Mutter von Paolo Hoffmann, von Tonio

Kröger und der Bajazzofigur. In der den Vater bemitleidend-liebko-senden Geste Asuncions *objektiviert sich das Selbstmitleid*. Aus der Ambivalenz der Selbstliebe folgt, daß in der immer größer wer-denden Familie der Thomas-Mann-Helden auch die Selbstbestä-tigung und die Selbsterhöhung des Ich bei der Rollenverdoppelung ihren Platz fordern. Vom depressiven Zustand führt der Weg not-wendigerweise zum erotischen Rausch der *Selbstbewunderung*. Sieg-mund und Sieglind entdecken ineinander das vollwertige Ebenbild ihres Selbst – das ist der Grund der Geschwisterliebe. Die Liebe zum Spiegelbild nährt in den Helden des *Wälsungenblutes* den aristokratischen Hochmut des Ich-Bewußtseins. In der späteren Roman-Parallele – *Der Erwählte* – wird für Gregor „die Erwählung, verdient durch die Entstehung aus Geschwisterverkehr und durch Blutschande mit der Mutter“ (XI, 242); schon eine Gewißheit.

Der Inzestskandal kann aber nur vom Schuldbewußtsein der selbstquälerischen Askese in eine Karriere umgewandelt werden. Denn die Annahme von gesellschaftlichen Normen ist genau so eine Voraussetzung für den beispiellos aufwärts führenden Weg wie das durch Inzest verdiente Ausgewähltsein. Die Normverlet-zung und eine Abweichung vom „teleologischen“ Fortpflanzungs-zweck der Sexualität sowie das Verbot der Zivilisation stellen eine Energie erzeugende Spannungsquelle dar. Es ist nur in der ästheti-sierten Synthese der sinnlichen und geistigen Kräfte möglich, das innere Drama auszutragen. Die „Höllenfahrt“ Adrian Leverkühns (*Doktor Faustus*) ist die Voraussetzung für die Geburt des Künst-lergenies. Die zur Syphilis verlockende Körperlichkeit befreit die Dämonen des Geistes,<sup>61</sup> und die tödliche Krankheit trägt auch die Einsamkeit des Kometenschicksals in sich. Die todbringende und geistige Vollendung bietende Rolle des Eros prädestiniert – als Zwischenstation – auch das Schicksal von Hans Castorp (*Der Zauberberg*). Die Gefangenschaft auf dem „Zauberberg“ ist den Kirgisaugen von Madame Chauchat zu verdanken, durch die der Blick des ehemaligen Schulkameraden, Pribislav Hippe, durch-schimmert.<sup>62</sup> Dies ist eine Anziehung, die den Protagonisten in den Hades lockt und zur Aufgabe der bürgerlichen Welt des „Flach-landes“ zwingt. Die verhängnisvolle Herausforderung durch Tadzio (*Der Tod in Venedig*), den Narziß-Hermes, wiederholt sich.

Die Persönlichkeitsverdoppelung des Narziß-Ich eröffnet in den großen Romanen Thomas Manns poetische Horizonte. Sie ermöglicht *die Spiegelrolle*, die eine der komplexen Funktionen des fiktiven Erzählers darstellt. Die schwärmerische Bewunderung von Seiten Serenus Zeitbloms, die eifersüchtig und einseitig gepflegte Freundschaft mit Adrian Leverkühn drückt eine bedingungslose Anerkennung des Genies aus. Sie ist die Huldigung *des Bürgers* vor den verführerischen und zugleich abschreckenden Tiefen der außerordentlichen Fähigkeiten. Um das Geheimnis der Genialität zu verstehen und den schwindelerregenden Abgrund des schöpferischen Geistes artikulieren zu können, muß der fiktive Erzähler sich den Höhen der alles verstehenden und durchleuch-tenden analytischen Kunst gewachsen zeigen. Er selbst muß also ein kongenialer Künstler sein, ohne jedoch das dämonische Schicksal des Genie-Daseins zu teilen. Die Rollenposition des Außenstehenden bietet Schutz, bürgerliche Sicherheit und sogar Überlegenheit dem Gequälten gegenüber, der der teuflischen Macht ausgeliefert ist, während der fiktive Erzähler die ver-hängnisvolle Laufbahn Leverkühns mit den sublimierenden Erregungen des Geistes miterlebt.

Das Ineinanderspielen der Helden- und Erzählerrolle im *Zauberberg* hebt – trotz der ironischen Distanz – dieses Identitäts-bewußtsein nicht auf. Nur die Rollenverteilung ist in diesem frü-heren Roman noch umgekehrt. Hier muß nämlich der bürgerli-che Held an den „apollonischen Gipfel“ des „allmächtigen“ Er-zählers gelangen. Und wirklich: Hans Castorp, dessen „flachlän-dische“ Durchschnittlichkeit besonders am Anfang oft genug betont wird, erreicht im infizierten Klima des Zauberbergs diesen möglichen Endpunkt der geistigen Entwicklung. Darauf weist der Erzähler hin, indem er die Schilderung Hans Castorps über Peeperkorn kommentiert: „Es ist ihm überlassen geblieben, von der Figur des neuen, unerwarteten Gastes ein ungefähres Bild zu zeichnen, und er hat seine Sache nicht schlecht gemacht, – wir hätten sie auch nicht wesentlich besser machen können.“ (III, 761) Daß der geistigen Alchimie der Steigerung ein auf dem Röntgenbild sichtbarer kleiner Fleck vorausgeht, macht diese außerordentliche Affinität auch biologisch glaubwürdig.

Der Bajazzo ist kein Künstler. Doch als Regisseur und einziger Darsteller des Puppentheaters kostet er schon in den Phantasiespielen seiner Kindheit von der magischen Wirkung des Künstlers, der suggestiven Ausstrahlung der Kunst. „Das Haus war in der Tat nicht übel besetzt, und ich gab mir das Klingelzeichen zum Beginn der Vorstellung, worauf ich den Taktstock erhob und ein Weilchen die große Stille genoß, die dieser Wink hervorrief.“ (109)

Das Wunderkind, der Titelheld der lediglich acht Jahre später veröffentlichten gleichnamigen Novelle, kann die berauschte Macht der atemberaubenden Minuten der Erwartung schon wirklich erleben: „Das Wunderkind kommt herein – im Saale wird's still.“ (339) Und Cipolla – in *Mario und der Zauberer* – steigert diese Spannung im Publikum zum Äußersten: er läßt seine Zuschauer peinlich lange warten. Selbst die erste Geste seines aggressiven Auftritts ist provozierend. Noch nicht einmal auf der Bühne, erzwingt er schon vom Publikum den ungeduldrigen Beifall. Der Zauberer verkörpert den Mißbrauch der geistigen Macht. Für das Bajazzotum des Wunderkindes ist in erster Linie der korpumpierende Managergeist, dem es seinen Erfolg größtenteils zu verdanken hat, verantwortlich, „denn ein gewaltiger Reklameapparat hat dem Wunderkinde vorgearbeitet, und die Leute sind schon betört, ob sie es wissen oder nicht.“ (339) Neben dem Publikum ist in diesem Fall auch der Künstler selbst ein Opfer der trügerischen Manipulation. In der Figur Cipollas hingegen verzerrt sich die den Makel des körperlichen Gebrechens kompensierende *bewußte Aggression* zur unmenschlichen Machtsucht. Mögen die Motivationen in diesen Fällen auch noch so unterschiedlich sein, hat doch *die Stille der Erwartung* den Künstler zu feiern.

Der Erzähler der Novelle *Ein Glück* weiß um die selbst dem Publikum gebietende Macht des Taktstockes. Aus dem Auftakt des Erzählansatzes können wir zumindest darauf schließen: „Still! Wir wollen in eine Seele schauen.“ (349) Der nächste Satz versinnlicht schon die fieberhaft-wichtigtuersche Eile des von Arbeit getetzten Künstlers – als Vorwegnahme von Cipollas Einzug: „Im Fluge gleichsam, im Vorüberstreichen und nur ein paar Seiten lang, denn wir sind gewaltig beschäftigt.“ (Ebd.)

Die wichtigste Komponente in der „Künstler“-Charakteristik des Bajazzos ist die *Fähigkeit zur Nachahmung*.<sup>63</sup> Die uralte Praxis der Mimesis fängt bei ihm mit der Imitation der Musikinstrumente und mit dem begabten Parodieren der Lehrer an und endet mit den die Gesellschaft unterhaltenden musikalischen Improvisationen des herumreisenden jungen Mannes. Die weitere Richtung zeigen – als Schicksalswege – das totgeborene schauspielerische Talent Christian Buddenbrooks und die virtuose „Lebenskunst“ Felix Krulls.<sup>64</sup> Im Schicksal des ersteren vollendet sich die groteske Tragik des Bajazzo-Daseins. So erweckt sein weltloses Komödiantentum Mitleid und Verachtung zugleich.<sup>65</sup> Krull aber kann seine schauspielerische Gabe auf eigenartige Weise verwenden: der Possenreißer-Rolle entwachsen, macht er die faszinierende Karriere des Hochstaplers von großem Stil.<sup>66</sup> Was der Bajazzo aus seiner Vergangenheit nur noch zurücksehen kann – „Ich bewegte mich heiter und beliebt im Kreise meiner Bekannten und Verwandten“ (112) -, ist für Krull schon ein zukunftschaftendes Lebensprogramm. Das nostalgische Wunschbild vom Glück des Narziß-Ich scheint im Schicksal Krulls in Erfüllung zu gehen.

Der Akzent liegt jedoch auf der Scheinbarkeit. Die Geschichte des Bajazzos hat ja bewiesen, daß die Narzißfähigkeiten der Probe der Realität nicht standhalten können, und dies wird selbst durch den in entgegengesetzter Richtung verlaufenden Weg Krulls bestätigt. Der Hochstapler versucht ja nicht einmal, sich als Bürger in die Gesellschaft zu integrieren. Er steht außerhalb von deren Normen, er lebt wurzellos in einer Scheinwelt, und den Grund seines Glücks bildet eben diese Quasi-Existenz. Wie die ästhetisch geformte Illusion zum Wesen der Kunst gehört, so gestaltet auch Krull sein Leben.<sup>67</sup> Während aber in der Kunst die Scheinwelt die tieferen Zusammenhänge der Realität durchleuchten kann, dient die Krullsche „Umästhetisierung“ des Lebens seinem hedonistischen Schmarotzertum und ist erotischer Natur. Da seine Lebensweise „eine kontinuierliche Produktion“ darstellt, fordert sie zugleich schöpferische Disziplin, eine Konzentration, die sonst nur den echten Künstler-Gestalten Thomas Manns eigen ist.<sup>68</sup>

Cipolla und Krull sind beide Gaukler: Der wesentliche Unterschied besteht in den Mitteln. Der Zauberer unterjocht die Men-



schen aggressiv, während der Hochstapler sie für sich gewinnt. Die völlig unterschiedlichen Arten der Selbstverwirklichung sind in den verschiedenen Motivationen zu suchen. Cipolla könnte als Krüppel im Leben höchstens mit dürftigem Mitleid rechnen. Der Narzismus des verletzten Ich steckt gerade darin, daß er – unabhängig von seinen Möglichkeiten – einen bedingungslosen Sieg erringen will, deshalb wählt er sich den einzigen für ihn möglichen Weg, den der Gewalt. Die Willenskonzentration befreit bei ihm sadistische Kräfte: Die Abneigung des Publikums in Betracht ziehend, bekämpft er sie und erniedrigt die elementaren menschlichen Gefühle. Er wird zum grausamen Erfolgserlebnis durch Rachsucht getrieben; so stellt er seine geistigen Fähigkeiten in den Dienst eines einzigen Zieles: den der perversen Genugtuung. Denn er möchte beweisen, daß auch die „hellen Lebendigen“ (338) nur bedauernswerte Kreaturen sind und auch der Geist zum Betrug fähig ist. Aber in der Tiefe des orgiastischen Triumphs sind die mißerfolgsbedingte Wut und der bittere Trotz immer latent vorhanden. Von all dem weiß das schaulustige Publikum jedoch kaum etwas. Mit Ausnahme des Erzählers, den die Künstlerpathologie – nicht zum ersten Male und noch immer in novellistischer Form – zur Analyse verlockt.

Im Falle des Hochstaplers war das Leben nie „biologische Stiefmutter“. Ganz im Gegenteil: Sein gewinnendes Aussehen verheißt ihm schon von Kindheit an eine sorgenlose Zukunft. Neben den sonstigen Gaben ist er Joseph (*Joseph und seine Brüder*) auch mit dieser Eigenschaft verwandt. Beide erkennen früh das Geheimnis der *Wirkung* und dies vollkommen ausschöpfend, gehen sie den Verheißungen der Narziß-Zukunft entgegen. Die Grundlage ihres Erfolgs ist in erster Linie diese schicksalsformende Bewußtheit. Die Hindernisse (die „Gruben“ Josephs, der geschäftliche Verfall und Untergang der Familie Krull) stärken in den Lieblingshelden Thomas Manns den selbstverwirklichenden Willen. Statt krampfhafter Angst tragen sie sogar in den Perioden der Mißerfolge latente Sicherheit in sich. Sie glauben an sich und können an sich glauben, denn sie werden von der Außenwelt immer wieder bestätigt. Ihre sympathische Erscheinung ist nur der „Eintritt“ zur Eroberung: mit ihrer Anpassungsfähigkeit und schlauer Schmei-

chelei erwecken sie Vertrauen bei allen. Sie sind wahre Schelme, bei denen sogar die Skrupellosigkeit verzeihlich ist.

Krull und Joseph gehören zu den „Erwählten“ Thomas Manns, die mit ihrem Wesen die Welt *beschenken*, natürlich ein jeder auf seine eigene Art und der eigenen Rolle entsprechend.<sup>69</sup> Joseph als Ernährer rechtfertigt sein Narziß-Dasein mit staatsmännischer Fürsorge. Krull hingegen, dem von der wohlthuend-humanen Aufgabe eigentlich nur die Verschwendung von Liebesfreuden zuteil wird, erfüllt als *fiktiver Erzähler* seine wirkliche Funktion. Mit abenteuerlichem Schwung und faszinierender Eleganz reißt er den Leser aus der erdgebundenen Welt des Alltags mit sich ins schwerelose Reich der Phantasie und des apollinischen Frohmuts. Als „Miterzähler“ bietet er dem Publikum das wohlthuende Narkotikum der Kunst, und so akzeptieren wir in der Person des herzegewinnenden Hochstaplers nicht nur einen Künstler des Lebens, sondern auch den des bestechenden Wortes. Der Hochstapler kompromittiert zwar *den* Künstler, aber drückt deutlich dessen Lebens- und Freiheitsdrang aus. Und die künstlerische Gabe spricht dem Hochstapler einen echten Rang zu. Krull ist also – mögen die Umstände auch noch so verdächtig sein – ein Künstler. Ähnlich wie Joseph, der als Stellvertreter des Pharaos in seinem staatlichen Amt ein richtiger Repräsentant ist: „[...] er lebte im Schatten des Einverständnisses mit aller Welt und in der Sonne der allgemeinen Achtung“ (133)

Das sind aber schon die Worte des Bajazzos, die ihm eine in unerreichbarer Ferne vorschwebende Lebensform einem Seufzer gleich kennzeichnen. Der nach Verwirklichung schmachtende Traum ist jedoch nur in der Geschichte des die eigenen Möglichkeiten noch nicht kennenden Narziß fruchtlos, in Wirklichkeit formuliert er – wenn man das gesamte Lebenswerk betrachtet – die Qualitäten der „Erwähltheit“. Noch auf widersprüchliche Weise allerdings, denn diese auszeichnende Schicksalsbewertung gilt dem Durchschnittsbürger, dem siegreichen Rivalen, Alfred Witznagel.

Es ist kaum ein Zufall, daß sich das Wunschbild des Repräsentationsdranges schon in der Periode der frühen Erzählungen mit überraschender Genauigkeit abzeichnet, während der adäquate Heldentyp noch unausgeformt ist. Nur der Anspruch auf die

Repräsentation und die Bürgerexistenz ist da, die Verbindungsmöglichkeit und die Verkörperung beider Momente fehlen noch. Denn zum Wesen des Repräsentaten gehört die gesellschaftliche Anerkennung, deren Bedingung aber die normative Kraft der Bürgerexistenz ist. Dem Begriff der Repräsentation wohnen aber zugleich das Moment der Absonderung und das der Überwindung inne, dank jener geistigen Überlegenheit, die Ansehen verschafft. Und umgekehrt: die Würde der in der hierarchischen Ordnung bekleideten Rolle verhüllt bzw. gleicht das schicksalhafte Stigma der Außerordentlichkeit, den genialen Weg der Normverstöße aus.

Das ist aber schon die Welt Josephs und Gregors, nicht die eines Witznagel. Die Gestalt des letzteren umgibt das Licht der perspektivischen Helden mit latenter Ahnung, und so wird seine Rollenposition unreal erhöht. Die Diskrepanz zwischen der Rollenerwartung und deren Erfüllung läßt sich größtenteils mit der neidischen Bewunderung der Narziß-Pathologie erklären. Denn die Episodenrolle Witznagels widerspricht in sich selbst dem in seine Gestalt projizierten Wunschbild, und diese einen Bruch aufweisende Übereile zeugt im *Bajazzo* am meisten von dem Spannungsfeld der Thomas Mannschen Grundproblematik. So endet der epische Versuch zur Auflösung der Antinomien mit einem notwendigen Mißerfolg. Der Ich-Erzähler kann sich nämlich mit seinen Wunschvorstellungen schon von vornherein nicht identifizieren, wenn er diese – den geistigen Weg der Persönlichkeit abkürzend – in der beneideten, aber zugleich verachteten bürgerlichen Durchschnittlichkeit realisiert sieht, d.h. wenn er die begehrte Synthese auf die polige Partikularität setzt.<sup>70</sup> Das Elend der Persönlichkeit nimmt folglich mit einer Lösung fordernden Direktheit jene harmonische Schicksalssituation voraus, deren Paradigmen selbst das Gesamtwerk nur in stufenweiser Annäherung andeuten kann.

### 3. Rollenstatus des Erzählers

„Ich habe mir dies reinliche Heft bereitet, um meine ‚Geschichte‘ darin zu erzählen: warum eigentlich? Vielleicht, um überhaupt etwas zu tun zu haben? Aus Lust am Psychologischen vielleicht und um mich an der Notwendigkeit alles dessen zu laben? Die Notwendigkeit ist so tröstlich! Vielleicht auch, um auf Augenblicke eine Art von Überlegenheit über mich selbst und etwas wie Gleichgültigkeit zu genießen?“ (106)

Die selbstanalytische Reflexion zählt mit thesenartiger Genauigkeit und Bündigkeit die Motivationen auf, die den *Bajazzo* zum Schreiben veranlaßten. Und jeder der hier eingestandenen Gründe spielt beim Erzählen der Geschichte tatsächlich eine entscheidende Rolle. Zusammenfassend läßt sich folgendes sagen:

1. In der untätigen Lebensform, in der der *Bajazzo* nichts mehr mit sich anfangen kann, ist die Selbstdarstellung eine – aber keinesfalls zufällig gewählte – Art *Zeitvertreib*.

2. Die individuellen und schicksalsbedingten Momente des *psychologischen Interesses* wurden im ersten Kapitel schon eingehend erörtert. Hier soll nur auf die Introvertiertheit und auf die masochistischen Neigungen der Narziß-Persönlichkeit verwiesen werden.

3. Die *Überwindungsbestrebungen* sind damit eng verbunden, sie folgen sogar größtenteils daraus und ergeben die gleichzeitigen Formen von Konfrontation und Distanzierung.

Alle diese drei Komponenten sind also – in Anbetracht ihrer Funktionen und Ergebnisse – Bestandteile einer eigenartigen Selbsttherapie, die sich in einem *Kunstwerk* realisiert. Zur Bewußtheit der psychologischen Analyse gesellt sich die Absicht zu ästhetischem Gestalten. Die zwei Richtungen der Reflexion sind im Werk miteinander eng verbunden, und zwar dadurch, daß beide Intentionen Mittel und Ziel zugleich darstellen.

Selbst die Einfügungsstelle des zitierten Teils im Gesamttext läßt diese Folgerung zu. Während nämlich die Zusammenfassung der Motivationen die Aufmerksamkeit schon vor dem Beginn der eigentlichen Geschichte auf die Rolle der Analyse und auf deren

mögliche Folgen lenkt, wird diese Hervorhebung durch die kompositionelle Anordnung ermöglicht. Darüber hinaus zeugt der rhetorische Text- und Satzbau, der den gesamten Text der Erzählung umfaßt, von der künstlerischen Bewußtheit. Die Wiederholung der Fragesätze und die Häufung des die Unsicherheit scheinbar steigernden „vielleicht“ sind hier in erster Linie in ihrer rhetorischen Funktion wichtig. Diese Stilmittel drücken zwar auch ein Nachdenken über die Kausalerklärung aus, ihr Modalitätswert betont jedoch die das Pathos neutralisierende, entsagende, ja beinahe blasierte Gleichgültigkeit. Diese Attitüde steht aber im krassen Gegensatz zur lauten Verzweiflung, zum marktschreierischen Pathos des Anfangs- und Schlußabschnitts der Erzählung. Der Tonwechsel an sich bewirkt jedoch keinen Stilbruch, da er die Kompliziertheit der psychologischen Situation in der Erzählung verdeutlichen kann. Der Zustand des Ekels und der Verzweiflung, der Geständniszwang und die überlegenen Gesten der Selbstverleugnung zeugen durchgehend von einem ambivalenten Erlebnis. Aber von *wessen* Erlebnis?

Obwohl Held und Erzähler der Geschichte dieselbe Person ist, können wir aus zwei Momenten auf jeden Fall darauf schließen, daß der *fiktive Erzähler* zum Teil ein „Eigenleben führt“, daß seine Rollenfunktion sich von der des Bajazzos ablöst.<sup>71</sup>

1. Der Protagonist wird trotz seiner vielseitigen Talente (oder vielleicht gerade deswegen) nie zum Künstler. Wenn er nämlich wirklich eine schöpferische Persönlichkeit wäre, würde sein Bajazzodasein notwendigerweise aufhören, und die Geschichte würde ihre wesentlichste Problematik verlieren. Es gehört jedoch zu seinem Schicksal, daß er beim Gedanken daran innehält: „Wie, wenn ich in der Tat ein Künstler wäre, befähigt, mich in Ton, Wort oder Bildwerk zu äußern, – am liebsten, aufrichtig gesprochen, in allem zu gleicher Zeit?“ (125) Sein Bekenntnis stellt dabei ein vollendetes Kunstwerk dar.

2. Die autonome Anwesenheit des fiktiven Erzählers ist auch anhand des rhetorischen Stils vorausgesetzt, und zwar durch das übertriebene Pathos großer Worte, das fortwährend durch die latente Ironie einer Außenperspektive begleitet wird. Obwohl der überschwengliche Ton bereits dem Verse schreibenden Kind eigen

ist – „das waren seltsame, volltönende Verse, die voll großer und kühner Worte steckten“ (110) –, zeigt der spöttische Oberton der Erinnerungen eine Distanzierung. Dieser Vorbehalt ist uns schon von früher bekannt: Die Novelle *Enttäuschung* rechnet radikal mit der falschen Stilisierung der Dichtkunst ab. „Das Leben“, gesteht der unbekannte Held, „bestand für mich schlechterdings aus großen Wörtern, denn ich kannte nichts davon als die ungeheuren und wesenlosen Ahnungen, die diese Wörter in mir hervorriefen.“ (64) Seine Enttäuschung folgt aus der allmählichen Erkenntnis, daß in der Wirklichkeit nichts der Außerordentlichkeit der poetischen Umwandlung entspricht.

Der Erzähler des *Bajazzos* teilt dieses Erlebnis, sein Held weniger.<sup>72</sup> Letzterer braucht nämlich noch die „großen Worte“, um sein Elend, in dem Feigheit und Lüge keine belanglose Rolle spielen, einigermaßen zu verhüllen. Aber dem Zwang zu Selbstanalyse und des Aussprechens steht die distanzierende Geste gegenüber. Und da der Horizont der Außenperspektive umfassender als der der Reflexion des Ich-Erzählers ist, deutet er sie – sie durchleuchtend und enthüllend – um.<sup>73</sup>

Was begründet diese latente Rollenverdoppelung? Im Lebenswerk Thomas Manns ist ja die Position des fiktiven Erzählers meistens auch formal abzugrenzen. Am besten ist diese Frage vermutlich mit den aus der Entstehungszeit der Erzählung (1895-1897) stammenden Briefen des Autors an Otto Grautoff zu klären.<sup>74</sup> Ohne Datum, mit der Unterschrift *Dröhnerich Lama* erhält der Adressat die schrille Ankündigung: „*Sensationell!* – Wie wir aus bester Quelle vernehmen. (sic!) wird die Novelle ‚*Walter Weiler*‘ unter einem anderen Titel und in gänzlich verändertem Arrangement (wahrscheinlich in Tagebuchform) einer gründlichen *Umarbeitung* unterzogen werden, und dürfte das Publicum diesem litterarischen Ereignis mit großer Spannung entgegensehen.“<sup>75</sup> Aufgrund der Änderung des Titels und der Erzählform kommt Peter de Mendelssohn zu der Schlußfolgerung, daß das Verschwinden des Namens der Titelfigur und der Wechsel vom Erzähler der dritten Person zum Ich-Erzähler den autobiographischen Geständnischarakter des Werkes verstärken.<sup>76</sup> Dieser Annahme widersprechen scheinbar die beiden Briefe, in denen der

Autor an den Persönlichkeitszügen des Bajazzos seinen Freund erkennt. Es ist auffallend, wie hochmütig und schonungslos der junge Schriftsteller in beiden Fällen urteilt! Bezüglich seines Helden (und seines Freundes) erwähnt er *Dilettantismus* und *Nichtstuererei*. „Was ‚Walter Weiler‘ betrifft, so freut es mich, daß die Erzählung Eindruck auf Dich gemacht hat. Indessen bleibe ich dabei, daß dieser unglückliche Dilettant und Eichendorff'sche ‚Taugeichts‘ ins Moderne übersetzt – viele Ähnlichkeit mit Dir hat.“<sup>77</sup>

Noch wichtiger ist der andere Hinweis für uns, denn aus diesem geht hervor, daß auch der Erzählstil bzw. Erzählton gründlich umgearbeitet wurde. „Ich mußte lachen bei einzelnen Stellen Deines Briefes, die ganz in der sanften, traurigen, kindlich anspruchslosen Erzählweise des armen Walter geschrieben sind!“<sup>78</sup> In der Tonart *des Bajazzos* finden wir allerdings nur wenige Spuren der „sanften Traurigkeit“: die Sprechweise wendet sich hier oft beinahe exhibitionistisch zur grellen Marktschreierei und erinnert uns an den das falsche journalistische Pathos parodierenden Stil des ersten Zitates.<sup>79</sup> Der Tonwechsel verrät manches über die innere Spannung, deren Austragung im endgültigen Text in Form einer spektakulären Abrechnung erfolgt. Das ist der Ausbruchversuch des Ich aus der Gefangenschaft der Melancholie, aus der „sanften Traurigkeit“, von der wir uns aufgrund der frühen Erzählungen ein genaues Bild machen können. Das Bewußtsein der Untauglichkeit scheint eine viel bedrückendere und allgemeinere Last zu sein, als daß wir die Geste der *Übertragung* ernst nehmen könnten. Denn aus dem durch Humor besänftigten aggressiven Urteil der freundschaftlichen Briefe kann man vernehmen: Der Autor erblickt und verdammt im ehemaligen Schulkameraden *auch sich selbst*. Mit der Umarbeitung der Erzählung (unter dem neuen Titel *Der Bajazzo*) hofft der Verfasser „mehr Stil, Überlegenheit und Geschmack dabei entfaltet“ zu haben.<sup>80</sup> Unabhängig davon, wie zuverlässig sein ästhetisches Urteil ist, zeugt die Fortsetzung desselben Briefes schon von der selbstbewußten Zuversicht des jungen Schriftstellers. Die Krämpfe der künstlerischen Formulierung scheinen sich zu lösen:

„Mir ist seit einiger Zeit zu Mute, als seien irgendwelche Fesseln von mir abgefallen, als hätte ich jetzt erst Raum bekommen, mich

künstlerisch auszuleben, als wären mir jetzt erst die Mittel gegeben, mich auszudrücken, mich mitzuteilen ... Seit dem ‚Kleinen Herrn Friedemann‘ vermag ich plötzlich die diskreten Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann. Während ich ehemals, wollte ich mich auch nur mir selbst mitteilen, eines heimlichen Tagebuches bedurfte ...“<sup>81</sup>

Die Bajazzomaske – scheint uns – ist schon jetzt mehr als die Maske der Austragung von Erlebnissen. In ihr schimmert die „lebensrettende“ Überlegenheit des Schaffens durch. In der beklommenen Seele dämmern schon jene Perspektiven der Selbstverwirklichung, die – über die Befreiung vom „bösen Gewissen“ hinaus – wahre Leistungen der Kunst verheißen. Der Autor läßt den Helden des *Bajazzo* allmählich mit seinen tragikomischen Leiden allein: „Es ist die alte, gute Geschichte. Werther erschöß sich, aber Goethe blieb am Leben.“ (IX, 57)

## II. WUNSCHBILDER IN ZWEIFACHER FORM

Was wir im Traume erleben, vorausgesetzt, daß wir es oftmals erleben, gehört zuletzt so gut zum Gesamt-Haushalt unserer Seele, wie irgend etwas „wirklich“ Erlebtes ...

Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse

Der große Ruhm, die große Wirkung lassen sich ins Psychologische zurückübersetzen. Sie heißen dann: „Diesen verlangte auch nach den Dummen.“ – Aber hier ist natürlich Erotik im Spiel. Fragen Sie Freud oder Jung, ob das Talent nicht verdrängte Libido ist, wie die Neurose [...] Denken Sie an die Stelle im ‚Tristan‘, wo Wagner das Wort „Welt“ („Selbst dann bin ich die Welt!“) musikalisch mit dem Sehnsuchtsmotiv akzentuiert. Wer auf „Welt“ das Sehnsuchtsmotiv setzt, dem wird sie zufallen. Sie verkennt ihn nicht, sie ‚erkennen‘ einander, sie schließt ihn in ihre Astarte-Arme... Der Ruhm ist eine Orgie, höchst unanständig im bürgerlichen wie im christlichen Sinne.

Thomas Mann: ‚Verkannte Dichter unter uns?‘

### 1. Das Spiel der erotischen Phantasie:

#### *Vision, Der Kleiderschrank*

Es kann kaum als Zufall angesehen werden, daß in Thomas Manns epischem Werk gleich zu Beginn das *Sehnsuchtsmotiv*

erscheint. Die Prosaskizze von *Vision* stellt allem Nachempfinden zum Trotz das Leitmotiv der Lebens- und Liebesehnsucht, das das gesamte Lebenswerk durchzieht, souverän in den Mittelpunkt.<sup>82</sup> In der jugendstilartig stilisierten Vision dieses Miniaturstückes gibt es keine epische Handlung. Die lyrische Atmosphäre beinhaltet lediglich eine einzige Geste und zwar die sanfte Regung der Mädchenhand auf dem Kristallkelch, wenn das Mädchen den Blick des geliebten Mannes verspürt.<sup>83</sup>

Nur da, wo sich über ihr mattes Weiß weich eine hellblaue Ader schlängelt, pulsiert Leben, pocht Leidenschaft langsam und heftig. Und wie es meinen Blick fühlt, wird es rascher und rascher, wilder und wilder, bis es zum flehenden Zucken wird: Laß ab... Aber schwer und mit grausamer Wollust lastet mein Blick, wie damals. Lastet auf der Hand, in der bebend der Kampf mit der Liebe, der Sieg der Liebe pulsiert ... wie damals ... wie damals...”(10)

Leben und Liebe verschmelzen zu einem untrennbaren Synonym und beschreiben sowohl die elementare Kraft als auch die ewige Ausschließlichkeit der Leidenschaft. Der Sieg der Liebe bedeutet hier aber weder Erfüllung noch Harmonie. Das Geständnis des Mädchens, das sich ergibt, wird von einer Absage begleitet und der Sieg des Mannes von seinem Wissen um den zweifelhaften Triumph. Das ist ein Sieg, der dem Leben zum Selbstzweck abgerungen wird und der mitnichten bar narzißtischer Freuden ist. Der Ich-Erzähler stellt gegen Ende mit einer die Liebe ersetzenden Genugtuung fest: „Du liebtest mich doch...” (Ebd.) Auf dem anderen lastet das eigenartige, quasi dekadente Gefühl quälender despotischer Wollust und läßt auch seinen Schmerz in egoistischem Licht erscheinen.<sup>84</sup> Diese besondere Beziehung wird auch durch die Verselbständigung des Handmotivs unterstrichen, das sich vollständig von der Figur und der Persönlichkeit der Frau löst, Symbolcharakter bekommt und als solches Bedeutung erlangt. Es ist abstrakt und dennoch sinnlich: es ist ein *Wunschbild*.<sup>85</sup>

Der Titel deutet auf eine visionsartige Herausbeschwörung der scheinbar in Vergessenheit geratenen Erinnerungsbilder. Die lebhafteste Spannung des Wiedererlebens, der fast ekstatische Zustand, der dem Handmotiv, das das Leben (und die Liebe) symbolisiert, vorangeht, übertönt das sekundäre Erlebnis: „Tolle Bewegung in allen Sinnen. Fiebrisch, nervös, wahnsinnig.”(9) Das

sinnliche Abenteuer des Geistes kehrt die Reihenfolge um: das Phantasie-Spiel wächst über die Wirklichkeit hinaus, weil die Wirklichkeit schmerzhaft ist, während im sublimierten Erlebnis auch Glück zu finden ist. „Wie er es einsaugt; eigentlich nur wähnt, aber doch selig.“ (Ebd.) Im Phantasie-Spiel hat einesteils das Übergewicht der scheinbar zum Selbstzweck gewordenen, detaillierten Stimmungsmomente seine Legitimation, die andere Funktion besteht darin, den Glücksbegriff umzudeuten.

Es wäre allerdings einseitig, in diesem Glück lediglich ein Gefühl zu sehen, das die Lebensnot ersetzt. Die Selbstreflexion der Kunst spiegelt auch die schöpferische Freude wider: „Nun ist es da, ganz deutlich, ganz wie damals, das Bild, *das Kunstwerk des Zufalls*. Aufgetaucht aus Vergessenem, *wiedergeschaffen, geformt, gemalt von der Phantasie, der fabelhaft talentvollen Künstlerin*.“ (Ebd. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.) Das Bewußtsein ist wohl berechtigt. Der Autor hat die *Vision* mit der Gattungsbezeichnung „Prosa-Skizze“ versehen, was allenfalls auf den Umfang zutrifft, da inhaltlich von Skizzenhaftigkeit keine Spur zu finden ist. Im Gegenteil finden sich bereits hier wesentliche Merkmale Thomas Mannsches Schreibens. Zu nennen wären hier vor allem die „musikalische Struktur“, der Prosarhythmus und die epische Verzögerung.

Das Phantasiespiel von *Vision* findet in der Traumvision von *Der Kleiderschrank* seine Fortsetzung. Albrecht van der Qualen hat in der fremden Stadt, in der er ein Zimmer mietet, ein ungewöhnliches Erlebnis: in dem leer geglaubten Schrank findet er eine junge Frau vor. „Sie war ganz nackt und hielt einen ihrer schmalen, zarten Arme empor [...]“ (159) Der von erotischer Phantasie zeugende, ungewöhnliche Anblick wird durch die Hervorhebung der zerbrechlichen Schönheit und der kindlichen Anmut der Frau abgeschwächt. Mehrere Momente durchbrechen jedoch die durchästhetisierte Idylle. 1. Die Erzählungen der Frau haben ein grausames Ende: „es waren traurige Geschichten, ohne Trost“ (161). Die erste dieser Liebesgeschichten zitiert auch der Erzähler:

„Zwei gingen über das Heidefeld, und ihr Haupt lag auf seiner Schulter. Die Kräuter dufteten stark, aber schon stiegen die wolkigen

Abendnebel vom Grunde: So fing es an. [...] Aber es ging nicht gut aus. Das Ende war so traurig, wie wenn zwei sich unauflöslich umschlungen halten und, während ihre Lippen aufeinanderliegen, das eine dem anderen ein breites Messer oberhalb des Gürtels in den Körper stößt, und zwar aus guten Gründen.“ (160)

Die Brutalität der Liebe steht in scharfem Kontrast zu den auch in ihrer Erotik verführerisch sanften Bewegungen der Frau. Albrecht van der Qualens Benehmen unterstreicht ebenfalls das gleichzeitige und ambivalente Erleben von Anziehung und Abwendung.<sup>86</sup> Hinter der träumerischen Ruhe des Mannes, der den Erzählungen lauscht, „[kreiste] das Blut [...] warm und milde pulsierend durch seinen Körper [...]“ (Ebd.) Die grausamen Geschichten selbst wirken jedoch – paradoxerweise – mit der beruhigenden Freude der schauerlichen Wollust: „sie legten sich als eine süße Last auf das Herz und ließen es langsamer und seliger schlagen.“ (161) Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es diese sublimierte Sinnlichkeit, durch die der Erzähler den schauerhaften Ausgang der Geschichten euphemistisch als „traurig“ bewertet.

2. Der Zauber der Geschichten im Stil von *Tausendundeine Nacht* erlischt in dem Moment, in dem das sexuelle Verlangen den Märchen ein Ende setzt:

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

Die *Wirklichkeit des Lebens und der Liebe verdrängt die ästhetische Quelle des Erlebens* und ihre Eros beschwörende Schönheit. Gleichzeitig verlangt das sinnliche Spiel des Geistes nach Erfüllung und beseitigt sich damit selbst. Die fiktive Wirklichkeit des Traumgeschehens verstärkt zusätzlich diese besondere Dialektik in der Beziehung der zwei Sphären. Der Erzähler schildert detailliert die Umstände des Märchenerzählens, doch wenn es um die tatsächliche Liebe geht, schweigt er taktvoll. (Wie auch der Erzähler im *Zauberberg*, wo der Leser erst einiges später in der „sündhaften“ Walpurgisnacht und auch dort nur durch subtile Anspielungen erfährt, daß Hans Castorps Schwärmerei für Madame Chauchat nicht platonischer Natur geblieben ist.) Aber nicht

nur über dem Sexuellen hängt ein beharrlicher Schleier. Den Inhalt der „traurigen“ Märchen erfährt der Leser ebenfalls nicht: das einzige Beispiel setzt der Erzähler mit einem geheimnisvollen „wie wenn“ fort. Der Vergleich, der die Gnadenlosigkeit der Liebe verdeutlicht, endet mit dem noch geheimnisvolleren Hinweis „aus guten Gründen“.

Es scheint, als wolle der Autor selbst dieser Erzählhaltung gerecht werden, wenn er in seinem Essay *Adolf von Hatzfeldt die Würdigung eines Romans dieses jungen deutschen Schriftstellers (Die Lemminge)* kurz und bündig folgendermaßen beendet:

Ich unterlasse es, die Handlung des Buches zu analysieren, die innerlich, schwierig und bitter ist, denn es geht darin um Liebe und Einsamkeit. Es geht um den Gram, der die Liebe zum Lebendigen in Haß verkehrt, und ich habe dabei die andere stärkste Szene im Sinne: die am Weiher mit dem Froschlaich, wo der Mann, der 'seinen Samen hätte wegwerfen können, so einsam war er', die einsame Frau belauscht, wie sie in traurigster Bosheit die schleimigen Kaulquappenbeutel mit dem Stock zersticht. (X, 634)

(Auf den symbolträchtigen Titel des eben genannten Romans geht Thomas Mann ausführlich ein, denn diese seltsamen Nagetiere werden, wie die Hauptfigur des Werkes, der ein naher Verwandter zahlreicher Thomas Mannscher Charaktere sein könnte, von ihrem Wanderinstinkt in den Tod getrieben.) Die nicht näher ausgeführten „Märchen“ im Kleiderschrank lassen ihren Inhalt dennoch erahnen: zumindest wird der Leser Analogien zu den brutalen Geschehnissen der Novellen *Luischen* und *Anekdote* vermuten.

3. Ähnlich rätselhaft bleibt der Erzählerkommentar, wenn er die Schönheit der Frau andeutet. „Wellen ihres langen, braunen Haares ruhten auf ihren Kinderschultern, von welchen ein Liebreiz ausging, auf den man nur mit Schluchzen antworten kann.“ (159) Gilt diese Erschütterung der kathartischen Kraft der Schönheit oder der unerfüllten Liebesehnsucht? Letzterem widerspricht zwar das „Liebesabenteuer“ der fiktiven Geschichte, doch wissen wir von seinem Ausgang gar nichts. Seine Bedeutung wird auch dadurch gemindert, daß sich auf der Erzählebene die ganze Geschichte als die Illusion eines möglichen Traumbildes entpuppt: „Wer weiß auch nur, ob überhaupt Albrecht van der Qualen an

jenem Nachmittage wirklich erwachte und sich in die unbekannteste Stadt begab [...]?“ (161)

Die Wurzeln für das erotische Phantasieren müssen aller Wahrscheinlichkeit nach in der Persönlichkeit der Hauptfigur gesucht werden.<sup>87</sup> Der Erzähler gibt kaum etwas über Albrecht van der Qualens Leben kund. Die wenigen Hinweise auf sein Leben, die der Erzähler durch detaillierte Schilderung oder wiederholtes Erwähnen hervorhebt, reihen die Hauptfigur in die Kette der Thomas Mannschen Helden ein. Sie gehört zu der großen Menge der aus dem Leben gerissenen und dem Tode verschriebenen Gestalten. Ihre isolierende Einsamkeit garantiert ihr absolute Unabhängigkeit und ziellose Freiheit:

[...] Ich habe kein Geschäft und kein Ziel. [...] Haltloser, freier, unbeteiligter kann niemand sein. Niemand verdankt mir etwas, und ich verdanke niemandem etwas. Gott hat seine Hand niemals über mir gehalten, er kennt mich gar nicht. Treues Unglück ohne Almosen ist eine gute Sache; man kann sich sagen: Ich bin Gott nichts schuldig... (155)<sup>88</sup>

Ihre Krankheit bedeutet für sie dieselbe Befreiung, dieselbe „Legitimation“, die sich später Hans Castorp auf dem Zauberberg von Doktor Behrens einholt und in deren Besitz die Begriffe des „Flachlandes“ ihre Bedeutung verlieren. In beiden Fällen legalisiert die Krankheit das Verlassen der bürgerlichen Lebensform. (Es ist eine andere, jedoch von dieser nicht zu trennende Frage, daß das bürgerliche Erbe die Voraussetzung für ihre Freiheit ist!)

Die Loslösung wird am deutlichsten durch das subjektivierte Zeitempfinden der Hauptfiguren angezeigt. Sowohl in Albrecht van der Qualens als auch Hans Castorps Leben verliert die mit der Uhr meßbare „objektive“ Zeit an Bedeutung. An ihre Stelle tritt – mit Settembrinis Worten – die „asiatische“ Zeitlosigkeit. Was jedoch im Schicksal Hans Castorps das Ergebnis eines Prozesses ist, gehört bei der Hauptfigur von *Der Kleiderschrank* zum Traumschlaf bzw. entfaltet sich darin. Während der Reise, beim vermeintlichen Aufwachen „fühlte er sich so völlig der Zeit enthoben, daß ihn das Behagen durchströmte.“ (153) Die Momente der Krankheit und der „aufgehobenen Zeit“ folgen auch im Novellentext unmittelbar aufeinander, womit der Erzähler ihre Zusammen-

gehörigkeit unterstreicht.<sup>89</sup> Die Krankheit bedeutet „Enthegung“, weil sie einen Vorwand darstellt, dem Rhythmuszwang des normativen Lebens zu entkommen. Die in Abhängigkeit von der Zeit interpretierten (und nur in Abhängigkeit von ihr interpretierbaren) Zwänge sind nicht mehr maßgebend. Damit erweitert sich auch die Möglichkeit der Normverletzung und bekommt eine allgemeinere Bedeutung: Sie dehnt die normsetzenden Rahmen *der ganzen bürgerlichen Existenz*, ohne sie tatsächlich zu verletzen. Dieses Paradoxon ist damit zu erklären, daß die Verletzung der bürgerlichen Normen bei den Figuren Thomas Manns nie aus einem auflehrenden Verhalten gegen die Gesellschaft resultiert, sondern lediglich eine Möglichkeit der Sehnsuchtsverwirklichung darstellt. Gerade deshalb ist in ihrem Fall die Abweichung von den bürgerlichen Normen unter mehreren Gesichtspunkten eingeschränkt: 1. Sie richtet sich nicht gegen die bürgerliche Weltordnung und damit nicht gegen die den Hauptfiguren historisch gegebene gesellschaftliche Form, sondern sie verwirklicht innerhalb dieser ihre Freiheit oder verlangt zumindest nach ihr. 2. Es deutet auf das Partielle des Ausgeschlossenseins und der damit verbundenen „devianten“ Merkmale, daß sie sich auf irgendein besonderes Moment beschränken. Die Figuren erheben sich durch ihre überdurchschnittlichen geistigen Fähigkeiten (als Künstler) oder durch ihre *Krankheiten* bzw. ihre vom Normalen abweichenden sexuellen Neigungen und ihre *Liebesnot* über ihre normative Umwelt.<sup>90</sup> 3. Ihr Heraustreten führt sogar trotz des Partiellen zu Schuldbewußtsein bzw. zu Nostalgie: der Zwang des LoslöSENS und der Wunsch der Dazugehörigkeit führt gleichermaßen in Versuchung. Das ist die Ursache für die besondere Situation der Thomas Mannschen Helden, ihre „zwischen zwei Welten“ sehnsüchtig hin und her schwankende Heimatlosigkeit, die schließlich immer zu einem schicksalhaften Kompromiß führt. Sie leben im Schutz der bürgerlichen Ordnung und können das auch dann, wenn sie deren Grenzen scheinbar überschritten haben, weil sie den offenen Bruch vermeiden. Das trifft sogar auf Felix Krull zu, der ein „Berufshochstapler“ ist, weil er mit seinen schauspielerischen Fähigkeiten seine Devianz genial verbergen kann.

Mit der Auflockerung der Zeit-Raum-Dimension in der Sachwelt wächst der Einfluß der Umwelt und es wird in die Welt der Möglichkeiten geleitet. Diese Auflockerung übernimmt somit auch eine Katalysator-Funktion. Auf die Hauptfiguren wirkt sie befreiend, denn sie aktiviert ihre verborgenen Sehnsüchte.<sup>91</sup> Die in der Regel eher passiven zentralen Figuren der Thomas Mannschen Werke verspüren in dem für sie ungewohnten Milieu nicht nur die verführerische Kraft einer ihnen fremden Welt und – parallel dazu – die Enge der ihnen vertrauten Lebensnormen, sondern sie ahnen auch die Gefahren der totalen Freiheit. So stehen sie – zwar zwangsläufig diszipliniert, aber mit dem Wissen um Sicherheit – zu ihrem bürgerlichen Ich, und auch wenn sie der Anziehung der fremden Kraft nachgeben, bewegen sie sich als Fremde in der Welt der „Abenteuer“. Ihr Leben ist von einer Zweiheit bestimmt, die den wahren Alternativen der Entscheidung ausweicht, weil diese „verirrten Bürger“ die Grenzen zumeist nur in ihren Sehnsüchten überschreiten. Die Funktion von Traum und Vision ist im Lebenswerk außerordentlich wichtig, weil sie auf die Sphäre jenseits der Zivilisation und der Grenzen der bürgerlichen Ordnung deuten, wo vornehmlich unbekannte oder sogar unerkennbare Kräfte die Existenzformen bestimmen.<sup>92</sup> In den Visionen gelangen Inhalte des Unterbewußtseins, unterdrückte und unartikulierte Triebkräfte an die Oberfläche. Als *epische Elemente* weisen sie zugleich über sich hinaus. Denn das, was für die Figuren im Freudschen Sinne die Manifestation des Unterbewußtseins ist, wird auf der Erzählebene rational beleuchtet. Die imaginäre Freiheit gerät also auf dieser Ebene wiederum unter Kontrolle. Doch während die Untersagung durch die Konventionen auf gesellschaftlicher Einprägung beruht und damit größtenteils unbewußte Anpassung voraussetzt, wiederholt sich das alles in der epischen Gegenüberstellung auf einer höheren Ebene und wird vor dem breiten Horizont der bewußten Existenz neu interpretiert. Der moralischen Haltung geht hier nämlich schon die Tabus brechende Freiheit und die Neugier des Erkennens voraus. „Placet experiri!“ – lautet die Devise, die Hans Castorp von Settembrini übernommen hat und die auch im Gesamtwerk die humanistische Dimension dieses intellektuellen Verhaltens bescheinigt.



Die außergewöhnlichen Figuren Thomas Manns werden in den Bann der verborgenen Sünden gezogen, ohne daß sie sich endgültig von ihrer bürgerlichen Vergangenheit lösen können. So zufällig – allerdings mit verborgener Affinität – sie an die „verbotenen Zonen“ treiben, wirkt auf der Handlungsebene das ebenfalls zufällig, was in der Tiefe der Charaktere gesetzmäßig ist: nämlich das „Erwachen“ und die Rückkehr in die Welt der Ordnung. *Der Kleiderschrank* hält von alledem nur den Ausgang und die sich in der Traumvision entfaltende novellistische Episode fest. Die schicksalhafte Dimension bekommt die Erzählung durch den Blick auf das Lebenswerk, namentlich auf die analogen Situationen in *Tod in Venedig* und *Der Zauberberg*.

## 2. Die Visionen Aschenbachs: *Der Tod in Venedig*

### Dionysos

Die Wunschbilder von Träumen und Visionen in *Der Tod in Venedig* bilden ein das ganze Werk umspannendes Motivsystem. Die unbekanntem im Ich schlummernden Sehnsüchte befallen den in der selbstverneinenden, schöpferischen Askese lebenden Protagonisten mit elementarer Kraft und drohen das durch zähen Willen und beharrliche Disziplin erkämpfte Ethos seines ganzen bisherigen Lebens und Werkes zu vernichten. Die Rolle der Wunschbilder in der Novelle ist deswegen von entscheidender Bedeutung, weil sie von dem inneren Kampf der Seele am vollkommensten zeugen.<sup>93</sup> Die tiefsten Konflikte im Schicksal Aschenbachs werden auf die Ebene der Träume und Visionen transponiert, denn sie sind nur hier austragbar und aussprechbar.<sup>94</sup> Die Werkstruktur bestätigt die psychoanalytischen Erkenntnisse in doppelter Hinsicht: Die Wunschbilder sind nämlich einerseits die Folgen von Verdrängung, andererseits nehmen sie gleichzeitig an den Abwehrmechanismen teil, die das „verbotene Abenteuer“, das auf der Handlungsebene unerfüllt bleiben soll, in die stilisierte Welt der Träume und der Visionen verweisen.

Die Wunschbilder knüpfen an an das Leitmotiv der Novellengeschichte, das Hermes-Motiv, das seine Inkarnation – nach mehreren Figurenvariationen – zuletzt in Tadzio findet. Die zwei Motivreihen sind miteinander untrennbar verflochten, denn das Erscheinen von Hermes, dem Seelenführer, bzw. von dessen Präfigurationen, ruft auch die Momente der heimlichen Sehnsucht hervor.<sup>95</sup> Die enge Verbundenheit der beiden Ebenen des *Sehnsuchtsmotivs* wird gleich im ersten Kapitel durch das seltsame Gefühl, das sich Aschenbachs beim Anblick des Fremden bemächtigt, angedeutet (446). Der Erzähler, der die selbstkritischen und zugleich sich rechtfertigenden Reflexionen des Protagonisten vermittelt<sup>96</sup>, ist mit der Erklärung scheinbar schnell bei der Hand („Es war Reiselust, nichts weiter [...]“ (446), forscht aber weiter nach tieferen Motivationen.<sup>97</sup> Die eingestandene Ursache – „Flucht drang war sie [...], diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen, – der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes [...]“ (448) – scheint jedoch eher die Wirkung zu sein. Der kausale Zusammenhang in der Geschichte Gustav von Aschenbachs ist nämlich umgekehrt: Seine Entsagungsfordernde Arbeits- und Lebensdisziplin war bis jetzt die heimliche Flucht vor der Anziehungskraft einer unbekanntem und ungeheueren Welt. So setzte er der chaotischen Macht der Natur die strenge Ordnung der Form entgegen.<sup>98</sup> Seine Vorstellung, er benötige die Reise gerade zur Bewahrung seiner schöpferischen Fähigkeit, ist also eine Selbsttäuschung. Denn nicht die schöpferische Tätigkeit hat seine Energie aufgegeben, sondern die Leidenschaft verdrängende Selbstverneinung. In seiner Grübelei hat sich aber schon der Verdacht formuliert, daß *die Natur sich an dem sie vergewaltigenden Geist rächt*.<sup>99</sup>

Die erste Vision, die den Reisegedanken unmittelbar folgt, nimmt schon die Traumbilder des Schlußkapitels vorweg.<sup>100</sup> Denn beim Erscheinen der Tropenlandschaft und des Urwaldes fühlte Aschenbach „sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen“ (447). Durch die Vorwegnahme der Traumvision des Schlußkapitels wird schon hier – vorläufig nur in einer kurzen, blitzartigen Heraufbeschwörung der stilisierten fremden Welt –

„das Aussprechen des Unsagbaren“ vorbereitet. Viel später in der Novellengeschichte, in dem vorletzten Traum Aschenbachs, wird die Urlandschaft erkennbar und bevölkert. Im Bergland, das den Schriftsteller an seinen Sommerkuroirt erinnert, wird der Mythos lebendig, und der Anblick der kultischen Orgie des „fremden Gottes“ erfüllt ihn mit Beklemmung und wollüstigem Schauer. Die Zivilisationsschranken noch nicht kennenden Triebe toben in diesem Bacchanal, in dem der Mensch sein Naturwesen feiert.<sup>101</sup> Und Aschenbach, der Betrachtende, wird plötzlich heimlicher Teilnehmer der brutalen Ereignisse: „[...] seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung [...] Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig.“ (517. Hervorhebungen von mir: Z.Sz.) Vom Traumwunsch bis zur Identifikation wird der tabuisierte Weg durch das Phallussymbol gekürzt. In der doppelt stilisierten Welt des mythischen Traumes kommt es zum Durchbruch: Die Seele befreit sich auch von ihren letzten Hemmungen.

Traum und Mythos haben in der Novelle eine sich gegenseitig stilisierend verstärkende, steigernde und zugleich mehrschichtig zusammengesetzte Funktion<sup>102</sup>:

1. Die beiden Sphären ermöglichen dem Erzähler wie dem Protagonisten eine ständige *Distanz zu der tabuisierten Sexualität* im Beziehungssystem der Novellenhandlung, denn der Traumgehalt wird (von den Lesern) unter die unbewußten Quasi-Ereignisse eingereiht. Und dieser der rationalen Kontrolle entkommenden Verschwommenheit entspricht im Mythos die neblige Unsicherheit der zeitlichen Entfernung.

2. Diese für das Bewußtsein unkontrollierbaren Erlebnisse *befreien* aber gleichzeitig den Protagonisten *vom Zivilisationszwang*, von den bürgerlichen Normen und von der moralischen Verantwortung. Eine unbegrenzte innere Freiheit eröffnet sich vor dem Ich. Nur hier, auf der Ebene der Traumbilder, lassen sich die heimlichen, durch das Bewußtsein sorgfältig verdrängten Triebwünsche zeigen. Diese Freiheit (wie jegliche) ist aber nur in dem Fall von Bedeutung, wenn sie sich nicht einmal auf der Ebene der Möglichkeiten als reine Illusion entpuppt, wenn die hier visionierten Erleb-

nisse also auf irgendeine Wirklichkeitsbasis zurückzuführen sind. Sowohl die Mythologie als auch die Tiefenpsychologie zeugen von dieser Wirklichkeitsbasis. Die Erstere erweitert unsere Kenntnisse über die Menschheitsgeschichte, die Letztere dagegen über die Persönlichkeit bis zur Grenze der Unerforschbarkeit, und unter diesem Aspekt kann die mythische Traumvision nicht mehr nur als pathologisches Wunschbild des Unbewußten, sondern auch als substantieller Teil des Individuums und der Menschheit gesehen werden. Denn alles, was aus dem Unbewußten in Form des Traumbildes an die Oberfläche dringt, kann das Bewußtsein ablehnen, sein Vorhandensein jedoch nicht leugnen. Und wie das Individuum diesen, zum größten Teil beunruhigend unbekanntem „Kontinent“ seines Ich anerkennen muß, betrachtet die Menschheit auf ähnliche Weise seine eigene „Kindheit“ als eine zwar fremde aber in ihren Wurzeln von ihr keineswegs unabhängige Welt.

3. Das Zusammenspiel von Traum- und Mythosgeschehnissen in den Visionen Aschenbachs bedeutet ferner eine verborgene Rechtfertigung für ihn. Die heraufbeschworenen Situationen deuten nämlich das Ungewöhnliche und Verbotene um, indem sie es in die Menschheitsgeschichte einordnen und damit zu legitimieren suchen. Denn der zivilisierte Mensch betrachtet das grau-sam-öszöne Ritual schon seit langem als verbannte Tabu-Erinnerung, ähnlich wie er die Homosexualität mit Verachtung bestraft.<sup>103</sup> Die Huldigung des Ritus einer chaotischen Triebhaftigkeit beweist die Abhängigkeit von der Natur des menschlichen Wesens, die determinierende Kraft jener Natur, die – „jenseits von Gut und Böse“ – hinter dem Gebilde der Kultur und der Zivilisation in ihrer rohen Gestalt stets vorhanden ist.

4. Die paradigmatische Verknüpfung der Triebwünsche im inneren Konflikt Aschenbachs kann jedoch zu keiner Lösung führen, sie vertieft diesen Konflikt sogar, weil sie den zwiespältigen seelischen Zustand mit dem Gewicht der doppelbödigen Erkenntnis belastet. Denn in den Traumbildern lassen sich zwar die unbewußten Kräfte zur Geltung bringen, und das wirkt befreiend, die Heraufbeschwörung der orgiastischen Urszenen macht aber zugleich auch die Gefahr bewußt: Die Verletzung der Zivilisationsnormen kann eine Rückkehr zu den „Urzuständen“ bedeuten, das

hätte aber die Ablehnung der menschlichen Kultur bzw. des Geistes selbst zur Folge. Die andere Funktion der Distanzierung durch die Traumbilder besteht gerade deshalb in der Bewahrung der menschlichen (geistigen) Würde, deren echter Repräsentant Gustav von Aschenbach ist.<sup>104</sup>

Das zweite Kapitel der Novelle entwirft ein genaues Bild von der künstlerischen Laufbahn Aschenbachs und von den Schicksalskomponenten des zur Repräsentation emporsteigenden Weges. Schon in der den größeren Teil des ersten Absatzes umfassenden riesigen Periode spiegelt sich – wie Oskar Seidlin zeigt – „das Existenzproblem des Helden, eines Mannes, der seine ganze Lebensenergie ins Werk presste [...]“.<sup>105</sup> Der Symbolcharakter des mit klassizistischer Disziplin zurückgehaltenen Pathos der Satzkonstruktion hört aber mit dem Abschluß des Satzes keineswegs auf. Seine Kompositionsstelle innerhalb des ganzen Kapitels erweitert ja die symbolische Bedeutung. Während nämlich der Akzent des Auftaktes die Größe und den – auch in seiner Zusammensetzung – repräsentativen Charakter des Lebenswerkes hervorhebt und dessen Schöpfer zum Zweitrangigen degradiert, kehrt das Gewicht der weiteren Teile diese Rangordnung um: die geheimen Motivationen der Genese des Lebenswerkes und die Analyse der problematischen Persönlichkeit Aschenbachs rücken in den Vordergrund. Die Kontrapunktik der kompositionellen Verhältnisse erhält so die beiden – entgegengesetzten – Annäherungen aufrecht und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Antagonismus der Zusammenhänge.

Der Abschlusssatz des ersten Absatzes wiederholt nur noch die Genealogie der Thomas Mannschen Künstlergestalten – mit den hartnäckigen autobiographischen Parallelen zum Verfasser: „Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen.“ (450) Die Fortsetzung aber deckt schon – immer tiefgehender – die Persönlichkeit „dieses besonderen Künstlers“ auf. Die Reihenfolge ist kaum zufällig. Der mit der Periode eingeführte Erzählerkommentar sichert zunächst die autonome Größe des Werkes und erst dann folgt die Enthüllung. Für letztere ist die stufenweise Annäherung in weitem Bogen bezeichnend – in krassem Gegensatz zu der bündigen, in einen

Satz gedrängten, sachlichen Aufzählung des Lebenswerkes –, in der sich aber das Kausalverhältnis des Künstlerschicksals klar abzeichnet.<sup>106</sup> Die Persönlichkeitsanalyse erwähnt als erste unter den Motivationen die Ruhmsucht: „Da sein ganzes Wesen auf Ruhm gestellt war, zeigte er sich [...] früh für die Öffentlichkeit reif und geschickt.“ (Ebd.) Die Erklärung für den unmittelbaren Beweggrund und für die künstlerische Wirkung bleibt zunächst noch in der Nähe des Werkes und deutet auch die schöpferische Gabe des Protagonisten im Lichte des Publikumserfolges, die letzte Determinante des außerordentlichen Talentes sucht sie aber in der Seltenheit der „physischen Basis“ (451). Die zu allgemeine Formulierung verschweigt zwar, was später aufgedeckt wird, das mehrmalige Umkreisen gelangt jedoch an seinem ersten Ruhepunkt zu einem partiellen Geständnis. Die Charakteristik kehrt dann wiederholt zu den bisher erwähnten Momenten zurück und ergänzt sie. So erfahren wir neue Details von der zähen Willenskraft Aschenbachs, von den alltäglichen Leistungen, die zur Größe führen, sowie von den Bedingungen der Künstlerrepräsentanz. Der Exkurs hat – über die zusätzlichen Informationen hinaus – eine retardierende Funktion: Die Stufenfolge nimmt der Entlarvung die Schärfe, denn das Schritt für Schritt unterminierte Ansehen Aschenbachs wird durch das wiederholte Bewußtmachen seiner wahren Tugenden gleichzeitig hergestellt. Die Komposition bewahrt auch hier – wie in der ganzen Novellenstruktur während der Wertgegenüberstellung – das Gleichgewicht und die Vollständigkeit der Ambivalenz.<sup>107</sup>

Die Geschichte Aschenbachs verdichtet in sich und überspitzt bis zum Extrem die schicksalhaften Konflikte der früheren Novellenhelden, sie geht aber zugleich über sie hinaus, indem sich hier die Künstlerfigur schon zu einer souveränen Persönlichkeit und zu einem repräsentativen Künstler festigt, der weder die Verzweiflungen eines Bajazzos noch die heimatlose Nostalgie des „verirrten Bürgers“ kennt. Die Konfrontation und die Enthüllung, die nirgends so kühn und konsequent wie in *Der Tod in Venedig* sind, schöpfen ihre Kraft wohl aus dieser Perspektive. Die spannungsteigernde Kraft der mehrstufigen Annäherung kommt daher, daß während der Charakterisierung auch das Gewicht der

Gegensätze erhöht wird, denn die sprachliche Qualifizierung heroisiert. In der neueren Variation ruft die selbstverleugnende Disziplin schon das Martyrium des Heiligen Sebastians in Erinnerung, die körperliche Schwäche dagegen das Verhängnis des biologischen Verfalls.<sup>108</sup> Die so kraß gegenübergestellten Motive verknüpfen sich jedoch lückenlos in einer schicksalhaft determinierten kausalen Beziehung. Dieser Gegensatz – darüber hinaus, daß er auf die disharmonischen Grundlagen der Künstlerexistenz Aschenbachs hinweist –, öffnet den Weg auch für weitere Perspektiven: er deutet das paradoxe Wesen des Künstlertums selbst.

Blickte man hinein in diese erzählte Welt, sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine Unterhöhnung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt; die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, die es vermag [...] sich zur Herrschaft im Reiche der Schönheit aufzuschwingen; die bleiche Ohnmacht, welche aus den glühenden Tiefen des Geistes die Kraft holt, ein ganzes übermütiges Volk zu Füßen des Kreuzes, zu *ihren* Füßen niederzuwerfen; [...] das falsche, gefährliche Leben, die rasch entnervende Sehnsucht und Kunst des geborenen Betrügers: betrachtete man all dies Schicksal [...], so konnte man zweifeln, ob es überhaupt einen anderen Heroismus gäbe als denjenigen der Schwäche. (453)

Das durch Nietzsche inspirierte Paradoxon entlarvt den Künstler als „geborenen Betrüger“, so kompromittiert sich die aus Schwäche entstandene Kunst selbst. Die eigentliche Gefahr besteht jedoch nicht in der Diskrepanz zwischen der problematischen Künstlerpersönlichkeit und dem von ihr geschaffenen, klassischen Wert tragenden Werk, sondern viel mehr in dem psychologischen Prozeß, wie die „für die Sinne verlorene“ Künstlerpersönlichkeit ihre körperliche Minderwertigkeit kompensiert.<sup>109</sup> Der „Wille zum Ruhm“ ist hier nämlich von der Machtgier zu trennen, und dieses Moment nimmt schon manches aus dem pathologischen Fall Cipollas vorweg. Die deutlichen Unterschiede sind selbstverständlich auch nicht außer Acht zu lassen. Denn während bei Cipolla diese geistige Einstellung sich in einem antihumanen, aggressiven Benehmen manifestiert, werden die inneren Konflikte Aschenbachs ästhetisch objektiviert und dadurch zugleich humanisiert. Der entscheidende Unterschied ist in der Art und Weise der Austragung der Konfliktsituationen zu suchen, nicht aber in den Wurzeln. Die ambivalente

Rechenschaft des Erzählers zieht sowohl die „belastenden“ Momente in der Künstlerfigur in Betracht als die „befreienden“. Der Verdacht bezieht sich auf die moralische Tauglichkeit des Künstlers: „Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist?“ (522)<sup>110</sup> Auf der anderen Seite wird schon hier, zum ersten Mal in dieser Vollständigkeit, auch das Bewußtsein der Erwähltheit und der Repräsentation formuliert: „Eine Entwicklung ist ein Schicksal; und wie sollte nicht diejenige anders verlaufen, die von der Teilnahme, dem Massenzutrauen einer weiten Öffentlichkeit begleitet wird, als jene, die sich ohne den Glanz und die Verbindlichkeiten des Ruhmes vollzieht?“ (455f.)<sup>111</sup>

Die Zusammenfassung, der Überblick über die schriftstellerische Laufbahn Aschenbachs weist auf die Zäsur hin, die diese Novelle innerhalb des Gesamtwerkes darstellt. Die moralische und ästhetische Orientierung, in der „die Abkehr von allem moralischen Zweifelsinn, von jeder Sympathie mit dem Abgrund“ (455) und ein klassizistisches Formprinzip den Psychologismus und die Kunstfeindlichkeit ablösen, zeigt bestimmte Entsprechungen zu der frühen Periode des künstlerischen Weges von Thomas Mann. Die zum Teil in eine Selbstdarstellung mündende Rechenschaft blickt aber in der Zeit nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts, so bewegt sie zu neuen Erwägungen und zu weiteren ästhetischen Orientierungen.

Aber moralische Entschlossenheit jenseits des Wissens, der auflösenden und hemmenden Erkenntnis, – bedeutet sie nicht wiederum eine Vereinfachung, eine sittliche Vereinfältigung der Welt und der Seele und also auch ein Erstarken zum Bösen, Verbotenen, zum sittlich Unmöglichen? Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich, – sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt [...] ? (455)<sup>112</sup>

Die Offenheit der als Paradoxe formulierten Fragen weist zugleich über die Parallelen hinaus. Das fiktive Lebenswerk Aschenbachs ist – seinem Schicksal ähnlich – mit dem Rahmen der Novelle abgeschlossen, so kann es auf Formeln reduziert werden. Der Erzähler deutet es mit klaren Hervorhebungen und Abgrenzungen an, die Ergebnisse seiner Analyse stellt er aber in die komple-

xeren Zusammenhänge der Reflexion und denkt darüber – aus der Position des Allwissenden – weiter nach.<sup>113</sup> Es gehört zu den hervorragenden künstlerischen Lösungen der Novelle, daß die Gedankenreihe der im zweiten Kapitel formulierten und unterbrochenen Fragen nicht durch den Erzählerkommentar, sondern durch die Träume und Visionen der 4. und 5. Kapitel fortgesetzt wird.

## Sokrates und Phaidros

In den letzten zwei Kapiteln, auf der mythisch-stilisierten Ebene der Novellengeschichte, erscheint mehrmals als Gegensatz zur Vision der Barbarei die Welt der Antike und in dieser klassizisierend gehobenen Harmonie kristallisieren sich die über das Künstlerschicksal reflektierenden Gedanken zur endgültigen Fassung.<sup>114</sup> In der Phantasie des von der Schönheit Tadzios berauschten Schriftstellers wird die platonische Szene lebendig: „Auf dem Rasen [...] lagerten zwei, geborgen hier vor der Glut des Tages: ein Ältlicher und ein Junger, ein Häßlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen.“(491)

Das Wunschbild schafft Parallelen zwischen den Ebenen von Wirklichkeit und Vision: Die idyllische athenische Szene ist die idealisierende Abbildung der Beziehung von Aschenbach und Tadzio.<sup>115</sup> Die Phantasiebilder der quälenden Leidenschaft humanisieren und legalisieren so die homoerotische Liebe, die im bürgerlichen Leben Aschenbachs nur zum Skandal führen könnte.<sup>116</sup> Die Sokrates-Rolle legitimiert auf zweifache Weise: einerseits wird mit dem Beispiel des Griechentums eine zu jeder Zeit anerkannte Kultur heraufbeschworen, in der die Knabenliebe akzeptiert war, andererseits bürgt die Persönlichkeit des Sokrates für geistige, moralische Würde.<sup>117</sup> Der griechische Philosoph bleibt sogar im Schönheitsrausch weise: Er ist sich dessen, bewußt, daß die selbstvergessene Ergebenheit leicht lächerlich wird. Die Tabu-Reminiszenzen spuken also auch noch hier. Dennoch: Die stilisierte Rolle macht die Liebesehnsucht artikulierbar, „geständnisfähig“, weil sie die homoerotische Neigung zum ästhetischen Problem veredelt und verallgemeinert.<sup>118</sup> Die Anklänge an die platonischen Texte umfassen und verdichten die Problematik der No-

velle, da die ästhetischen und ethischen Paradoxa in den Bekenntnissen von Sokrates das Schicksal Aschenbachs als das Künstlerschicksal par excellence apostrophieren.<sup>119</sup>

Die visionäre Beschwörung des Sokrates erfolgt zweimal: in der Strandszene des vierten Kapitels, wo sich Aschenbach an der Schönheit des polnischen Jungen erfreut und im Schlußkapitel, als der Künstler, der seine Hemmungen und Haltung verloren hat, Tadzio folgt. Die beiden Visionen sind zwar in Raum und Zeit voneinander getrennt, gehören jedoch eng zusammen. Die zweite folgt textlich unmittelbar der ersten.<sup>120</sup> Sie stellen ein unter dem Eindruck der Schönheit hervorbrechendes Bekenntnis dar. Während aber das gewaltige Erlebnis in der ersten Vision nur die sich ins Göttliche verwandelnde Andacht artikuliert, werden in den Phantasiebildern des bis zur Verzweiflung verstörten Schriftstellers auch Beklemmung, Angst und sogar die Gedanken der selbstquälerischen Abrechnung formuliert.

Die Logik der Novellenkomposition rechtfertigt diese Unterbrechung und Verzögerung. Sie gewährt der berauschten Seele Aufschub, um die wonnetrunke Sehnsucht ausleben und im sinnlichen Verlangen schwelgen zu können, bevor das Verhängnis hereinbricht. In der stufenweisen Annäherung der kompositionellen Verteilung verbinden die bekenntnisartigen Reflexionen das ästhetische Wesen der Schönheit in beiden Fällen mit dem Liebesgefühl, aber mit unterschiedlicher Umsetzung und Schlußfolgerung. Nur die Ausgangsgedanken reimen sich miteinander in beiden Versionen, indem sie die sinnliche und zugleich geistige Substanz der Schönheit betonen (vgl. 491f. und 521). Die Variationen in der Fortsetzung weisen schon auf die Unterschiede hin: „So ist die Schönheit *der Weg des Fühlenden* zum Geiste [...]“ (492), „[...] so ist sie [...] *der Weg des Künstlers* zum Geiste“ (521. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.) Der Austausch eines einzigen Wortes enthält die Bedeutungsveränderung: Der zu allgemeine Begriff „des Fühlenden“ wird in der zweiten Version eingengt und konkretisiert. Die hymnische Entzückung macht allgemeingültig und verklärt die Liebesehnsucht in ihrer unerwiderten Einseitigkeit. „Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: dies, daß der Liebende göttlicher sei als

der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andern [...]”(492). In der spitzfindigen Tautologie des Pseudo-Sokrates hält hier die melancholische Erfahrung Tonio Krögers wider.<sup>121</sup> Die indirekte Redeform erhält die Zweideutigkeit dieses Bekenntnisses aufrecht: Sie bestätigt den Sokratischen Gedanken, während sie zugleich vorsichtig-entlarvendes Licht auf den psychologischen Hintergrund des Erlebnisses wirft.

Das in Reflexion überspielte Bekenntnis ist aus kompositioneller Sicht *ironische Überführung*: Die Vision endet hier, aber der Erzählerkommentar setzt sich fort – und zwar an der wichtigsten Stelle wieder in der indirekten Rede. Die distanzierende Redeweise hebt so die klaren Grenzen zwischen dem Beschworenen und dem Beschwörer auf. Die Erkenntnis Aschenbachs, „daß die Natur vor Wonne erschauere, wenn der Geist sich huldigend vor der Schönheit neige“ (ebd.), berührt nämlich die zentrale Problematik des Thomas Mannschen Lebenswerkes, das Leben-Geist-Verhältnis, diesmal die positive Rolle des Geistes hervorhebend. Die seltsam optimistisch klingende These wird in der Novelle allerdings nicht durch die im voraus zum Scheitern verurteilte erotische Begierde bestätigt, sondern durch ihre ästhetische Projektion, durch die Gewißheit der künstlerischen Selbstverwirklichung.

Von der unmittelbaren Erlebnisquelle, der Schönheit Tadzios, durch das sublimierte Medium der Vision führt der Weg zum Ausprechen dieses ästhetischen Gewinns. Der aus der Sokrates-Rolle erwachende Aschenbach wird nun von der schöpferischen Ekstase überwältigt. Er will in Tadzios' Nähe arbeiten, um „seine Schönheit ins Geistige zu tragen [...] Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er [...] jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit [...] die Bewunderung vieler erregen sollte.“(492f.) Der illusionäre Zauber des inspirierenden Erlebnisses wird im Augenblick des Schaffens zur sublimierten Wirklichkeit: Die Sehnsucht vergegenständlicht sich in der narzißtischen Aneignung. Die erotische Gefühlsübertragung bewegt sich in diese einzig mögliche Richtung der Erfüllung, und sie entschädigt den Protagonisten mit der selbsbespiegelnden Wonne der Darstellung.<sup>122</sup> Der Wortgebrauch

der Reflexion beschreibt den Zustand der sinnlichen Erregung und der darauf folgenden Erschöpfung mit unmißverständlichen sexuellen Anspielungen. Deshalb taucht das Schuldbewußtsein vor der „Ausschweifung“ auf. So geht dem Ausruf – „Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!“ – das entlarvende Bekenntnis voran: „Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen [...] würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.“(493) Die Bemerkung bezieht sich – über die demaskierende Geste hinaus – viel mehr auf die Erhaltung des Scheins, der großen Illusion, die eine unmittelbare Integrität von Leben und Werk dem Publikum vortäuscht.

Die partielle Enthüllung vervollständigt sich in der zweiten „Sokrates-Episode“, die übrigens die letzte Vision der Novelle beinhaltet. Die Textgestaltung kehrt hier die Reihenfolge um: Der Erzählerkommentar geht diesmal der stilisierten Passage voran und bereitet ironisch das Traumbekenntnis vor, verweist aber zugleich ironisch auf die berühmte Periode des zweiten Kapitels zurück. Denn die gewaltige Periode – mit dem Beginn: „Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler [...]“ (521)-, die nicht nur inhaltlich und in ihrer Rhetorik ihr kompositionelles Pendant hervorruft, sondern die Zusammenfassung des ganzen zweiten Kapitels darstellt, klingt sarkastisch verhöhrend in dieser Situation, wo auf die körperliche und seelische Not Aschenbachs ein grotesker Akzent gelegt wird.<sup>123</sup> Die Ironie hat aber auch hier eine mehrschichtige Funktion. Trotz des schonungslosen Obertons bewahren sich nämlich die aufgezählten Fakten, und sie erinnern uns noch einmal an die schöpferische Größe des Protagonisten, bevor das vernichtende Urteil aus dem Munde des Sokrates fällt, dessen Schärfe allerdings durch die stilisierte Rollensituation – durch die „rhetorisierte Weisheit“ und die Geste des Bekenntnisses – gemildert wird.

Die Imitation der Mäeutik beutet die Möglichkeiten des Rollenspiels restlos aus: 1. Von dem helfenden Verfahren der sokratischen „Falle“ ist hier die graduierende Lehrweise wichtig. Der fiktive Denker der Vision gelangt von der *positiven* Definition der

Schönheit über Transponierung zu der *negativen* Schlußfolgerung der Selbstentlarvung. 2. Der syllogistische Zwang der Argumentation gibt das Paradoxon der Kunst bzw. des Künstlerschicksals als *gesetzmäßig* an. 3. Die Rollenidentifikation ermöglicht, daß der Philosoph sich *Dichter* nennt und so das unmittelbare Erlebnis des Bekenntnisses beglaubigt. 4. Der Rollencharakter der Imitation läßt auch eine formale Änderung zu: Der platonische Dialog wird durch den Monolog abgelöst. Diese Redeform ermöglicht dem Gedankengang des Sokrates eine ununterbrochene, zielstrebige Kontinuität, sie hebt aber zugleich die völlige *Einsamkeit* des Sprechenden hervor. Die Überlieferung hat die historische Gestalt von Sokrates im Kreise seiner Schüler verewigt. Die erste Sokrates-Szene hat noch manches von dieser Harmonie, obwohl nicht einmal hier ein lebendig-verbindendes Gespräch stattfindet: Es ist der Meister, der seinen Schüler belehrt. In der zweiten Episode verschwindet auch dieser idyllische Hintergrund; man kann nur aus dem Schlußsatz auf die Anwesenheit von Phaidros schlußfolgern: „[...] Und nun gehe ich, Phaidros, bleibe du hier; und erst wenn du mich nicht mehr siehst, so gehe auch du.“ (522) Eine seltsame Anweisung: Sie läßt Flucht, Verlegenheit und Disharmonie ahnen.<sup>124</sup>

Die Art und Weise der Beweisführung erhellt diese ablehnende Haltung, wenn wir in Betracht ziehen: Die von philosophischer Höhe und unpersönlicher Ferne ausgehende Redeform schlägt bald in eine sich kasteiende Leidenschaft der Selbstentlarvung um. Außer dem Ton- und Perspektivenwechsel zeugen auch die syllogistischen Manipulationen von einer Subjektivierung. Zunächst wird die Ausgangsthese in ihrem Bedeutungsbereich eingengt; einerseits dadurch, daß sie in der ästhetischen Erkenntnis die sinnlichen (erotischen) Momente überbetont,<sup>125</sup> andererseits, weil sie diesen „Weg der Schönheit“ als Verirrung brandmarkt.

Aus der situativ bedingten Willkür folgt auch die Verallgemeinerung. Die Logik des Pseudo-Sokrates suggeriert die geheime Schuld als gemeinsamen Zug der Künstlerexistenz – im konsequenten Gebrauch der Mehrzahl äußert sich vermutlich die abwälzende Geste des kollektiven Schuldbewußtseins – und damit verschafft sie den Rechtsgrund für die allgemeine Enthüllung. „Die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser

Ruhm und Ehrenstand eine Posse [...]“ (Ebd.) Wegen des „kompromittierten Lebens“ des Künstlers formuliert das Urteil auch das ästhetische Verbot. So werden hier sogar die von ihrem Schöpfer abtrennbaren künstlerischen Äußerungen und das Existenzrecht der objektiven gesellschaftlichen Rolle der Kunst in Frage gestellt. Wir wissen aber: Die unerbittliche ethische Strenge gehört zu den „Spielregeln“ der Rhetorik in diesem Werk, hinter denen die masochistische Narziß-Seele zu vermuten ist.

Das die Selbstentlarvung und die Übertragung im Gleichgewicht haltende rhetorische Glanzstück begnügt sich nicht mit der Aufdeckung des Widerspruchs zwischen dem Schöpfer und dessen Werk, sondern es führt den letzten Grund dieser Diskrepanz auf ein Paradoxon zurück, das dem Wesen der Kunst entspringen soll. Die Neuformulierung und Beantwortung der im zweiten Kapitel schon berührten Fragen betonen die Determiniertheit des Künstlerschicksals. Denn welchen Weg der Künstler auch immer wählt – so lautet die Schlußfolgerung –, ob das alles erklärende, verstehende und vergebende Verhalten der Erkenntnis, ob „Einfachheit“ und „Größe“, das heißt die „Unbefangenheit“ und die „Form“, beide Wege führen zum Abgrund. Der Kreis schließt sich hier. In der „Anklagerede“ des Pseudo-Sokrates sind Geständniszwang und apologetische Absicht miteinander untrennbar verflochten.<sup>126</sup> Die Logik der Redestruktur hebt zum Teil – durch die heimliche Bestrebung zur Übertragung – das spektakulär verkündete Urteil auf. Sie folgt also im wesentlichen dem Kompositionsprinzip, das die ganze Werkstruktur bestimmt.<sup>127</sup>

Die kontrapunktische Reihenfolge der Visionsszenen bezweckt auch selbst die Aufrechterhaltung dieses prekären Gleichgewichtes. Dem die Triebkräfte vorwegnehmenden mythischen Bild des ersten Kapitels folgt die mildernd-antikisierende Sokrates-Szene im vierten Kapitel; dann wird als deren Gegenstück die Erfüllung der Barbarei in der Vision Aschenbachs im Schlußkapitel heraufbeschworen, und schließlich erscheint ebenfalls hier zum zweiten Mal die Wunschgestalt des Sokrates. Die Mehrstimmigkeit der Komposition drückt zwar gegensätzliche geistig-moralische Positionen aus, ist aber eine Projektion des Spannungsverhältnisses derselben Seele, die in der Zwickmühle von Wunscherfüllung und

Verbot allmählich aufgerieben wird.<sup>128</sup> Der Rhythmus der strukturellen Anordnung sowie das proportionelle Verhältnis der Visionen spiegeln auch in sich selbst den äußerst komplizierten Seelenvorgang des Protagonisten wider.

## Hyakinthos und Hermes

Die Wunschbilder tauchen – mit Ausnahme des ersten – in der zweiten Hälfte der Novelle auf, also erst nach dem Erscheinen von Tazio. Die anfänglich nur für ein ästhetisches Erlebnis gehaltene bzw. als solches eingestandene Sympathie wird in der schmachtenden Einbildung des Protagonisten zum platonischen Idyll stilisiert. Die sich rasch steigende erotische Leidenschaft ist in zweifacher Gestalt visioniert: Sie vergöttlicht zunächst den Liebesrausch, dann zeigt sie seine tierische Gewalt. In beiden Fällen wird er in mythischer Vollständigkeit erlebt.<sup>129</sup> Zwischen dem Bacchanal und der Traumszene von Athen befindet sich das olympische Bild, das die Liebestrunkenheit darstellt, die die Grenzen von Tag und Nacht, Traum und Wirklichkeit aufhebt.<sup>130</sup> Hier wird das Wunschbild von Athen weiter stilisiert und gesteigert, und das Traumbekenntnis des Sokrates – „daß der Liebende göttlicher sei als der Geliebte“ – geht in Erfüllung: Der in seiner Einsamkeit Verzückte hebt sich in die himmlische Gesellschaft empor. Aber sogar hier, in der göttlichen Sphäre, kann nur die Narziß-Harmonie umrissen werden: „Angestrahlt von der Pracht des Gottes saß der Einsam-Wache, er schloß die Augen und ließ von der Glorie seine Lider küssen.“(495)<sup>131</sup> Denn das Liebesglück bleibt auch in dieser sich mit rokokohaftem Grazie belebenden Umgebung das Vorrecht der wahren Bewohner des Olymp, und der Träumende kann auch in dieser göttlichen Welt nur das Paradigma seines eigenen Schicksals erblicken.<sup>132</sup> Die Mythos-Erinnerung verwandelt den im Park spielenden Tazio in den Liebling der Götter: „Hyakinthos war es, den er zu sehen glaubte und der sterben mußte, weil zwei Götter ihn liebten. Ja, er empfand Zephyrs schmerzenden Neid auf den Nebenbuhler [...]“ (496).

Der von Sehnsucht Gequälte identifiziert sich mit der Rolle des Schwächeren, des Verlierers, und nimmt so auch die

mörderische Tat der rachsüchtigen Eifersucht auf sich. Die mythologische Vision geht diesmal am weitesten: Die hoffnungslose Leidenschaft wird bis zur letzten Folge der Verzweiflung ausgetragen. Diese Episode erhellt in ihrem Kontext weitere Zusammenhänge: 1. Die Beziehung zwischen Aschenbach und Tazio verzerrt sich sogar in ihrer „olympischen Perspektive“ zur unsühnbaren Schuld.<sup>133</sup> 2. Die Vision bildet die Parallele der dionysischen Szene, und sie stellt mit ihr zusammen auf der Ebene von Träumen und Visionen den *Höhepunkt* des Spannungsbogens dar. Die verdrängte Leidenschaft steigert sich und „explodiert“: Sie verletzt in beiden Fällen die Zivilisationsnormen. Die letzte Visionsszene (mit Sokrates) gleicht diese Tabuverletzung aus, indem sie sie in ihre humanisierten Schranken zurückführt, sie artikuliert und zumindest verbal verleugnet. 3. In der fiktiven Wirklichkeit der Geschichte spielt sich die Eifersuchtstragödie anders und (scheinbar) harmloser ab. Jaschu, ein Spielkamerad von Tazio, wird beim Ringkampf so aggressiv, daß er den polnischen Jungen „zu ersticken drohte [...] Entsetzt wollte Aschenbach zur Rettung aufspringen, als der Gewalttätige endlich sein Opfer freigab.“(524) Der Gesamttext der Novelle enthüllt „die List der Komposition“, die Motivationsverteilung des Rollentausches. Der Tazios Tod herbeiwünschende Gedanke taucht nämlich in Aschenbach schon viel früher und wiederholt auf.<sup>134</sup> „Er ist sehr zart, er ist kränklich“, dachte Aschenbach. ‘Er wird wahrscheinlich nicht alt werden.’ Und er verzichtete darauf, sich Rechenschaft von einem Gefühl der Genugtuung oder Beruhigung zu geben, das diesen Gedanken begleitete.“(479) Es ist sicher nicht zufällig, daß diesem „mörderischen“ Gedanken unmittelbar jene Episode vorangeht, in der Aschenbach in Jaschu den beneideten Rivalen erkennt, dem es gegönnt war, seine Zuneigung zu Tazio sogar mit einem Kuß auszudrücken. Diese verborgene Rachsucht kehrt motivisch in der Szene der „Bettelvirtuosen“ zurück, wo die sachliche Feststellung Aschenbachs, daß Tazio „wahrscheinlich nicht alt werden [wird]“, von „einer ausschweifenden Genugtuung“ in seinem Herz begleitet wird (511). Die Motivation für diese „Genugtuung“ ist auch diesmal in dem vorangehenden ambivalenten Erlebnis zu suchen. Am gleichen Tag nämlich hat der Schriftsteller das berauschte Glück erlebt, daß sein sehnsüchtiger Blick von Tazio erwidert wurde,



zugleich aber auch erfahren, daß die Familie Tadzios den Jungen von ihm fernhalten wolle. Die dämonische Tiefe seiner Leidenschaft zeigt sich schließlich, als er sich von der verheerenden Epidemie Kenntnis verschafft und „eine reinigende und anständige Handlung [erwog]“ (514), jedoch sein Wissen für sich behält, statt Tadzios Familie auf die tödliche Gefahr aufmerksam zu machen. Das ist der Augenblick, in dem der „ehrwürdige“ Dichter nicht nur seine (äußere) bürgerliche Haltung verliert, sondern in dem auch seine (innerste) menschliche Verpflichtung versagt. Der dem Tod anheimgefallene Rausch besiegt ihn endgültig.

In der Schlußepisode der Novelle zeigt sich die Ambivalenz im Rollenspiel darin, daß dem Protagonisten eine Geste der Hilfsbereitschaft, der brutale Affekt jedoch Jaschu zufällt. Die Rollenverteilung ist deshalb möglich, weil Aschenbach und Jaschu sich in ihrer Zuneigung zu Tazio gleichen. Sie sind aber von entgegengesetzten Richtungen motiviert. Jaschu vertritt mit seiner rohen Kraft das Leben, während Aschenbach ein Repräsentant des Geistes ist. Zwischen den beiden steht Tazio, in dessen Schönheit beide Prinzipien gleichermaßen anwesend sind. Von diesem zwielfachen Zauber strahlt auf Jaschu vor allem die geistige Überlegenheit Tadzios, während Aschenbach durch dessen sinnliche Anziehungskraft in den Bann geschlagen wird. So hat Tazio die vermittelnde Rolle des Hermes.<sup>135</sup> Er hat an den beiden Polen teil, ohne aber zu dem einen oder zu dem anderen zu gehören und ohne seine Integrität aufgeben zu müssen. Mit seiner Schönheit verblendet und beschenkt er die Welt, außer der Huldigung nimmt er aber nichts entgegen. Die Mythos-Symbolik Thomas Manns läßt so die Hermesrolle in die des Narziß übergehen: zum ersten Mal im Lebenswerk, vor der Schöpfung der Figuren von Joseph und Krull.<sup>136</sup> Im Lächeln Tadzios spiegelt sich die verhängnisvolle Verführung des fruchtlos nur auf sich fallenden Lichtes wider:

Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die Arme streckt, – ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, *betört und betörend*. (498. Hervorhebung von mir: Z. Sz.)

Obwohl die Novelle explizite nur das Narziß-Wesen Tadzios hervorhebt, weisen jedoch mehrere Merkmale auf seine Schicksalsgemeinschaft mit Aschenbach hin.<sup>137</sup> 1. Die beiden Gestalten verwirklichen jenes Schönheitsideal, in dessen Banne sie leben. Der Erzählerkommentar unterscheidet zwar zwischen der Naturschönheit und dem ästhetischen Produkt, später aber werden die zweierlei ästhetischen Erscheinungsformen miteinander verbunden. Der entzückte Schriftsteller sieht nämlich in der Schönheit Tadzios den *Ausdruck des Kunstwillens*:

Welch eine Zucht, welche Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe! Der strenge und reine Wille jedoch, der, dunkel tätig, dies göttliche Bildwerk ans Licht zu treiben vermocht hatte, – war er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? (490)

In der Liebessehnsucht der Identifikation wird hier also auch die narzißtische Freude der Selbstbespiegelung vernehmbar.<sup>138</sup>

2. Die Schicksalscharakterisierung mit den gegensätzlichen Attributen „betört“ und „betörend“ ist für Aschenbach genauso bezeichnend wie für Tazio. Die ironische Benennung des Schriftstellers als „der Betörte“ (501; 504) und dessen Synonyme: „der Verwirrte“ (503), „der Heimgesuchte“ (517) drücken den Irrweg und die Aussichtslosigkeit der narzißtischen Liebe aus. Die Homöerotik, die nach Freud eine (mögliche) Erscheinungsform des Narzißmus ist, vertieft die krisenhaften Folgen der von den gesellschaftlichen Normen abweichenden Leidenschaft, weil sie mit dem moralischen Verbot belastet wird. Das Wort „betört“ hat aber auch die Bedeutung „betrogen“, und in der Tat sind die beiden Protagonisten betrogen durch die *blinde Willkür der Natur* und sind folglich die zum Unglück determinierten Opfer ihrer Leidenschaft.

Auf ähnliche Weise hat das Partizip „betörend“ eine mehrfache Bedeutung: es drückt vor allem die „verführerische Kraft“ aus, die die Kunst Aschenbachs austrahlt, enthält aber zugleich auch den Sinn von „Täuschung“ sowie die Anspielung auf die homoerotische Neigung des alternden Mannes, die sich nach der Liebe Tadzios sehnt. Obwohl der Abschluß der Novelle die verhängnisvolle Eroberung des Jungen betont, kann aufgrund der textimmanenten Verweise kaum bezweifelt werden, daß Aschenbachs

sinnliches Verlangen die Aufmerksamkeit Tadzios weckte und der Schriftsteller so sein tragisches Schicksal selbst herausforderte.

3. Der Tod, der auf Aschenbach lauert und der durch die Seelenführer-Rolle des Hermes dem Gesetz des Mythos folgt, scheint nur das Verhängnis des Künstlers zu sein, aber die Anspielungen auf das kränkliche Aussehen des polnischen Jungen sowie auf die mythologischen Parallelen mit dem Los von Hyakinthos und Hermes nehmen auch die Tragödie des zum Tode Verführenden selbst vorweg. Von dieser Rollenposition Tadzios ausgehend, können wir auch einige andere Thomas Mann-Gestalten in einen Zusammenhang stellen. Frau von Rinnlingen (*Der kleine Herr Friedemann*) ist eine Vorbotin von Tazio. Ihr Erscheinen verursacht eine ähnliche Schicksalswende, wie der polnische Junge im Leben Aschenbachs. „Da war diese Frau gekommen, sie mußte kommen, es war sein Schicksal, sie selbst war sein Schicksal, sie allein!“ (99) Die durch ihr Äußeres auffallende Frau ermutigt ihren behinderten Verehrer, um ihn dann im Augenblick des Liebesgeständnisses mit sadistischer Freude von sich zu stoßen. Nichts motiviert dieses grausame Spiel außerhalb der Verzerrung einer narzißtischen Seele. Ihr eingestandenes Unglück – „Ich verstehe mich ein wenig auf das Unglück“ (104) kommt wohl aus der Unfruchtbarkeit der Selbstliebe, und sich dessen bewußt, peinigt sie den leicht verletzbaren Mann bis zur letzten Verzweiflung. An dem verhängnisvollen Abend lädt die Frau Friedemann zu einem Spaziergang ein „und wies in die Ferne“ (102), und dem sterbenden Schriftsteller in der anderen Novelle dünkte, als ob Tazio „die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure“ (525).

Die motivischen Verbindungen weisen aber auch voraus. Im „humoristischen Gegenstück zum *Tod in Venedig*, im *Zauberberg*, wiederholt sich Tadzios Figur als Seelenbegleiter in der viel komplizierteren Gestalt von Madame Chauchat. Die Russin ist in der hermetischen Welt des Sanatoriums die Vertreterin der Krankheit und des Todes. Hans Castorp gibt sich seiner Liebesleidenschaft genauso bedingungslos hin, wie vor ihm Friedemann und Aschenbach. Daß diese Leidenschaft den braven deutschen Jungen zum Abgrund führt, verraten die Worte des erzählerischen

Kommentars: „Denn daß ein Mann sich für eine kranke Frau interessierte, dabei war doch entschieden nicht mehr Vernunft, als ... nun, als seinerzeit bei Hans Castorps stillem Interesse für Pribislav Hippe gewesen war. Ein dummer Vergleich, eine etwas peinliche Erinnerung.“ (III, 182f.) Der Vergleich ist zwar keineswegs dumm, aber umso peinlicher, denn er erinnert an die Höllenfahrt des würdevollen Künstlers.

Niemand hat das Thema der Novelle so genau bezeichnet wie der Autor selbst, indem er zugleich auch auf den Hintergrund des persönlichen Erlebnisses verweist:

„Das Problem aber, das ich besonders im Auge hatte, war das der Künstlerwürde [...]“.<sup>139</sup> „Leidenschaft als Verwirrung und Entwürdigung war eigentlich der Gegenstand meiner Fabel, – was ich ursprünglich erzählen wollte, war überhaupt nichts Homo-Erotisches, es war die – grotesk gesehene – Geschichte des Greises Goethe zu jenem kleinen Mädchen in Marienbad [...] Was damals hinzukam, war ein persönlich-lyrisches Reiseerlebnis, das mich bestimmte, die Dinge durch Einführung des Motivs der ‚verbotenen‘ Liebe auf die Spitze zu stellen [...]“.<sup>140</sup>

Auch die Notizen zu der Novelle bestätigen den Verfasserkommentar und beleuchten sogar in ihrer Entstehung die Logik der ganzen Werkkomposition. Der eine Gedankenentwurf faßt die Motivationen der Persönlichkeit und der Kunst Aschenbachs in eine Kausalordnung: „Nur der glänzt in der Kunst, den Eros unterweist. Auch seine Kunst war ein nüchterner Dienst im Tempel zu Thespiä. Eros ist immer in ihm gewesen. Tazio war immer sein König. Auch seine Liebe zu Ruhm war Eros.“<sup>141</sup> Demzufolge ist die Liebessehnsucht gemeinsame Determinante von Kunst und künstlerischer Ruhmsucht. Die Kunst und Persönlichkeit entfaltende Funktion von Eros schließt ein, daß ersteres letzterem als *Mittel* untergeordnet ist: Über das große Werk führt der Weg zum Ruhm. Aber Leidenschaft und Würde sind ja einander entgegengewirkende Kräfte. Die so entstandene Spannung hält zwar die Novellenkomposition auf virtuose Weise im Gleichgewicht, den Konflikt aufzulösen, ist jedoch nur der tragische Abschluß imstande. „Die Würde rettet allein der Tod“ – so liest man ebenfalls im Arbeitsmaterial der Novelle.<sup>142</sup> Und in der Tat, der Künstler ist von dem Schlimmsten verschont. Obwohl er seine Selbstachtung mit der

inneren Haltung zusammen verloren hat, verhindert der Tod den Skandal, der den Künstlerruhm bedrohen könnte.<sup>143</sup> Nur die Persönlichkeit ist zusammengebrochen, der Künstler ist aber intakt geblieben. Der Schlußsatz der Novelle registriert ironisch diese gerettete Künstlerwürde: „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.“(525)

### Platen, der „Kronzeuge“

Auf dem sich Venedig nähernden Schiffe stehend, gedachte Aschenbach

des schwermütig-enthusiastischen Dichters, dem vormals die Kuppeln und Glockentürme seines Traumes aus diesen Fluten gestiegen waren, er wiederholte im stillen einiges von dem, was damals an Ehrfurcht, Glück und Trauer zu maßvollem Gesange geworden, und von schon gestalteter Empfindung mühelos bewegt, prüfte er sein ernstes und müdes Herz, ob eine neue Begeisterung und Verwirrung, ein spätes Abenteuer des Gefühles dem fahrenden Müßiggänger vielleicht noch vorbehalten sein könne.(461f.)

Obwohl es der Erzähler nicht ausspricht, besteht kaum ein Zweifel, daß der Dichter, den Gustav von Aschenbach in seiner Phantasie heraufbeschwört, August von Platen ist. Unter den in Thomas Manns Nachlaßbibliothek vorfindbaren Werken Platens finden wir am Ende des Gedichtes *Rückbild* im zweiten Band der *Gesammelten Werke* eine Eintragung unseres Novellisten: „T.i.V.“<sup>144</sup> Das Epigramm erinnert an die „Stadt der schmachtenden Liebe“:

Reizend erscheinst du, o Stadt, doch reizender warst du  
dem Jüngling. Einst, der feurigen Blicks Leben empfing und es gab.  
Glückliche Jugend! Es wird in der Seele des zärtlichen  
Schwärmers  
Jedes Gefühl Sehnsucht, jeder Gedanke Gefühl.<sup>145</sup>

Schon Joachim Seyppel machte auf die zahlreichen Entsprechungen im Schicksal Aschenbachs und Platens aufmerksam, aber er hatte keinen Einblick in die Nachlaßbestände.<sup>146</sup> Abgesehen davon, daß wir die von ihm aufgedeckten Parallelen mit eigenen philologischen Beobachtungen auch bestätigen bzw. ergänzen können, ist für uns die Frage wichtiger, worin sich bei Thomas Mann

die Ambivalenz dieser „Modellsituation“ und – bei Ausformung der Figur Aschenbach – Platens „zweifache Zeugnisgebung“ verbirgt. Der Band, aus dem soeben zitiert wurde, gelangte zwar erst 1926 – als Geschenk Ernst Bertrams und mit dessen widmenden Zeilen versehen – in den Besitz Thomas Manns, in der Bibliothek des Schriftstellers finden wir jedoch auch Platen-Bände, die schon wesentlich früher, vor Entstehung der Novelle erschienen waren: *Platens Werke*, 1895, die *Tagebücher* (1896) sowie *Sonette an Freunde* und die *Venezianischen Sonette* (1911).<sup>147</sup> Die offensichtliche Erklärung dafür, daß diese Werke an Eintragungen und Markierungen weniger reich sind, sehen wir darin, daß Thomas Mann hauptsächlich 1926 und 1930 „zum Bleistift griff“, als er sich an das Abfassen seiner Platen-Studien machte.<sup>148</sup> Den tiefgründigen und frühen Einfluß, die detaillierte Kenntnis der Werke Platens bezeugen hingegen eindeutig die Platen-Zitate in den Briefen der Jugendzeit<sup>149</sup> und des weiteren der 1926 verfaßten Essay, von dem hier nur die einleitenden Zeilen zitiert werden sollen:

Ich habe Platen von jung auf geliebt und werde immer unter seinem Namen die Idee eines strengen, schmerzlichen und stolzen Künstler-tums verehren, eines Lebens, beherrscht von dem menschlich hochherzigsten Drange nach Vollkommenheit.<sup>150</sup>

Auch die Worte, die Hans Hülsen, der Vorsitzende der Platen-Gesellschaft, 1930 an Thomas Mann richtete, bezeugen den frühen Zugang Thomas Manns zu Dichter und Werk:

Seit ich vor mehr als zwanzig Jahren, ein junger, ratsuchender Mensch, im Herzen den Entwurf zu jenem Buch, in dem ich dann später Platens Jugend erzählt habe, zu Ihnen kam, seit damals weiß ich um Ihre Liebe zu Platen, konnte ich beobachten, wie sich zwischen seinem strengen Künstlertum und Ihrem eigenen die Fäden hin und wider spannen. Sie haben an entscheidenden Stellen Ihres dichterischen Werkes seiner gedacht, haben ihn vielleicht mehr als irgendein unter uns lebender Schriftsteller zitiert, das heißt, ihn zum Kronzeugen für Ihren eigenen Kunstglauben und Ihre eigene Sittlichkeit angerufen, haben sich seiner geprägten Form bedient, nicht als eines rednerischen Schmuckes, sondern weil er aussprach, was Sie in Herz und Kopf fühlten und meinten.<sup>151</sup>

Von den auf diesen „Kronzeugen“ Bezug nehmenden unzähligen Anmerkungen können hier nur ein paar hervorgehoben wer-

den. Auch wenn ihr Zeitpunkt nicht genau rekonstruierbar ist (es ist zu vermuten, daß sie in der Mehrzahl erst nach der Abfassung von *Tod in Venedig* entstanden sind), so bleiben sie gewiß auch so noch – im zeitlichen Rückblick – wichtige Dokumente der geistigen Affinität und der Grundfragen der Novelle.

„Ehrfurcht“ – schreibt Thomas Mann unter dem Schluß des 26. Sonetts *Venedig*, in dem die Ergriffenheit des ankommenden Dichters aufklingt, und dessen Bilder das bereits zitierte analoge Erlebnis der Novelle inspiriert haben.<sup>152</sup> Die unmittelbaren Hinweise finden in dieser kurzen Szene zwar ihr Ende, die verborgenen Parallelen jedoch werden fortgesetzt. *Hoffnung* ist die Überschrift Thomas Manns über das 20. Sonett, zu dem der sich nach Liebe sehrende Dichter durch die Erwiderung eines Blickes angeregt wurde:

Dein Blick, der stets von mir sich abwendet,  
Ich sah ihn heut auf meinen Blicken weilen.<sup>153</sup>

Man kann von der „Freude“ und „Überraschung“ (498) Aschenbachs lesen, als er bemerkt, daß sein Interesse für Tazio nicht mehr völlig hoffnungslos ist. Und wenn der durch die Schönheit des polnischen Jungen bezauberte Schriftsteller in seinen Träumen erotische, „wilde“ Bilder sieht, so kann man hierzu ebenfalls den Dichter zitieren: „Ich phantasiere wild von deiner Schönheit“ – und die Anmerkung Thomas Manns: „Nicht kalt, Wildheit, Leidenschaft angesichts des Schönen“.<sup>154</sup>

Die Sublimierung ist eine andere Möglichkeit der Befriedigung verbotener Liebe: Aschenbach schreibt, von der Nähe Tazios bebrauscht, „jene anderthalb Seiten erlesener Prosa“ (493), der Verfasser der Novelle wiederum kommentiert in seiner „Randnotiz“ zum 38. Sonett das umästhetisierte Erlebnis folgendermaßen: „Einmischung der Liebe in den Künstler. Rausch, Concentration des Enthusiasmus. Überfülltheit mit Gefühl“.<sup>155</sup> Die in Rede stehende Dichtung spricht von der einander durchdringenden Kraft von Schönheit und Liebe („Weil da, wo Schönheit waltet, Liebe waltet“) und verbindet beide mit der Stadt Venedig:

Ich weiß, daß nie mir diess Gefühl veraltet,  
Denn mit Venedig wird sich's eng verzweigen.<sup>156</sup>

Der gesamte Kompositionsbogen der seelischen Geschehnisse in *Tod in Venedig* ist nichts anderes als „Sehnsucht nach Freiheit des Gefühls“.<sup>157</sup> Diese kompakte Charakterisierung ist jedoch nicht die Begleitnotiz zur Novelle, sondern zum 16. Sonett Platens! Die ersten vier Zeilen des Gedichtes verewigen die Qualen des erfolglosen Leidens:

Wer in der Brust ein wachsendes Verlangen  
Nach schönen Augen fühlt und schönen Haaren,  
Den mahn' ich ab, der nur zu viel erfahren  
Von Schmerz und Qual durch eitles Unterfangen.

Die dreizeilige Schlußstrophe hingegen, auf die sich Thomas Manns Anmerkung bezieht, drückt die Sehnsucht nach der Erhabenheit aus:

Nur Jenen ist das Leben schön und teuer,  
Die frank und ungefesselt mit ihm scherzen,  
Und ihnen ruft ein Gott: die Welt ist euer!<sup>158</sup>

Der sich in der Tiefe des elegischen Schmerzes dahinziehende eigentliche Grund, die aussichtslose Alternative, begleitet nicht nur Platens, sondern auch Aschenbachs Los und dasjenige zahlreicher Thomas-Mann-Protagonisten. Denn welche Wahl sie auch immer treffen, sei es für die Freiheit der Liebe, sei es für die Strenge des Gesetzes, ihr Glück ist gleichermaßen unerfüllbar. Mit der Gegensätzlichkeit der zwei Wörter „streng“ und „frei“ apostrophiert Thomas Mann die „Lehren“ aus dem 117. Ghase:

Der Lenz der Liebe tritt hervor, und das Gesetz,  
Es neigt, dem Winter gleich, zu seinem Ende sich [...]  
Dem Strengen gönnen wir, zu werden was er soll,  
Doch auch des Freien Geist, o Freund, vollende  
sich!<sup>159</sup>

An die Frage des verzweifelt um das Recht der im Unerfüllten und Unerfüllbaren endenden Leidenschaft kämpfenden Platens – „Dachtet ihr an weise Lehren, wenn das Liebchen euch umschlang? / Fragtet ihr um Rat die Sitte, wenn ihr an den Rosen rocht?“ – reiht Thomas Mann gleichsam als Erklärung: „Sitte = Tugend, aber auch das erotisch Anerkannte“.<sup>160</sup> Eine vielsagende Wortdeutung. Denn Eros und Tugend sind in der Welt Platens und Aschenbachs unvereinbare Begriffe. Und nur ein Don Quijote

kann glauben, daß er, mit dem Blick zur Höhe leuchtender Ideale, ungestraft in der Gesellschaft der Erdenwürmer herumstolpern dürfe.

*Platen – Tristan – Don Quichotte* ist der ursprüngliche Titel der Studie, die Thomas Mann auf der Platen-Gedenksitzung von 1930 vortrug.<sup>161</sup> Der Festredner und der Gefeierte – die Platen-Gesellschaft zeichnete den in ihrem Kreis erschienenen Nobelpreisträger mit der Platen-Gedenkmedaille aus – bezeichnet bereits mit diesem Titel die Assoziationsperspektive seines Gedankengangs. Er betont im Schicksal des deutschen Dichters aus dem 19. Jahrhundert, der im Bann der Schönheit lebte, die tragischen, zugleich auch oft grotesk anmutenden tragikomischen Züge. Gegenüber der Anklage eines klassisierenden Formalismus behaupten die einführenden Zeilen des Essays die Bedingtheit des Schönheitspathos im Lebenswerk Platens: „Wie hätte er dies Pathos missen mögen? Es hielt ihn aufrecht in den Schmerzen und Demütigungen seines kurzen, zugleich erhabenen und kummervollen, um nicht zu sagen: kümmerlichen Lebens.“ (IX, 268)

Thomas Mann verweist unmißverständlich auf die kompensierende Rolle der Kraft und Würde zum Ausdruck bringenden künstlerischen Form. Die von der Psychologie her kommende Deutung hebt unter Zitierung des bekanntesten seiner Gedichte, des *Tristan*, die Verflechtung der Motive von Schönheit, Liebe und Tod aus der geistigen Welt Platens hervor,

in welcher der Lebensbefehl, die Gesetze des Lebens, Vernunft und Sittlichkeit nichts gelten, eine Welt trunken hoffnungsloser Libertinage, die zugleich eine Welt der stolzesten Form und der Todesstrenge ist, und die den Adepten lehrt, daß das Prinzip der Schönheit und Form nicht der Sphäre des Lebens entstammt, daß seine Beziehung zu ihm höchstens die eines rigorosen und melancholischen Kritizismus ist: es ist die Beziehung des Geistes zum Leben. (IX, 270f.)

Der den Gesetzen des Lebens den Rücken zukehrende „Libertinismus“ und der dem Tod ins Gesicht lachende ästhetische Selbstzweck entspringen letztlich der Unmöglichkeit und Hoffnungslosigkeit des verbotenen Liebessehns. Dies ist der Punkt, an dem sich die Traurigkeit Tristans mit dem Schicksalskampf trifft, dem auch in all seiner Don Quijoterie mit Mitleid zu begegnen ist.<sup>162</sup> Mit einer gewagt-geistreichen Wendung bindet der Essayist den

Helden Cervantes' an die Figur Platens. Denn: Was anderes ist die herumirrende Leidenschaft des unglücklichen Dichters, als ewig verhöhnter, grausam erniedrigter „Hochsinn und Kampfesmut, der bis zum letzten Atemzuge schwört, daß Dulcinea von Toboso die schönste Dame unter der Sonne sei, obgleich sie eine Bauernmagd, besser gesagt aber irgendein törichter Student namens Schmidlein oder German ist.“ (IX, 272)

Über die Beziehung zwischen German, dessen Name hinter dem der Dulcinea unerwartet auftaucht, und Platen sind dessen Tagebuchaufzeichnungen die ersten, auch Thomas Mann bekannten Zeugnisse.<sup>163</sup> Wie die dicht aufeinander folgenden Anmerkungen und Unterstreichungen beweisen, blieb Thomas Mann den Tagebuchbekenntnissen seines Lieblingsdichters mit ausdauerndem Fleiß auf der Spur. An dieser Stelle sei Platens Bekanntwerden mit dem Theologiestudenten zitiert, die Unterstreichungen hier wie auch in den nachfolgenden Zitaten stammen von Thomas Mann:

Ich habe in dieser schönen Zeit einen Freund gefunden, auf den ich später zurückkommen werde. So oft ich mich in diesem Punkte täuscht habe, so hoffe ich mich diesmal nicht zu täuschen. Und wie könnte ich die Ideale aufgeben, die mich seit meiner Kindheit begleiten? Gesehen habe ich ihn schon November vorigen Jahrs, am 30. Januar auf einem Balle zum erstenmal mit ihm gesprochen: aber die Umstände verhinderten uns, einander näher zu kommen, und näher kennengelernt habe ich ihn erst gestern abend, wo ich ein paar Stunden bei ihm zubrachte. [...] Heute morgens schickte ich ihm mehrere meiner gedruckten Sachen, wovon ich gerade vorrätig hatte, und legte ein gestern erstandenes Sonett über den Tod des Pindar bei, das an ihn selbst gerichtet ist, wiewohl ich ihn dies nicht erraten ließ. Es ist das zwanzigste Sonett, das ich an ihn geschrieben, und so habe ich ihn mehr als irgend einen früheren Freund gefeiert und durch Gedichte, die meine früheren hinter sich lassen. Gott mag wissen, weshalb dieser Mensch mich so begeistert [...] (Erlangen, 9. März 1826.).<sup>164</sup>

Jedoch kaum ein paar Monate später schreibt der schwärmende Dichter schon von einer neueren Enttäuschung, die homoerotische Zuneigung bleibt auch diesmal unerwidert. Am 18. Januar 1826 ist Platen bereits gezwungen, von seinem tiefsten Liebeserlebnis in „Vergangenheitsform“ zu erzählen: „[...] nie hat mir ein Mensch besser gefallen als German. Nur M-y und B-n aus früherer Zeit kann ich mit ihm in eine Linie stellen. Auch diese liebte ich über

alles, und es ist merkwürdig, daß sie alle drei blond waren und eine entfernte Ähnlichkeit der Gesichtszüge unter ihnen obwaltet.<sup>165</sup> Die weiteren schmerzlich-grotesken Einzelheiten dieser bei weitem nicht alltäglichen – mit einem Ausdruck aus dem *Zauberberg* gesagt – „Flachland“-Liebe, konnte Thomas Mann erst wesentlich später, aus der 1926 zum erstenmal publizierten German-Platen-Korrespondenz erfahren. An den Schluß von Germans Abschieds- oder eher Dankesbrief notiert Thomas Mann: „Komödie der Irrungen“<sup>166</sup>. Die „Komödie“, genauer gesagt „Tragikomödie der Irrungen“, setzt sich fort in Platens Leben. Insbesondere die italienischen Reisen sind reich an quijotischen Abenteuer. Die schon zitierten Tagebücher halten die inspirierenden Erlebnisse sorgsam fest. „Einige Oden sind entstanden, die letzte veranlaßt durch ein sehr schönes männliches Modell, das ich in einem Künstlerkreis gesehen, und aus dem Bandel einen Paris machen will.“ (Rom, 16. Januar 1827.)<sup>167</sup> Jedoch schon am 11. Juli in Neapel machte ein Maler mit dem Namen August Kopisch auf den Tagebuchsreiber einen „tiefen Eindruck“,

einen Eindruck, den ich eigentlich nie in Italien erfuhr, wiewohl die Italiener so viel schöner sind als wir Deutsche, und wiewohl hier in Neapel die Liebe zwischen Männern so häufig ist, daß man selbst bei den kühnsten Forderungen keinen Korb zu gewärtigen hat.“<sup>168</sup>

Zur Erinnerung an die intime Freundschaft entsteht natürlich eine neue Ode. Am 11. Januar 1828, wieder in Rom, schreibt Platen:

habe ich die schönste Bekanntschaft meines Lebens im Theater Fiano gemacht, eine Bekanntschaft, die meine kühnsten Wünsche befriedigen würde, wenn sie nicht wahrscheinlich ebenso flüchtig als schön wäre. Aber wie und wo sich wiedersehen? Ich weiß, wie abgeneigt mir in ähnlichen Dingen das Glück ist. Auch den schönen Innocenc habe ich trotz aller Bemühungen nicht wieder gesehen. Mein Leben so ganz ohne Liebe, oder wenigstens ohne Gegenliebe hinzuschleppen, ist mir fürchterlich.<sup>169</sup>

Jahre später trifft Platen als eine der letzten Bekanntschaften 1833 in *Venedig* einen jungen Musiker. Bei einem Theaterbesuch sah er „einen jungen Flötenspieler, dessen schöne Gesichtszüge mir auffielen [...].“ Seitdem sahen wir uns fast alle Tage, und ich habe sogar angefangen, Flötenstunden bei ihm zu nehmen [...] <sup>170</sup> In Aschenbachs „dionysischem Traum“, in diesem gleichermaßen

gefühlsmäßigen, körperlichen und geistigen Erlebnis, ertönt als unvermittelte Vorgeschichte zur Orgie Tadzios Namen in einem widerhallenden Geheule, und „alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte.“ (516) Möglich, daß diese philologische Übereinstimmung reiner Zufall ist, und Thomas Mann bei der Abfassung der Novelle von Platens Flötenspieler noch nichts wußte. Die analogen Zusammenhänge sind jedoch insofern nicht an den Haaren herbeigezogen, da doch hinter beiden *venezianischen* Erlebnissen homoerotische Sehnsüchte stehen. Anhand der Tagebücher Platens konnte es der Aufmerksamkeit des Verfassers von *Tod in Venedig* auf keinen Fall entgangen sein, daß Platen 1835, anlässlich seiner letzten Italienreise, vor der *Cholera* aus Neapel nach Sizilien flieht, wo er noch im gleichen Jahr stirbt. Bedeutsam ist auch die Tatsache, daß der schwerkranke Dichter überzeugt davon ist, ein Opfer der Ansteckung geworden zu sein.<sup>171</sup>

Auch die hier nur als Beispiele ausgewählten Textstellen zeigen, wie sehr doch Thomas Mann ein wirkliches Problem in das Zentrum seiner Platen-Analyse stellte.<sup>172</sup>

So hat die Literaturhistorie – sagt der Essayist – aus Unwissenheit und heute überholter Diskretion, um die Grundtatsache von Platens Existenz recht albern herumzureden gesucht: um die lebensentscheidende Tatsache seiner exklusiv homoerotischen Anlage. [...] Platen selbst hat diesen seinen tiefsten Impuls gekannt und auch wieder nicht gekannt: er deutet ihn als heilige Unterjochung durch das Schöne, als Dichterreinheit, Dichterweihe zum Höheren auch in der Liebe; und dieses halbe Verständnis seiner selbst, dieser Irrtum darüber, daß seine Liebe durchaus keine höhere, sondern eine Liebe war wie jede andere, nur – wenigstens zu seiner Zeit – mit selteneren Glücksmöglichkeiten [...] (IX, 274)

Die einschränkenden Ausdrücke „nur“ und „wenigstens“ – gleichgültig, wie seltsam sie von Seiten des unerbittlich aufrichtig Psychologisierenden auch klingen mögen – dürften hier wohl als Euphemismen stehen. Schließlich unterstrich sich Thomas Mann auch die folgende Tagebucheintragung, in der das aus dem gesellschaftlichen Verbot stammende Gefühl des Bedrohtseins eindeutig zum Ausdruck kommt: „Ich hatte damals noch keine

Idee, daß ein strafbares Verhältnis zwischen Männern existieren könne. (28. Mai 1814)<sup>173</sup> Die Konfliktsituation wird nicht viel später vom Verfasser des Tagebuchs sogar noch verallgemeinert:

Warum kann ich nicht lieben? Warum macht nicht irgend ein Mädchen auf mich Eindruck? Ich vermöchte viel zu sein in der Liebe, das fühle ich, mein ganzes Herz würde in warme, glühende Worte fließen. Dieses stille Wesen würde einer zärtlichen Beredsamkeit Platz machen, meine Muse würde sich neu beleben. Warum muß ich ein Glück so tief empfinden, das mir nicht zuteil wird? So vielen Menschen wird es vergönnt, durch ihre Gefühle beseligt zu werden. Mein ganzes Leben aber ist ein Kampf der Empfindung mit der Vernunft, in dem ich immer am Ende der letztern die traurige Oberherrschaft verschaffen muß, ohne mich je der erstern hingeben zu dürfen.<sup>174</sup>

Es fällt uns nicht schwer, im Bekenntnis Platens das immer wiederkehrende Dilemma der Protagonisten bei Thomas Mann zu erkennen. Hier ist fast alles beisammen: das Krisenbewußtsein der unterdrückten Liebesehnsucht, der unlösbare Gegensatz von Verstand und Gefühl, die das Leben in den Dienst des Schaffens stellende Berufung (das letztere freilich noch in gegengerichtetem, naivem Sinne). Denn der dahingehende Schmerz des Dichters, daß das Fehlen des inspirierenden Erlebnisses – das heißt des Liebesglücks – die Erfüllung seiner Kunst behindere, erfährt im Lebenswerk Thomas Manns keinerlei Bestätigung, im Gegenteil: Hier spornt eben das quälende Bewußtsein des Entbehrens, das die Künstler-Helden haben, zu immer neuer Leistung an, es bildet die Spannungsquelle, die die Ruhmessehnsucht ununterbrochen wachhält. Und der Aufmerksamkeit des sich auf den Ansbacher Vortrag sorgsam vorbereitenden Schriftstellers konnten auch diese Schaffensimpulse im Werk Platens nicht entgehen.<sup>175</sup>

Ein anderer, aber keineswegs unwesentlicher Aspekt ist, daß Thomas Mann die quijotisch-anachronistischen Züge in dem nach dichterischer Unsterblichkeit strebenden Verhalten Platens bzw. in seinen Versprechungen, den lebendigen „Gegenständen“ seiner heißen Verehrung durch das dichterische Wort Unsterblichkeit zu verleihen, nicht verschweigt. Wenn er zum Beispiel mit „unschuldiger“ Maliziösität bemerkt: „derjenige, von dem die Welt eines Tages lesen mochte, daß ihn der Dichter ‘allen anderen vorgezogen’, war gewiß recht bürgerlich froh, daß sein Name dabei aus dem

Spiele blieb“ (IX, 227) Die „bürgerliche Freude“, auf die Thomas Mann ironischerweise anspielt, beleuchtet Platens „Zeugenschaft“ von einer anderen Seite. Sie drückt einen Vorbehalt aus gegenüber dem Haupt-Modell der Aschenbach-Figur. Denn die Analogien verlieren ihre Geltung gerade in der als anachronistisch bezeichneten naiven Offenheit. Der Held von *Tod in Venedig*, wieviele Züge aus dem Schicksal August von Platens er auch teilen mag, steht doch in einem kritischen Punkt jedenfalls fern von ihm: Trotz seines physisch-psychischen Elends und seiner skandalträchtigen Leidenschaft wird er „vor den Augen der Welt“ doch niemals lächerlich. Erst bewahrt ihn die heroische Haltung, schließlich, mit deren „Umkippen“ der Tod davor, zum „Don Quijote“ zu werden. Leben und Kunst Platens sind für den Essayisten und Erzähler also nicht eine bloße paradigmatische Gewißheit über die gefährdete Existenz des Künstlers, sondern zugleich auch Warnung: Der offene Windmühlenkampf der „Tabu“-Leidenschaften unterminiert gesetzmäßig die Rolle des repräsentierenden Privilegierten.

### III. DIE FALLEN DES LEBENS UND DER LIEBE

Wir sprachen vom Schleier der Maja und seinem schillernden Blendwerk, von dem, was Buddha „das Dürsten“ nennt, von der Süßigkeit der Sehnsucht und von der Bitterkeit der Erkenntnis, von der großen Verführung und dem großen Betrug.

Thomas Mann: Anekdote

Die disharmonische Beziehung zwischen Leben und Geist wird in Aschenbachs Geschichte auf das Künstlerschicksal reduziert. Das zum Gesetz erhobene Paradoxon, welches die *Sackgasse* dieses Lebensweges zeigt, erlangt dadurch Allgemeingültigkeit, daß es in den späteren Werken der Kleinenik Thomas Manns auch in *bürgerlicher Umgebung* zum Ausdruck gebracht wird. Aber auch der Reichtum an Themenvariationen kann das ihnen zugrunde liegende tragische Erlebnis nicht verdecken, daß die Sehnsucht nach Liebe, die die Bejahung des Lebens am deutlichsten auszudrücken vermag, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, und daß das Leben diesem alles besiegenden Gefühl eine grausame Falle stellt. Unerwartet, einem Schicksalsschlag gleich, folgt auf die Verheißung des Glücks dessen Widerruf. Die düstere Pointe der Geschichten entlarvt die sehnsuchtsvolle Hoffnung als Blindheit, und hinter dem Schleier der Maja erscheint die gnadenlose Wirklichkeit.<sup>176</sup>

### 1. „Unordnung und frühes Leid“: *Gefallen, Luischen, Anekdote, Unordnung und frühes Leid*

Dr. Selten, der Held der Erzählung *Gefallen*, ist das erste Opfer unter den Gestalten Thomas Manns, den seine eigene Leidenschaft verspottet. Die Handlung der Erzählung ist nahezu banal. Der junge Student verliebt sich in eine angehende Schauspielerin, die zwar sein jugendliches Feuer erwidert, doch kurz darauf läßt sie ihn wieder fallen – und „wechselt“ zu einem reichen Liebhaber.<sup>177</sup> Beachtenswert dabei ist nicht die Fabel, noch weniger die zynische Verallgemeinerung des Dr. Selten – „Wenn eine Frau heute aus Liebe fällt, so fällt sie morgen um Geld“ (42) –, sondern das Verbinden von psychologischen und strukturellen Motiven sowie der Versuch, durch die Komposition Distanz zu erschaffen.<sup>178</sup>

Die Persönlichkeitszüge von Selten und Irma zeugen eindeutig davon, daß die Kräfteverhältnisse auch in einer in die bürgerliche Welt projizierten Liebesgeschichte durch die „Grundformel“ der Polarität zwischen Leben und Geist bestimmt werden. Der Medizinstudent ist trotz seines naturwissenschaftlichen Studiums eine „dichterische Seele“, der seinen Vollständigkeitserwartungen hinsichtlich der Gefühle zwangsweise unterliegt. Seine dichterischen Versuche verraten einiges von seiner Verletzbarkeit, die die Folge der naiven Reinheit der ersten Liebe ist.<sup>179</sup> Irma ist Vertreterin des Lebens. Nicht nur durch die Anziehungskraft ihrer jugendlichen Schönheit, sondern auch durch ihr wechselndes Gesicht, hinter dem es uns – in Kenntnis des Gesamtwerkes – nicht schwerfällt, die Unberechenbarkeit und brutale Willkür des naturhaften Seins zu entdecken. Irma wird von der schwärmerischen Anbetung des jungen Mannes berauscht, weil sie darin, wie in einem Spiegel, *sich selbst betrachten* und ihre Eroberungskraft messen kann. Hier, in diesem völlig alltäglichen und von pathologischen Extrempositionen freien Beispiel des Narzißmus scheint die thesenartige Formulierung der *Betrachtungen eines Unpolitischen* mit Allgemeingültigkeit Bestätigung zu finden: „Auch das Leben verlangt nach dem Geiste.“ (BU, 561) Die Hingebung des Geistes dient der Vervollkommnung des Lebens, da sie dessen Stärke bewußt macht.



Die Ergebenheit des Schwächeren steigert ihr Selbstgefühl, und darum braucht sie ihn, obwohl sie ihn niemals als gleichwertigen Partner behandelt.

Dieses Abhängigkeitsverhältnis in der Beziehung der beiden jungen Leute, trägt das Scheitern zwangsläufig in sich, obwohl es bei weitem noch nicht so demütigend wie in den späteren Geschichten ist.

Er war immer derjenige, welcher in dem instinktiven Verlangen, ihr zu gefallen, sich in Worten und Bewegungen zusammennehmen mußte, um ihr richtig zu begegnen. [...] Er ließ sich, teils gewiß auch aus hingebender Liebe, mehr noch aber wohl, weil er der gesellschaftlich Kleinere, Schwächere war, wie ein Kind von ihr ausschelten, um dann de- und wehmütig um Verzeihung zu bitten, bis er wieder den Kopf in ihren Schoß schmiegen durfte und sie ihm liebkosend das Haar streichelte – mit einer mütterlichen, fast mitleidigen Zärtlichkeit.“(32)

Das Wissen um die eigene Unzulänglichkeit läßt den Studenten immer wieder Worte des Dankes flüstern, ein beinahe unverständiges Wundern darüber ausdrückend, daß er am Glanz des Lebens und der Liebe trotz seines unwürdigen Seins teilhaben darf. „Ach daß du mich lieb hast, daß du mich ein klein bißchen lieb hast – wie dank' ich dir dafür!(33)

Die Motive der Unter- und Überordnung, des Ausgeliefertseins und der Willkür wiederholen sich mit einer pathologischen Zuspitzung in den Novellen *Luischen* und *Anekdote*. An zwei Stellen bewegen sich die Handlungen in Richtung der Extreme. Auf der einen Seite entarten die hemmungslosen Launen der weiblichen Hauptfiguren in perverse Grausamkeiten, demgegenüber steht die abnorme Demut der bis zum Äußersten duldbaren Opfer. In den Ehen von Amra und dem Anwalt Jacoby sowie von Angela und Ernst Becker quälen die Frauen ihre Männer mit einer sadistischen Berechnung. Da es sich hier um Zweckehen handelt, nehmen die Frauen offenbar auf diese Weise Rache für die Beziehung, welche jeglicher Liebe entbehrt. In Thomas Manns psychologischen „Studien“ geht es jedoch um etwas mehr. Die Charakterisierung Angelas macht die einseitige Rollenlage der *zur Liebe unfähigen Persönlichkeit* sichtbar. „Sie hatte uns alle zu Anbetern, aber weder Freund noch Freundin: und so war es recht,

denn was wäre ein Ideal, mit dem man auf dem Duzfuß steht?“ (413) Diese unentwegt auf die Bewunderung der anderen lauende und darin vegetierende Selbstliebe baut auf den Schein: ihr einziges Ziel ist die Verblendung der Außenwelt. Angela und Amra stehen im Mittelpunkt der Gesellschaft und verwenden – über ihren persönlichen Zauber hinaus – das Vermögen ihrer Ehemänner zum Blendwerk. Die Abendveranstaltungen der Beckers werden zum gesellschaftlichen Ereignis, und auch Anna organisiert ein „ganz originelles Fest“.

Hinter dem Glanz jedoch, der jeden blendet, verbergen sich schwere Sünden. Der Blick von Amra „war nicht nur töricht, sondern auch von einer gewissen lüsternen Verschlagenheit und man sah wohl, daß diese Frau nicht zu beschränkt war, um geneigt zu sein, Unheil zu stiften...“ (169) In *Luischen* rückt der Erzähler den grausamen Scherz in den Vordergrund, der mit dem Tod Jacobys endet, und die Heldin der *Anekdote* wird in der Pointe der Geschichte entlarvt, als der beneidete Ehemann vor versammelter Abendgesellschaft, die seine „glückliche“ Ehe feiert, offen und rücksichtslos erklärt, daß seine Frau, „[...] die dort –, [...] falsch, verlogen, und tierisch grausam [...] sei.“ (414) Die ewige Unbefriedigtheit des Narzißmus nährt in diesen Frauen Haß und Verachtung gegenüber ihren Ehemännern, die ihnen mit hündischer Treue ergeben sind. Sie empfinden Abscheu vor deren alles ertragender und verzeihender Liebe, vor diesem für sie unbekanntem Gefühl, das sie im besten Fall mit Mitleid erwidern können. Und vor allem haben sie Ekel vor sich selbst. Die tiefsten Wurzeln ihrer aggressiven Neigungen sind in ihrem eigenen Unglück zu suchen: die narzißtische Seele sehnt sich auch in ihrem Elend nach einem Spiegelbild – nach den Qualen der anderen.<sup>180</sup> Aus diesem Grunde ist es wahrscheinlich kein Zufall, daß die Unfruchtbarkeit der aus Selbstzweck nach Anbetung Strebenden und die Hoffnungslosigkeit der nach Liebe Flehenden in diesen Ehen aufeinandertreffen. Die wirklichen Verlierer dabei sind ohne Zweifel diejenigen, die beharrlich für die wahre Liebe schwärmen. Solange sich die Frauen mit Ersatzhandlungen entschädigen, gelingt es ihnen, vor der Außenwelt die Illusion des Erfolges und des Glücks aufrechtzuerhalten, und sie finden perverse Befriedigung

in der Peinigung ihrer Männer. Den erniedrigten Männern bleiben hingegen höchstens die „Freuden“ des Masochismus. Denn ihr Bemühen, am tückischen „Gesellschaftsspiel“ ihrer Angebeteten teilzunehmen, um auf diese Weise in die für sie bestimmte Aufgabe hineinzuwachsen, endet entweder mit einem kläglichen Scheitern (die Unbeholfenheit Jacobys in der Gesellschaft bereitet auch den Anwesenden dauerndes Unbehagen), oder – im Falle eines erfolgreichen Rollenspiels (Becker) – der Zwang, unentwegt lügen zu müssen, steigert sich bis zur Unerträglichkeit. Diese unheilverkündende Disharmonie wird vom Erzähler nicht nur in der Beziehung von Selten und Irma antizipiert, sondern auch in Jacobys und auch in Beckers Geschichte: „[...] Warum eigentlich Amra den Rechtsanwalt Jacoby geheiratet hatte, das steht dahin.“ (171) „Gott wußte, wie er Angela gewonnen hatte; kurzum, sie war die Seine.“ (412) Die Frage ist natürlich rein rhetorisch, da die Analyse der Figuren und ihrer Beziehungen eine zwar mittelbare, aber verlässliche Antwort auf das Rätsel dieser Partnerschaften gibt.

Jacoby und all die anderen, denen das Schicksal übel mitgespielt hat, verbindet das „böse Gewissen“ mit der Gestalt des Bajazzo.<sup>181</sup> Dem Anwalt gelingt es zwar – im Gegensatz zum Bajazzo –, ein wenig am Leben teilzuhaben, dessen Repräsentantin besitzt er jedoch nur von Rechts wegen. In Wirklichkeit sehnt er sich genauso hoffnungslos nach Liebe wie der in seiner Einsamkeit schwelgende Bajazzo. Darum ist sein Schicksal noch grausamer, da er scheinbar sein Ziel erreicht (im Gegensatz zum Bajazzo, der aus einer dem Scheitern vorbeugenden Feigheit nicht einmal versucht, das Leben zu erobern), doch gerade dadurch zur unwiderrufflichen Erkenntnis gelangt, daß er zum Glück nicht geeignet sei. Er trägt das *Stigma des Unglücks* auf seiner Stirn, und weil er nicht in der Lage ist, es zu verbergen, scheint auch er „beständig vom bösen Gewissen geplagt zu sein“. (170) Die Frau jedoch, die ohne Hemmungen ihren Mann betrügt, ist „zu dumm, um an bösem Gewissen leiden und sich ihm dadurch verraten zu können.“ (173) In den frühen Werken Thomas Manns ist der Ausdruck des „bösen Gewissens“ mit Wertung und Abgrenzung verbunden. Dadurch werden die in ihrer Machtlosigkeit hilflosen Helden den vom Erfolg verwöhnten Betrügnern des Lebens gegen-

übergestellt. Zu den Letzteren gehören auch die dilettantischen kleinen Künstler. (In *Luischen* ist ihr Repräsentant Alfred Lätuner, der Liebhaber Amras.) Beide Typen werden vom Erzähler gnadenlos entlarvt. Die Helden mit ihrem verfehlten Schicksal werden wegen ihres erbärmlichen Vegetierens geschmäht, das jeder Haltung entbehrt, und die anderen, das Leben mit selbstsicherer Problemlöslichkeit Durchschreitenden, werden durch das Ordinäre und Brutale ihres Wesens verurteilt.

In dieser Gegenüberstellung wird die Polarität von Leben und Geist bzw. Bürger und Künstler in ihren wesentlichen Zügen modifiziert. Denn unter den Helden mit „bösem Gewissen“ finden wir den außergewöhnlich begabten Bajazzo genauso wie den unbeholfenen Jacoby. Und an der Seite der mit sich Zufriedenen befindet sich nicht nur Amra mit ihrem geringen Verstand, sondern auch der keinesfalls unbegabte Musiker Lätuner und die sich geistreich unterhaltende Angela „mit ihrer Silberstimme“. Aus der ungewöhnlichen Gegenüberstellung können wir folgern, daß sich hinter der Mannschen „Formel“ auch Gegensätze anderer Art verbergen, die sich nicht automatisch in die bekannten Begriffspaare einordnen lassen. Das „metaphysische“ Verhältnis von Leben und Geist, welchem die gegensätzlichen Pole Bürger – Künstler auch einen soziologischen Status verleihen, wird grundsätzlich durch die inneren Konflikte der Persönlichkeit bestimmt.<sup>182</sup> Das unterscheidende Merkmal des „bösen Gewissens“ prüft auch hier die Beziehung des Ichs zur Welt und die Möglichkeiten von dessen Rolle in der Welt. Und da diese unverändert auf die Alternative des Bajazzo reduziert werden, verfolgt uns deren Einseitigkeit auch in diesem Fall.

Durch den Gegensatz von *Schein und Wirklichkeit* entsteht das „Kraftfeld“ der drei Novellenkompositionen. Die Schicksalswendung im Leben der Helden deckt die Täuschung auf und enthüllt die verhängnisvolle Falle der Sehnsucht der ahnungslosen Liebenden. Das in ihrer Schicksalhaftigkeit allen gemeinsame Scheitern erleben die Helden, die ihre Illusionen verlieren, auf verschiedene Weise und in unterschiedlichem Maße. So bieten die Themenvariationen – obwohl sie das quälende Erlebnis unentwegt wiederholen – die Möglichkeit zu nuancierten Folgerun-

gen für psychologische Beobachtungen. Die durch ihre Zuspitzung einmalig erscheinenden Fälle fügen sich mosaikartig ineinander, und aus dem Gesamtbild zeichnen sich verschiedene Phasen bzw. Stufen desselben Prozesses ab. Selten kommt mit einer maßlosen Enttäuschung zur Besinnung – dies steht als Hintergrund für seine spätere ironische Verhaltensweise –, Jacoby kommt zur Erkenntnis und bricht in seiner Verzweiflung zusammen, und Becker, der zur Zeit der Geschichte keinerlei Illusionen mehr hat, lehnt sich auf, scheitert aber schließlich in seinem Rache andeutenden Protest. Die Handlungen werden zwar in allen drei Fällen auf einen Wendepunkt hin gebaut, der erzählende Rhythmus jedoch, der die Pointe vorbereitet bzw. „einbettet“, ändert sich je nachdem, worauf der Erzähler – unabhängig von dessen Person – die Aufmerksamkeit lenkt. Je stärker der Schwerpunkt auf dem Prozeß der inneren oder äußeren Geschehnisse liegt, desto mehr verlangsamt sich das Erzähltempo (*Gefallen*). Wo sich aber die Handlung auf einen einzigen Moment, auf den Wendepunkt, konzentriert, verkürzt sich auch die Erzählzeit (*Anekdote*).

Die Handlung der Novelle *Gefallen* detailliert die Geschichte von Seltens Enttäuschung – mit deren Voraussetzungen und deren Folgen. Bereits der epische Rahmen hebt die bevorzugte Rollensituation des Helden hervor. Bevor der Erzähler seinem Helden „das Wort übergibt“, sondert er ihn stufenweise von den anderen ab und hebt seine Gestalt aus der Gesprächsrunde heraus. Mit Termini aus der Filmkunst ausgedrückt: das Bild wechselt von der Totalaufnahme über die halbnah zur Nahaufnahme. Unmittelbar auf die Milieuschilderung (die Beschreibung des Zimmers) folgt das vollständige Gruppenbild, danach verengt sich die Perspektive auf die Gestalt des Arztes:

Der Doktor saß in einem großen, altertümlich geschnitzten Kirchenstuhl, über den er sich beständig in seiner scharfen Weise lustig machte. Er war der Ironiker unter uns. Welterfahrung und -verachtung in jeder seiner wegwerfenden Gesten. (11)

Mit diesem unbedeutend erscheinenden Moment der Gestik ergreift der Erzähler den wichtigsten Persönlichkeitszug des Arztes, der auch durch die „Totalaufnahme“ verstärkt wird: „Das Gesicht, welches in einen spitz zugeschnittenen Bart verlief, zeigte, von

der Nase zu den Mundwinkeln hinablaufend, ein paar spöttische Züge, welche ihm manchmal sogar einen bitteren Nachdruck verleihen konnten.“ (12) Demnach wird die Aufmerksamkeit in der Rahmenhandlung auf die zur Verhaltensform und skeptischen Weltsicht erstarrte Ironie gelenkt, auf jenen „Endzustand“, der aus der Sicht der Novellenhandlung der Ausgangspunkt ist. Denn das „melancholische Abenteuer“ Seltens ist nichts anderes als die Geburt des Ironikers, besser gesagt, die Aufzählung derjenigen Motivationen, die damals den jungen Mann bewegten, sich auf den Weg der „Weltverachtung“ zu begeben.<sup>183</sup>

Die Komposition der Novelle erinnert in mehreren Punkten an das klassische Werk *Immensee* von Theodor Storm, dem Vorbild des jungen Thomas Mann. 1. Bereits der epische Rahmen übernimmt in beiden Novellen eine ähnliche Funktion: beide Helden schauen auf ein schmerzhaftes Liebeserlebnis zurück. 2. Eine ebenfalls analoge Erscheinung ist die Verbindung von psychologischen Momenten und Gegenstandsmotiven sowie die symmetrische Anordnung der letzteren. Bei Storm nimmt das Lied des Zither spielenden Mädchens den kommenden Verlust der Liebe vorweg. In Thomas Manns *Gefallen* dichtet Seltens bereits zur Zeit des berausenden Glücks über die Bitterkeit der Trennung. Den beiden einander gegenübergestellten Spaziergängerszenen mit dem Motiv der Erdbeersuche und dem Motiv der Seelilie im *Immensee* entspricht das Fliedermotiv in der Novelle Thomas Manns. 3. Schließlich: das Blumenmotiv kehrt im rahmenartigen Schluß beider Novellen als endgültiges Symbol für das unerreichbare bzw. betrogene Glück der Helden wieder.

An dieser Stelle endet aber auch die Reihe der Analogien. Die voneinander abweichende „Dramaturgie“ und Stilmodalität der Rahmenszenen deuten bereits auf grundlegende inhaltliche Unterschiede. Bei der Schlußepisoden etwa: während der Held des *Immensee* mit einer resignierenden Selbstdisziplin aus seinen einsamen Träumereien zu den Büchern zurückkehrt, befreit sich Dr. Seltens von seinem zynischen Phlegma durch die Heraufbeschwörung der alten Erinnerung. „Dann griff plötzlich seine rechte Hand mit einer kurzen, eckigen, fast krampfhaften Bewegung mitten in den Fliederstrauß hinein, dessen Duft er eben noch

tief und langsam eingeatmet hatte.”(42) Die heftige Reaktion des Arztes wird unmittelbar durch den Duft des Flieders ausgelöst, den er einst mit dem berausenden und Eins gewordenen Erlebnis der Liebe, der Jugend und des Frühlings einatmete. Und wie der in seiner Leidenschaft verspottete Hilflöse einst in seiner Wut über den Fliederstrauch vor dem Haus des Mädchens herfiel, um dessen Blüten zu zerreißen, wiederholt sich viele Jahre später genau dieselbe Geste der Erregung in der Bewegung des Erwachsenen.

Die Wiederkehr des Motivs zeugt von der *traumatischen Einprägung* des Scheiterns. Ein Beispiel dafür sahen wir bereits in *Vision*, wo die Heraufbeschwörung des einstigen Erlebnisses die damalige Gefühlsintensität wieder auferstehen ließ: „Aber schwer und mit grausamer Wollust lastet mein Blick, wie damals.” (10) Daß auch die Motivationen gemeinsam sind, beweist das explodierende Verhalten Seltens in der Enthüllungsszene des Gefallenen.

Da stürzte er sich auf sie und bedeckte sie mit wahnsinnigen, grausamen, geißelnden Küssen [...] Vielleicht, daß er aus diesen Küssen lernte, daß für ihn fortan die Liebe im Haß sei und die Wollust in wilder Rache [...].(40)

Aus dem Wunsch nach Rache, der unmittelbar auf die Enttäuschung folgt, können wir auf eine *narzißtische Frustration* schließen. Die überempfindliche Seele vermag die Erschütterung nicht zu ertragen, und aus Mangel an Wirklichkeitserfahrung empfindet er auch das alltägliche Versagen als die seine Person demütigende Beleidigung. Die Schwäche, deren Bewußtheit auch bei Selten zutage tritt, wird durch aggressive Affektübertragung kompensiert. Es ist die Verletzbarkeit des *Kindes*, „dessen Spielzeug zerschlagen am Boden liegt [...]”.(39) Die metaphorische Selbstcharakterisierung des Erzählers ist treffend. Und wenn „der versöhnlichste Schluß” in der Geschichte des Arztes, – „daß der dumme Bengel da weinen konnte”(41), auch mit der jugendlichen Unreife der ersten Liebe zu erklären ist, müssen weitere Gründe gesucht werden, aus denen in ähnlichen Situationen die Thomas Mannschen Helden als *Erwachsene* weinen. So zum Beispiel der erzählende Held der *Vision*(10) und Jacoby, der, nachdem er vor dem Bett seiner angebeteten Frau knieend, sein Liebesbekenntnis flüsterte, „anfang, leise und bitterlich zu weinen”.(172)

Dr. Selten als *Erzähler* erzeugt durch seine ironische Art Distanz gegenüber der einstigen Jugendliebe. Mit der Überlegenheit des erfahrenen Mannes erinnert er sich an sein damaliges Ich, an dessen naives Entflammen, an den einstigen Glauben an das Glück. Die Perspektive seines Gesichtspunktes ist jedoch nicht die einzige, und vor allem nicht die letzte, wenn wir die Ganzheit der Novelle betrachten. Die Perspektive des Erzählers in der Rahmengeschichte modifiziert das sich entfaltende Bild des Arztes und seiner Geschichte und „rückt es zurecht”. Das im abschließenden Teil des Rahmens wieder auftauchende Fliedermotiv bzw. der ihm unmittelbar vorangehende Gefühlsausbruch entlarvt den Arzt: es zeigt eine sich hinter der Maske der Blasiertheit verborgene Empfindlichkeit und eine in der Verneinung des Pathos verborgene Empfindsamkeit. Der Perspektivwechsel erzeugt auf diese Weise den Wendepunkt der Rahmengeschichte, als ironischen Kontrapunkt zur Pointe in der Geschichte des Arztes. Diese letztere ist jedoch eine bitter zynische Antwort auf das hochtrabend emanzipierte Schwärmen Laubens, einem der Anwesenden in der Runde. Die „ironische Logik” der Komposition läßt sich wie folgt zusammenfassen: die These des entschlossenen Verfechters der Emanzipation der Frauen, nach welcher die Frau „die Verlorene, von der Gesellschaft Ausgestoßene, Verfemte, die Gefallene”(13) ist, wird durch die persönliche Erfahrung des Arztes widerlegt, da in seinem Falle eindeutig er, der Mann, das Opfer ist. Seine daher rührende Verneinung der Liebe wird vom Erzähler hinterfragt, als er die Unvergänglichkeit des Gefühls sichtbar macht.

Die Haltung des Erzählers in der Rahmengeschichte ist jedoch keineswegs unparteiisch. Der Titel und der Schlußsatz der Novelle beweisen, daß er sich zur Gerechtigkeit des Arztes bekennt. In seinem Helden sieht auch er ein Opfer, das durch die Niederlage der Liebe für sein ganzes Leben verletzt und verändert wurde. Mit dem Gedanken des abschließenden Satzes reimt auch der Titel der Novelle, auf ironische Weise die Rede Laubens in deren Gegenteil verkehrend: „Ist der Mann nicht geradesogut gefallen? Ja, hat er nicht ehrloser gehandelt als das Weib?!”(13) Wir müssen hinzufügen: das traurige Erleben Seltens ist objektiv nicht ausreichend, um die gesellschaftliche Tatsache in Frage zu stellen, daß

die Mehrheit der Frauen besonders um die Zeit der Jahrhundertwende, das heißt zur Zeit der Entstehung der Novelle, in einem ausgelieferteren Zustand lebte. Dies kommt auch – gewollt-unge wollt – in den Worten Irmas zum Vorschein. Die in Gemeinschaft mit ihrem „zahlenden“ Gast überraschte Schauspielerin wehrt sich mit folgenden Worten:

‘Ich hab’ die Heilige satt. Ich hab’ gesehen, wohin das führt. Das geht nicht. Das geht bei uns nicht. Das müssen wir den *reichen* Leuten überlassen. Wir müssen schauen, was wir mit uns anfangen können. Da sind die Toiletten und ... und alles.’ Schließlich herausplätzend: ‘Es wußten ja doch alle, daß ich sowieso...!’(40)

Diese Rebecca Sharp übertreffende „Nüchternheit“ stellt zwar ein trockenes, seelenloses Vernunftdenken dar, entbehrt aber nicht gesellschaftlicher Erfahrungen.<sup>184</sup>

In der Erzählung von Thomas Mann geht es aber nicht um emanzipatorische Fragen, und es wird hier auch nicht moralisiert. Zum Realismus der Rahmensituation gehört, daß das in jener Zeit modische und aktuelle Thema den Ausgangspunkt der Handlung bildet. Doch die Laubes Figur begleitende tiefe Ironie richtet sich gegen die fanatische geistige Verhaltensweise, gegen das von Demagogie nicht ganz freie Pathos, das die Wahrheit eindimensional einengt. Zur gleichen Zeit birgt diese Ironie Gefahren der Einseitigkeit anderer Art. Es lohnt sich, von diesem Gesichtspunkt aus den Beschützer des weiblichen Geschlechts noch einmal zu zitieren:

‘Daß sie da nun Mädchengymnasien einrichten und Weiber als Telegraphistinnen oder so was anstellen, – was hat das zu sagen. Aber im großen, im großen! Welche Anschauungen! Etwa was das Erotische, das Sexuelle anbelangt, welche beschränkte Grausamkeit!’(13)

In Laubes „Anklagerede“ über die sexuelle Unterdrückung der Frauen klingen die großen Worte falsch, weil der Kern der Sache *aus der Perspektive des Erzählers* an einer anderen Stelle liegt. Er ist nicht im gesellschaftlichen Ausgeliefertsein sondern im Elend der Persönlichkeit zu suchen, wo auch die Erotik und Sexualität – wie dies in einer ganzen Reihe der Werke Thomas Manns zu sehen ist – „Schreckliches“ verbirgt.

Die Ironie der Komposition erlangt ihre Vollkommenheit, indem der Erzähler auch die Rahmensituation in einem ironischen

Licht erscheinen läßt, die Gesprächssituation, aus welcher sich die eigentliche Handlung der Novelle entfaltet, und an der auch der Erzähler teilnimmt. Die durch Laubes „Aufklärungsvortrag“ einseitig gewordene Konversation wird unentwegt durch irgendeine unbedeutende Geste unterbrochen, durch eine – mit dem erhabenen Thema keineswegs harmonisierende – ganz und gar alltägliche Bewegung. Der ironische Unterton ist bereits in dem Satz zu spüren, welcher die Unterhaltung einleitet: „Beim Roquefort waren wir schon wieder mitten in den ‘tiefen Gesprächen’“(12) Auch im weiteren wirken vor allem die mit kulinarischen Genüssen oder mit dem Nichtstun der am Tisch Sitzenden verbundenen Zwischenreden als „Verfremdungseffekte“. Die leidenschaftlichen Ausbrüche Laubes werden ständig durch Gesten des Gleichmuts unterbrochen: Selten schenkt sich Wein ein, spielt mit seiner Serviette oder formt eine Kugel aus Brotkrumen. Meysenberg, der Hausherr, schält erst Apfelsinen, dann starrt er durch den Rauch seiner Zigarette hindurch. Die geistreichsten Stellen sind diejenigen, in welchen sich Worte und Gesten gleichzeitig humorvoll widersprechen, wie im folgenden Fall Laubes:

‘Seht’, fuhr er eindringlich fort und winkte mit einem großen Dessertbonbon, den er hernach mit wichtiger Gebärde in den Mund schob, ‚seht, wenn zwei sich lieben und er führt das Mädchen ab, so bleibt *er* ein Ehrenmann nach wie vor, hat sogar ganz schneidig gehandelt, – verfluchter Kerl das!’(13)

Obwohl der unmittelbare Zielpunkt der Ironie Laube ist, trifft sie in ihrer Wirkung die ganze Gesellschaft. Mit dem feinen Spott der „tiefen Gespräche“ stellt sich der Erzähler zum Teil außerhalb der Situation. Mit dieser Geste nähert sich seine Perspektive der Seltens. Die Verdoppelung der Erzählerrollen und der Perspektiven ist jedoch nicht formaler Art: die die ganze Novellenstruktur umfassende ironische Außenperspektive löst mit verständnisvollem Humor den bitteren Zynismus des fiktiven erzählenden Helden auf, und gibt heimlich dem betrogenen und versagten Liebesdrang seine Rechte zurück.

Für die Struktur der Novellen *Luischen* und *Anekdote* ist der „mathematische Aufbau“ charakteristisch, auf den der Erzähler des *Luischen* in dessen einleitenden Worten hinweist. Doch die

Handlungsreihe wird hier nicht durch die aus den Possen bekannten Standardfiguren der Gegensatzpaare bestimmt. Genauer gesagt: diese Gegensätze bilden zwar notwendige, aber keineswegs ausreichende Voraussetzungen für die Entfaltung der Geschichten Thomas Manns. Während die „Zuordnung“ der lebendigen Schönheit (auf Grund einer Eheschließung etwa) zu den häßlichen und durch irgendwelche Eigenschaften unsympathisch erscheinenden Alten in den Komödien dieser Art eine in sich eindeutige Parteinahme inspirierende Situation erzeugt und unzählige Möglichkeiten der Komik bietet, bereiten die Novellen Thomas Manns groteske Ehetragödien vor. (Zwar keine im klassischen Sinne erhabene Stürze, sondern Mitleid erregende Niederlagen.) Denn diese Polarisierung ist hier weder durch die Standardformel der Komödien noch durch den Thomas Mannschen Antagonismus von Leben und Geist zu erklären. Die Figurenpaare in den Novellen verfügen nämlich über komplexere Eigenschaften. Die bezaubernde Schönheit der Frauen wird mit Bösartigkeit und Primitivität gekoppelt, die Sanftmut ihrer Ehemänner mit haltungsloser Servilität oder Einfältigkeit. Obwohl für den oberflächlichen Betrachter auch so die Dissonanz lächerlich genug ist, reicht sie zur Komik einer Komödie nicht mehr aus. Umso weniger, weil es keine äußeren Zwänge, nicht einmal nur materielle Gründe waren, welche diese Beziehungen ins Leben gerufen und über längere Zeit aufrechterhalten haben, sondern jene in ihnen verborgene Affinität, deren Wurzeln im Narzißmus der Helden zu suchen sind.

Durch diese Dissonanz wird auch die aus dem *Tonio Kröger* bekannte elegische Polarität von Leben und Geist aufgelöst bzw. modifiziert. Für Amra und Angela bleibt von der heiteren Schönheit der Blonden und Blauäugigen nur die Schönheit, als verführerischer Zauber, in dem das spontane Pulsieren des Lebens fehlt, eine magisch anziehende erotische Kraft, ohne jegliche Sehnsucht, die Liebe spendet. Statt der Substantialität des Lebens bleibt dessen Schein: ein Ideal, das schließlich nur eine gauklerhafte Lüge zu bieten imstande ist. „Was ist ein Ideal?“ – fragt der fiktive Erzähler der *Anekdote*. „Ist es vor allem eine *belebende* Macht, eine Glücksverheißung, eine Quelle der Begeisterung und der Kraft, folglich – ein Stachel und Anreiz aller seelischen Energien von

seiten des Lebens selbst? Dann war Angela Becker das Ideal unserer Gesellschaft, ihr Stern, ihr Wunschbild.“ (411)<sup>185</sup> Der personalisierte Erzähler der Geschichte kennt die Täuschung bereits, den von ihr ausgehenden Zauber stellt er dennoch nicht in Frage. Der Erzähler der Novelle jedoch geht ein Stück weiter, indem er in den einleitenden Zeilen der „Anekdote“ den Schleier der Maja erwähnt.<sup>186</sup> Schopenhauer kennend, hegt er den Verdacht, daß auch das Leben selbst ein ähnlich schillerndes Blendwerk sei. Wenn es so ist, sind Amra und die anderen nicht nur bloße Nachahmer des Lebens, sondern dessen wirkliche Repräsentanten, die individuellen Verwirklicher des blinden Willens. Und auch die Welt der „hellen Lebendigen“ ist nur eine gewagte Illusion. Diese Antwort ist pessimistisch, da sie das früher geschriebene Glaubensbekenntnis von Tonio Kröger zu widerlegen scheint. Die letzte Fragestellung aus der *Betrogenen* steht aber noch bevor.

„Die metaphysische Enttäuschung“ wird in beiden Novellen von der Skepsis des Künstlers begleitet. Das verlogene Spiel des Lebens erinnert den Geschichtenerzähler der Anekdote in der Charakterisierung Angelas auf die geniale Täuschung der Kunst:

[...] ihre gleichmäßige, überall hinstrahlende Liebesswürdigkeit gewann jedes Herz; und die innig aufmerksame, auch wohl verstohlen zärtliche Art, mit der sie ihrem Gatten begegnete, zeigte uns das Glück, die Möglichkeit des Glücks, erfüllte uns mit einem erquickenden und sehnsüchtigen Glauben an das Gute, wie etwa die Vervollkommnung des Lebens durch die Kunst ihn zu schenken vermag. (413)

Die Täuschung wird durch die Ironie des Kontextes enthüllt, wie auch in *Luischen*, wo Amra von ihrem Liebhaber Künstlerin genannt wird.<sup>187</sup> Die Nietzsche-Reminiszenzen bereiten bereits die radikale Auffassung vom Künstler in *Tod in Venedig* sowie die Abrechnung mit Cipolla vor.

In diesen Geschichten ist der Gegenpol der brutalen Vertreter des Lebens in geteilten Rollen präsent. In den Gestalten Jacobys und Beckers bleibt vom Geist nur die Sehnsucht, da es den beiden an Ironie und „bösem Gewissen“ fehlt. Die analysierende und erkennende Funktion des Geistes übernimmt der Erzähler in vollem Umfang. Die Verdoppelung der Rollen ergibt sich aus der veränderten bzw. der aus einer anderen Perspektive betrachtenden

Lebensauffassung des Verfassers. Wenn das Leben durch seine verlogene Art der Sehnsucht nicht würdig ist, ist diese auch unter des Geistes Würde. So ist die Kluft, welche durch die Ironie Tonio Krögers noch überbrückt werden konnte, noch größer geworden. „Die Selbstverneinung des Geistes zugunsten des Lebens“ zeigt den beharrlichen Versuch der Sehnsucht zur Auflösung der Disharmonie. Der Erzähler verleugnet gerade diese Sehnsucht bei den ihrem Schicksal ausgelieferten und ihrer Liebe verhöhnten Helden in *Luischen* und *Anekdote*. Auch das ist Selbstverleugnung, aber in umgekehrter Richtung, da sie die Sehnsucht des Geistes im Interesse seiner Integrität zunichte macht. Aus dieser keineswegs schmerzlosen Geste der Ablehnung erklärt sich die pathologische Zuspitzung der Ehebeziehungen sowie die lineare „Zielstrebigkeit“ der Novellenkompositionen. Die Strukturen folgen in beiden Fällen der gleichen logischen Anordnung – unabhängig von den Unterschieden im Umfang der Novellen. Nach einem kurzen einleitenden Teil gibt der Erzähler eine ausführliche Charakteristik der Ehepaare und deren Beziehungen, und deutet damit die Unumgänglichkeit des Skandals an. Diesem folgt eine auf die Pointe zugespitzte Situation und plötzlich, unerwartet, die Pointe. Was von der Perspektive der Figuren aus als eine psychologische Notwendigkeit erscheint, ist aus kompositioneller Sicht eine in der Tat „mathematische“ Berechnung, sowie eine in jeder Hinsicht gnadenlose Abrechnung des Geistes mit seinen Sehnsüchten.

Ein bisher unbekanntes, schmerzhaftes Gefühl überströmt das Herz des kleinen Lorchens in der Novelle *Unordnung und frühes Leid*. Dieses auch in ihrem Keimzustand elementare Kraft besitzende Erlebnis der „ersten Liebe“ löst die Welt der Ordnung auf und umgekehrt: die gesetzmäßige Ordnung der Dinge ruft eine schockierende Enttäuschung für das aufgewühlte Kinderherz hervor.<sup>188</sup> Das Moment der Unversöhnlichkeit scheint von der Dauer eines Lichtblitzes zu sein, aber der milde Traum, der das gequälte Mädchen möglicherweise zur Ruhe bringt, assoziiert durch die Erwähnung Lethes über das Vergessen hinaus auch den Tod.<sup>189</sup> Obwohl die Novellenkomposition durch den Titel und den Schluß der Handlung die inneren Prozesse der zu frühen Leiden-

schaft und des bitteren Schmerzes betont, ist der wirkliche Held der Geschichte Dr. Cornelius, dessen zärtlich-väterliche Zuneigung zu seiner Tochter auf den naiven kindlichen Schmerz einen fernen Schatten wirft. Denn in der ungewöhnlich starken Anhänglichkeit des Professors spielt auch der Drang nach Flucht eine wichtige Rolle: „Seine Inbrunst für dies süße Stückchen Leben und Nachwuchs hat etwas mit dem Tode zu tun, sie hält zu ihm, gegen das Leben, und das ist in gewissem Sinne nicht ganz schön und gut [...]“ (627) Diese Anhänglichkeit ist, zwar auf einer anderen Ebene, im Grunde derselbe Ausdruck des „Sonderfriedens“, den der Geschichtslehrer auch in seinem Beruf fand.<sup>190</sup> Weil – nach seiner Auffassung – die Historiker gerade das am meisten hassen, was „geschieht“, also die Gegenwart mit deren unüberschaubaren Geschehnissen. Demgegenüber ist die Vergangenheit „verewigt, das heißt: es ist tot, und der Tod ist die Quelle aller Frömmigkeit und alles erhaltenden Sinnes.“ (Ebd.) In dieser im Jahre 1925 entstandenen Novelle, die von dem Autor als „Produkt eines sich selbst ironisierenden Kulturkonservatismus“<sup>191</sup> bezeichnet wird, ist der Todeskult Hans Castorps immer noch präsent.

Nicht einmal der ironische Stil hebt die mit Glaubwürdigkeit dargestellten spannungsgeladenen Situationen auf, die – durch die „Steuerung“ der Grundproblematik des Lebenswerkes – in eine einzige Situation komprimiert werden. Die halbwüchsigen Kinder von Cornelius organisieren für den Abend ein kleines Fest, was ihr Vater mit einer jovialen Geste aufnimmt, die aber kaum zu verbergen sucht, daß er sich notgedrungen mit der Sache abfindet. Er denkt mit Beunruhigung nicht nur an die Veranstaltung, die den für ihn so wichtigen geregelten Tagesablauf verletzt, sondern betrachtet auch das Verhalten der „Großen“ im allgemeinen mit Argwohn. Der Krieg und die darauffolgenden Geschehnisse haben das Sicherheitsgefühl des Bürgertums in ihren Grundlagen erschüttert. Unter anderem auch dadurch, daß sich das Gesicht der jüngsten Generation in ihren wesentlichen Zügen veränderte. In der Novelle handelt es sich zwar nicht um einen Generationskonflikt, dennoch zeichnet sich die Entfernung zwischen den zwei Welten klar und deutlich ab. Während der Vater der beharrliche Bewahrer der im klassischen Sinne bürgerlichen Werte ist, kämpf-

fen die „Großen“ gegen diese entschwundene Lebensform mit einem wahrhaftig avantgardistischen Übermut. Von Cornelius' tüchtigem und ordnungsliebendem Lebensprogramm ist nichts weiter entfernt als die bohème Vorstellung seines Sohnes Bert, sich als Tänzer oder vielleicht als Kellner (in Kairo!) so schnell wie möglich „in den Strom des Lebens“ zu werfen.

Aber der Bürger und der Künstler stammen bei Thomas Mann aus derselben Familie, wie etwa Christian und Thomas Buddenbrook.<sup>192</sup> Und diese Blutsverwandtschaft ist – über die biographischen Fakten hinaus – auch diesmal die Objektivierung der doppelten Zuneigung und des gleichzeitigen Vorbehaltes: „In der mehrfach erwähnten heiteren Novelle (...)“ – können wir im *Lebensabriß* lesen – „habe ich der 'Unordnung' eine Art von nachsichtiger Huldigung dargebracht; aber ich liebe die Ordnung als Natur und tief gesetzliche Unwillkürlichkeit, als stille Fügung und entsprechungsvolle Klarheit eines produktiven Lebensplanes.“ (XI, 135) Zu diesem eigenartigen, dennoch notwendigen Miteinander von Ordnung und „Unordnung“ kommt auch, daß die Familiendidyle nicht nur durch das „geschichtslose“ Chaos der äußeren Geschehnisse, sondern auch durch die unerwartete „Auflehnung“ des Herzens gestört wird.<sup>193</sup> Vater und Tochter stehen für einen Augenblick als Feinde einander gegenüber. Lorchen, bei der – mit den Worten Annas ausgedrückt – „die weiblichen Triebe ganz unheimlich lepphaft in Vorschein treten“ (653), schiebt voller Wut „ihren Abel“ von sich, als jener sie aus der Nähe des angebeteten Jungen wegbringen will. Es ergibt sich aus dem Ethos des Gesamtwerkes, daß das verstörte Geschöpf mit verzweifelter Hoffnungslosigkeit hinter ihrem „Erwählten“ trottet genauso, wie das, daß es rechtzeitig ins Bett geschickt wird.

## 2. Legendarische Lehren: *Die vertauschten Köpfe*

Das gauklerhafte Spiel Majas wird in der Geschichte der *Vertauschten Köpfe* zum Gleichnis erhoben. Dieser „metaphysische Scherz“<sup>194</sup> führt zu den Quellen der indischen Mythen zurück,

aus denen auch Schopenhauer schöpfte. Thomas Mann übernahm schon früher Gedanken aus den Lehren des *Veda* durch die Vermittlung des deutschen Philosophen in dessen Deutung, wie es auch in den einleitenden Sätzen der *Anekdote* zu sehen ist, „ohne eigentlich je vorher besonders sympathische Beziehungen zu dieser Welt unterhalten zu haben.“<sup>195</sup> Nähere und sachgemäße Informationen zum Thema erfuhr der Autor jedoch erst aus den Schriften Heinrich Zimmers. In den Tagebüchern Thomas Manns können wir sowohl den „Vorstudien“ als auch der Entstehungsgeschichte der Erzählung genau folgen.<sup>196</sup> Der bekannte Indologe Heinrich Zimmer, der im Jahre 1934 Thomas Mann besuchte und „viel über den 'Joseph' sprach“,<sup>197</sup> übersandte ihm im folgenden Jahr seine Studie *Indische Mythen als Symbole* sowie 1936 eine Arbeit über Schopenhauer.<sup>198</sup> Diesem folgte noch im selben Jahr das Werk *Maya. Der indische Mythos*, das zu einer der wichtigsten direkten Quellen der Erzählung wurde.<sup>199</sup> Aus einer Tagebuchnotiz Thomas Manns vom 30. Mai können wir schließen, daß die inspirierende Kraft dieses Werkes weit über die sachbezogenen Daten und Fakten hinausgeht: „Abends Beschäftigung mit Zimmers indischem Buch, dessen interessanter Einleitung; Beziehungen zu Schopenhauer und Freud.“<sup>200</sup>

Die Zusammenhänge des Mythos bei Thomas Mann weisen auch diesmal in Richtung Metaphysik und Psychologie. In der indischen Mythologie ergreift den Verfasser des *Joseph und seine Brüder* die philosophische Tiefen besitzende symbolische Bedeutung, die – in Kenntnis der modernen Psychologie – weitere Deutungsmöglichkeiten bietet. Heinrich Zimmer empfahl dem künftigen Verfasser der *Vertauschten Köpfe* im Juni 1939 die Studie *Die indische Weltmutter*, die bereits die Fabel zur künftigen Erzählung enthält.<sup>201</sup> Einige Monate später bemerkt Thomas Mann in seinem Tagebuch: „Interesse an der Lektüre von Zimmers ‚Indischer Weltmutter‘“<sup>202</sup>, und bald darauf schreibt er über seinen Novellenplan: „Nachmittags gelesen in Zimmers Büchlein über die indische Große Mutter. Auch sein Buch ‚Maya‘ wieder vorgenommen. Gedanken an eine indische Novelle nach einem bei ihm schon früher angemerkten Motiv.“<sup>203</sup>

In dieser Geschichte reizt ihn „die Hindu-Mischung aus Sinnlichkeit und Metaphysik, die Identitäts-Wirrnis, das Blutig-



Scherzhafte, das Liebes- und Persönlichkeitsproblem”<sup>204</sup>. All das also, was auch in dieser in Raum und Zeit entfernten Welt so bekannt klingt und im Lebenswerk überall Zusammenhänge findet. Daher rührt auch die Parabelhaftigkeit des exotischen und grotesken Märchens. Denn die Wunderwelt des Mythos ermöglicht, daß sich Schridaman von seinem Körper befreien kann, damit sein Kopf endlich zu einem würdigen „Zubehör” gelangt. Der Zufall, der von der verborgenen Hoffnung Sitas beeinflusst wird, hebt die qualvolle Disharmonie von Leben und Geist auf. Dieser Idealzustand, der Schridaman ermöglicht, sich als vollwertiger Mann zu fühlen, dauert jedoch nicht lange. Der kräftige Körper Nandas verkümmert immer mehr unter dem Einfluß des verfeinerten Hauptes, denn

der fröhliche Freundesleib, in seiner früheren Zusammengehörigkeit die Hauptsache, wurde zum milden Anhängsel und Zubehör eines Hauptes, für dessen edelmütige Impulse er bald nicht mehr in paradiesischer Vollkommenheit eintreten mochte und konnte, und dem er nur noch mit einer gewissen Trägheit Gesellschaft dabei leistete. (792)

*Die schmerzhafteste Ordnung des Antagonismus wird so wieder hergestellt.* Denn nicht einmal der göttliche Eingriff gemeinsam mit der weiblichen List vermögen das Gesetz aufzuheben, das die „Regeln” des Unglücks formuliert.

Die ursprüngliche Anekdote jedoch enthält diese „metaphysischen Lehren” bezeichnenderweise nicht. Dort endet die Geschichte mit dem Urteil des Königs: Sita soll künftig die Frau des Mannes werden, der den Kopf ihres Ehemannes trägt.<sup>205</sup> Daß aber dieser schönen Frau auch die „erneuerte” Ehe keine dauerhaften Freuden bringen kann, „so daß sie die Augen schloß in Schridamans ehelicher Umarmung und in der Lust vor Kummer erbleichte”(795), ist schon eine Ergänzung des „Thomas Mannschen Mythos”.<sup>206</sup> Das trifft auch zu für die Fortsetzung und den tragischen Schluß der Erzählung. Sita findet sich mit der Niederlage nicht ab. Eines Tages – in Abwesenheit ihres Mannes – läßt sie alles hinter sich und bricht mit ihrem Kind auf, um Nanda zu suchen, der in seinem Unglück als Einsiedler zurückgezogen lebt. Diese von der Sehnsucht getriebene Entschlossenheit versucht

auch diesmal das Unmögliche zu erreichen: obwohl Sita mit ihrem bisherigen Leben (mit den „bürgerlichen” Bindungen) endgültig bricht, wird sie dabei in der Gestalt Schridamans wieder eingeholt. Ihr Glück mit dem unter dem Kopf Nandas erstarrten Körper „ihres Ehemannes” dauert jedoch nur einen Tag. Als die Sonne aufgeht, wartet vor der Hütte der Kopf Schridamans mit dem verkümmerten Körper des selbstlosen Freundes auf die Liebenden. Obwohl nicht die gewöhnliche Eifersucht der Grund war, die den Ehemann auf die Spur seiner Frau brachte, da er ja wußte, „daß es sein eigener ehemaliger Leib war, mit dem Sita die Ehe wieder aufgenommen hatte”(800), ist er gekommen. Alle drei wissen, daß es kaum möglich ist, festzustellen, wer wen betrog. Sie wissen auch, daß sie keine annehmbare Lösung für die Zukunft finden werden. Den Gedanken einer Gemeinschaft der Ehemänner verwirft die sinnliche Frau selber. In ihren stolzen Worten klingt das aus dem Lebenswerk bekannte normative Verbot an: „In aller Schwäche und Wirrnis des Fleisches hat man doch seinen Stolz und seine Ehre als höheres Wesen!”(802 )

Sitas moralische Entschlossenheit überrascht ein wenig, wenn wir bedenken, daß sie vor kurzem noch dem „Befehl des Blutes” folgte, und darüber hinaus auch das „Recht” auf Bigamie hätte, da sie das Ganze des ehemaligen Ehemannes nur noch in zwei Teilen besitzen kann. Die Tabu-Reminiszenz hat tiefere Wurzeln, sie bezieht sich außerdem nicht auf die Frau. Der empfindsamste Punkt des „Liebesdreiecks” der Legende ist nämlich die Freundschaft zwischen Schridaman und Nanda. Denn die vielsagende Bemerkung Sitas – „wo zwei von uns sind, wird immer der dritte fehlen”(801) – gilt auch für die untrennbare Beziehung der beiden Männer.(978) Bevor die „schönhüftige” Sita im dritten Kapitel das erste Mal auftaucht und durch ihre rituelle Badeandacht dem Leben der Zuschauenden – unübersehbare Verwicklungen verursachend – eine neue Richtung gibt, lenkt der Erzähler die Aufmerksamkeit in den ersten zwei Kapiteln auf die Freundschaft der beiden Männer. „Die Freundschaft der beiden Jünglinge beruhte auf der Unterschiedlichkeit ihrer Ich- und Mein-Gefühle, von denen die des einen nach denen des anderen trachteten.”(713) Die darauffolgende Satzperiode leitet das Prinzip des Indi-

vidualismus nach Schopenhauers „Buddhismus“ ab, dessen letzte Schlußfolgerung ist, daß die Trennung Staunen und gegenseitige Bewunderung hervorruft, „Bewunderung aber Verlangen nach Austausch und Vereinigung.[...] *Und auf die Jugend zumal trifft die Lehre zu*, wenn der Ton des Lebens noch weich ist und die Ich- und Mein-Gefühle noch nicht erstarrt sind in der Zersplitterung des Einen.“ (Ebd.) Anstelle des von mir hervorgehobenen Satzes ist in der Handschrift folgendes zu lesen: „*Und nicht nur für die Getrenntheit und Gegensätzlichkeit der Geschlechter gilt diese Lehre, sondern auch für das geschlechtlich Gleiche trifft sie zu, besonders in der Jugend.*“<sup>207</sup> Die explizite Formulierung der homoerotischen Neigung wird vom Verfasser letztlich durchgestrichen, die unmißverständliche Anspielung auf das „Verlangen nach Austausch und Vereinigung“ bleibt dennoch beibehalten.<sup>208</sup>

Zur Ganzheit der Geschichte gehört auch, daß Sita, während sie ihre zum Leben erweckende Aufgabe „verfehlt“ und ihrem verborgenen Wunsche nachgebend die Körper und Köpfe des Ehemannes und des Freundes vertauscht, auch die unsagbaren Sehnsüchte der intimen Freundschaft erfüllt. Aschenbach erlebte seine Freiheit in mythischen Traumbildern, Schridaman und Nanda finden in der stilisierten Wirklichkeit der grotesk-mythisierten Geschichte verliebt zueinander. Die Vertauschung der Köpfe ermöglicht die körperliche Vereinigung, deren Wonne auch dadurch gesteigert wird, daß die beiden Männer auch in der Umarmung Sitas die homoerotische Zärtlichkeit miterleben können. *Aus der Schuldlosigkeit ihrer Sünde* ergibt sich, daß sie von Schuld nicht reden.<sup>209</sup> Trotzdem wählen sie lieber freiwillig den Tod, als eine Fortsetzung dieser widernatürlichen Beziehung. Nanda faßt das Geschehene klar zusammen:

Ich wüßte auch wirklich nicht, *was wir noch im Fleische zu suchen hätten, da wir beide unsere Wünsche gebüßt* und bei Sita geruht haben: Mein Leib durfte sich ihrer erfreuen *im Bewußtsein deines Hauptes* und der deine *im Bewußtsein des meinen*, wie sie sich meiner erfreute in deines Hauptes Zeichen und deiner im Zeichen des meinen. *Unsere Ehre aber mag als gerettet gelten*, denn ich habe nur dein Haupt mit deinem Leibe betrogen, was gewissermaßen dadurch wettgemacht wird, daß Sita, die Schönhüftige, meinen Leib mit meinem Haupte betrog; davor aber, daß ich, der ich dir doch einst die Betelrolle verehrte

zum Zeichen der Treue, dich mit ihr betrogen hätte als Nanda nach Haupt und Gliedern, davor hat glücklicherweise Brahma uns bewahrt. *Trotzdem kann es so mit Ehren nicht weitergehen*, denn für Vielmännerei und Weibergemeinschaft sind wir denn doch zu hochstehende Leute [...] (803. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)

Der Ausdruck „unsere Wünsche gebüßt“ verrät auch in seiner Paradoxität das verborgene Schuldbewußtsein. Von einem ähnlichen Gefühl werden später die Helden des *Erwählten* gequält. In beiden Geschichten wird die Erfüllung der Liebe vom Schatten der heimlichen Sünde begleitet. Die Laune des Schicksals ist eigentlich Rechtfertigung, die das Verbot verdeckt und das Ausleben der Sehnsucht ermöglicht. Auf der anderen Seite erleben die „unschuldigen Sünder“ ihre Freiheit mit Böses ahnendem Argwohn. Wahrscheinlich deshalb, weil sie auch in ihrer Unbewußtheit vermuten, daß sie mit ihren Sehnsüchten dem Zufall zuvorkommen, und die schuldhafte Affinität eine schicksalsformende Kraft in ihrem Leben darstellt. Aus diesem Grunde ist Gregor so standhaft in seiner Askese, und darum ist auch den Helden der Legende der Feuertod so dringend. Die Ehrenrettung, für die sich die „Betrogenen“ des indischen Mythos ohne Ausnahme aussprechen, ist wichtiger als alles andere. Und dabei ist es keine unbedeutende Genugtuung, daß sie sich – befreit von der Wirrnis der Gefühle – im Tode für immer vereinigen können. Und nicht nur sie. Thomas Mann weist in einem Brief an Agnes Meter auch auf fernere Zusammenhänge hin: „Ja, Tonio, Hans und Inge sind nun im Flammengrabe vereinigt. Friede ihrer Asche!“<sup>210</sup> Der „melancholische Neid“ Tonio Krögers löst sich erst in der Walpurgisnacht Hans Castorps in einen selbstvergessenen Beischlaf auf, als Madame Chauchat mit ihren an Hippe erinnernden Augen ihren Bleistift zurückerhält. Dieses große Abenteuer wiederholt sich auch in der „entliehenen“ Legende. Nach dem Niederschreiben der *Vertauschten Köpfe* erwies sich jedoch das „Begraben der Liebesbegierden“ als verfrüht. Denn wie Sita, wird auch jede(r) künftige Protagonist(in) Thomas Manns aufbrechen, um das verbotene Glück zu kosten. Die Versuchung endet erst mit dem Tod Rosalies.

Der Studie *Die indische Weltmutter* verdankt der Verfasser nicht nur die Idee der Handlung. Die folgende kurze Bemerkung Zim-

mers am Ende der Geschichte nimmt auch die Möglichkeit einer psychologischen Deutung vorweg:

So besaß sie als Gattin den Leib des Freundes unterm sichtbaren Zeichen des Gatten, – leitete ein geheimer Wunsch die junge Frau bei der Vertauschung der Köpfe? War die junge Ehe nicht glücklich, und der Gatte deswegen so todesbereit und heilverlangend? Die Geschichte deutet das mit keinem Worte an, sie erzählt nur, was sich begab, und die merkwürdige Fehlleistung mag auf sich beruhen mit ihren Hintergründen [...] <sup>211</sup>

Diesen Zusammenhang erkennend schreibt Kerényi:

Da wird aber doch das Wort ‚Fehlleistung‘ im psychologischen Sinn, das heißt als ‚Wunschleistung‘ ausgesprochen, und die noch tiefer blickende Genialität des dichterischen Bearbeiters, der durch dieses Wort sicherlich angeregt war, bestand eben darin, daß er sah und zeigte: das von der jungen Frau unbewußt Gewünschte war keine Lösung. <sup>212</sup>

Der Mythologe läßt jedoch außer Acht, daß die Bemerkung Zimmers den „wunden Punkt“ des Thomas Mannschen Lebenswerkes trifft. Obwohl die Enttäuschung Sitas nur die letzte Folge der kausalen Kette ist, die sich in ihren Elementen oder als Ganzes paradigmatisch in die psychologisch „tiefen Schichten“ der Mehrheit der Werke Thomas Manns einfügen läßt, und die der Verfasser auch in dieser Erzählung mit einer schonungslosen Konsequenz durchleuchtet.

Auch in der Welt der Legende bestimmt die Konfrontation von Leben und Geist den Spielraum der Figuren. Die Beziehung zwischen Nanda und Schridaman vertritt das gegenseitige Verhältnis der zwei Prinzipien aufgrund der klassischen These der *Betrachtungen eines Unpolitischen*: „Das Verhältnis von Leben und Geist ist ein äußerst delikates, schwieriges, erregendes, schmerzliches, mit Ironie und Erotik geladenes Verhältnis.“ (BU, 560)

Nanda, als einfacher Sohn seines Volkes, verkörpert die Kraft und die körperliche Schönheit, Schridaman wiederum besitzt den vielwissenden Kopf, wobei der verweichlichte Körper dessen ungenügendes Zubehör ist. Die gegensätzlichen Anlagen nähren die füreinander empfundene Zuneigung. Diese mit erotischen Spannungen beladene Freundschaft reizt oft zu neckenden Sticheleien. „Aber diese Art innere Spötterei ist meistens in Vergleichung und Unruhe einschlägig und bedeutet einen Tribut an

das Ich- und Mein-Gefühl, welches dem weiter daraus erwachsenden Maya-Verlangen nicht im geringsten Abbruch tut.“ (715)

Diese „erotische Ironie“ bekommt im Laufe der Geschichte eine zunehmend bedeutendere Rolle. <sup>213</sup> Mit der Erscheinung Sitas vertieft sich die Ambivalenz der Polarität. Die Konturen der unterschiedlichen Charakterzüge bringen zwar Spannungen hervor, ohne daß diese Gegensätze jedoch jemals in offene Feindlichkeiten ausarten würden. Die schicksalsentscheidende Rolle des Andersseins erscheint das erste Mal – und in vorläufig harmloser Form –, als die Freunde die nackte Schönheit Sitas bewundern. Schridaman mahnt den Freund zur Stille. „Es ist eine ernste, heilige Erscheinung, und daß wir sie belauschen, ist nur zu entschuldigen, wenn wir es ernsten und frommen Sinnes tun.“ (726) In dieser mit äußerst feinem Humor gezeichneten Szene antwortet Nanda auf die andächtigen Worte Schridamans mit einem leichten Scherz: „So etwas ist kein Spaß, aber vergnüglich ist’s trotzdem. Du wolltest in den Himmel blicken von ebener Erde hinauf. Nun siehst du, daß man aufrecht und geradeaus manchmal erst recht in den Himmel blickt.“ (Ebd.) Schridaman lauscht mit einer keusch-feierlichen Befangenheit, Nanda dagegen mit einer natürlichen sexuellen Begierde. Jener wird durch das Gesehene aufgewühlt, während sein Freund in der vom Zufall gebotenen Schönheit nichts Außergewöhnliches entdeckt. Der gebildete Händler empört sich über die grobe Bemerkung Nandas, daß am sinnlichen Zauber des Mädchens auch das „andächtige Baden“ nichts verändert habe, da sie mit demselben zauberhaft schönen Hinterteil aus dem Wasser gestiegen sei, und er belehrt seinen Freund: „der Gebrauch, den du davon machst, läßt klar erkennen, daß du dieser Erscheinung nicht würdig warst, wo doch in unserer Lage alles darauf ankam und davon abhing, ob wir uns ihrer würdig erwiesen und in welchem Geiste wir die Belauschung übten“ (729). Worauf der starke Schmied mit einer naiven Schüchternheit fragt, in welchem Geiste er hätte lauschen sollen.

Mit diesem heiteren Dialog beginnt jedoch die unbewußte Rivalität. Denn für Schridamans Empörung spielt auch die Tatsache eine Rolle, daß Nanda das Mädchen bereits viel zu gut kennt: mit seinen kräftigen Armen hat er sie „zur Sonne geschaukelt“. Das erotische Moment im Symbol des Ritus ist ein bedrückendes

Vorzeichen für den Mann der schönen Worte. Liebesehnsucht ist in ihm noch nicht einmal gereift, da leidet er schon an der Eifersucht des zu spät Gekommenen. Als er den Freund, dem höhere Geistigkeit verschlossen blieb, über die abstrakten Geheimnisse des Lebens und der Liebe unterrichtet, nährt der innere Verdacht der Unzulänglichkeit seine beredsame Weisheit. Es ist der ewig hoffnungslose Versuch des Geistes, das Leben zu erobern. Die magische Kraft der Worte vermag auch hier nicht, die einfache Wirklichkeit des Alltags zu erreichen. Der intellektuelle Eifer versucht zwar das Leben „einzufangen“, indem er die verwandelnde Schönheit des Aussprechens bietet, doch dies reicht zum Besitzen nicht aus, das das schmachtende Gefühl mit dem begehrten Wesen in Einklang bringen könnte. Darum werden Schridamans höchst aufschlußreiche Gedanken zwangsweise durch Kompensationsbestreben untergraben. Die groteske und tragische Ironie des Liebesschicksals von Schridaman beweist, daß die sprachliche Eroberung der Welt, wie vollkommen sie auch immer ist, der Wirklichkeit selbst nicht gleichkommen kann. Der von der Anmut Sitas entflammte Schöngeist preist mit hymnischer Entzückung die allmächtige Größe der Vermählung: „Lingam und Yoni – es gibt kein größeres Zeichen und keine größere Stunde des Lebens, als wenn der Berufene mit seiner Schakti das Hochzeitsfeuer umkreist, wenn man ihre Hände mit dem Blumenbande vereint und er das Wort spricht: ‚Ich habe sie erhalten!‘“ (733) Als dann aus dieser sehnsuchtsvollen Träumerei Wirklichkeit wird, muß der „praktizierende Ehemann“ bittere Erfahrungen mit den Wechselfällen des Ehelebens machen. Der Grund dafür ist nicht im Verblenden der körperlich-seelischen Vorzüge seiner Frau zu suchen: seine eigenen männlichen Fähigkeiten betrügen ihn.

Die schönen Worte sind doch nicht ganz vergeblich. Ihre Wirkung können wir genau nachvollziehen. Denn Schridaman bemüht sich heimlich, während er die Erfüllung der Liebe mit Zauberworten „behext“, zu seinem „zur Sonne schaukelnden“ Freund hinaufzuwachsen. Und die selbsttäuschende Sicherheit des Geistes hat zu viel Erfolg: Nanda zweifelt zumindest nicht daran, daß sein Freund der Liebe Sitas würdiger ist. Wer so sehr unter Sehnsucht leiden kann und so viel über deren Tiefen weiß,

mit dem kann man wohl nicht konkurrieren! Der Sohn des Volkes bleibt aber nicht immer in diesem naiven Glauben befangen, wie auch sein Freund die Selbsttäuschung aufgibt. Das ändert jedoch nichts an der erotischen Art ihrer Beziehung und an deren Ironie. Der Repräsentant des Lebens verzichtet zweimal auf Sita mit einer der Freundschaft huldigenden Ergebenheit. Zuerst bereitet er als Hochzeitsbitter die nur halb gelungene Hochzeit vor, dann – nach dem schicksalhaften Tausch der Köpfe – „leiht“ er dem Freund auch seinen kräftigen Körper aus. Schridaman nimmt dieses Opfer (wohl unmännlich, doch mit hartnäckiger Hoffnung) beide Male an. Denn die Liebesehnsucht ist noch immer größer als die Angst vor der Liebe. Der Zwang des Beweisen-Müssens treibt ihn voran. Nanda wird durch seine hingebungsvolle Freundschaft zum Rückzug bewegt, Schridaman durch die Gewißheit des Scheiterns. So bringt auch der Verzicht – zwar aus ganz anderen Gründen – die Freunde zusammen.

Der Schluß der Geschichte läßt jedoch keinen Zweifel daran, daß die Freundschaft von Leben und Geist nur auf einem Mißverständnis beruhen kann. Denn alle asketischen Bemühungen Nandas scheitern, als Sita das Einsiedlertum des heimlich geliebten Freundes in Versuchung bringt. Schridaman jedoch, nachdem er geduldig das Aufwachen der Liebenden erwartet hat, setzt noch einmal seinen glänzenden Geist ein. Mit listiger Logik überzeugt er Nanda und Sita, daß die beste Lösung für sie alle der gemeinsame Tod sei. Was auch sonst könnte der in der Liebe Gescheiterte denen empfehlen, die ihr Glück gerade feiern? Und das, obwohl er ihr Recht zur Liebe anerkennt, warum sonst würde er mit heuchlerischer Sanftmut dem seligen Paar hinterher schleichen, wenn nicht in der Hoffnung dieses verzweifelten „Sieges“? Der aus der Eifersucht geborene Plan läßt nichts außer Acht. Damit auch Sita den beiden in den Tod folgen kann – sagt der weise Kopf –, muß sie erst Witwe werden. Und das ist nur möglich, wenn er und Nanda ein tödliches Duell austragen. „Aber nicht, damit einer siege und überlebe und die schönhüftige Sita davontrage, dürfen wir es tun: damit wäre nichts gebessert, denn immer wäre der Tote der Freund, nach dem sie sich in Sehnsucht verzehren würde, so daß sie erblaßte in den Armen des Gatten.“ (804f.)

Das ist eine gauklerische Klugrederei, eine nur Scheinwahrheiten enthaltene Sophistik, da in einem Kampf auf Leben und Tod mit aller Wahrscheinlichkeit der stärkere Nanda am Leben bleiben würde und in dessen Armen die halb Verwitwete bestimmt nicht lange den anderen beweinen würde. Nanda jedoch gehorcht auch zum dritten Mal der bewährten Rhetorik, umso mehr, weil darin auch an Gewissen und Ehre appelliert wird.

Schridamans Sieg ist zweifelhaft und wahrhaft „melancholisch“, er ist jedoch die einzig mögliche Genugtuung für den im Leben zu kurz gekommenen Mann. Dieser Ausgang ist in der psychologischen Kette der Komposition sorgfältig vorbereitet. Die psychologischen Motivationen der Geschehnisse erscheinen auf der Strukturebene als Motive: die durch Wiederholungen, Hinweise und Allusionen hervorgehobenen epischen Momente lenken die Aufmerksamkeit auf verborgene Determinanten. Den düsteren Ausgang der Leidenschaft deutet bereits die Hoffnungslosigkeit an, unter der Schridaman vorzeitig zusammenbricht. Als Nanda seinen Freund nach dem Belauschen der badenden Sita wieder sieht, findet er ihn in einem erbärmlichen Zustand. Auf seine Fragen gibt Schridaman seine Krankheit fast stolz zu, und versäumt nicht hinzuzufügen, „daß es sich um eine unheilbare Krankheit, eine Krankheit zum Tode handle, und zwar dergestalt, daß er nicht nur sterben müsse, sondern auch sterben wolle.“ (735. Hervorhebung von mir: Z. Sz.).<sup>214</sup> Das „Müssen“ und das „Wollen“ sind voneinander nicht zu trennen – erklärt der auf Nuancen besonders achtende Geist –, und sie ergeben sich auseinander. Der hilfsbereite Nanda versichert seinem verbitterten Freund, daß er – falls die Krankheit wirklich unheilbar ist – die Scheiterhütte selbst errichten und ihm auch in den Tod folgen wird. Das ist wiederum eine epische Anspielung, die am Ende der Geschichte ihre Bedeutung erhält, da sie zum Erfolg des „erlösenden“ Planes die Sicherheit garantiert. Erst nach dieser seltsamen Vorbereitung gesteht Schridaman, daß ihn Liebessehnsucht quält.

Dieses Leiden [...] sei darum ein Leiden zum Tode und hoffnungslos, weil seine Heilung, nämlich die Erfüllung der in des Mädchens Schönheit und Sittsamkeit gründenden Wünschen, unausdenkbar und unvorstellbar und von überschwenglicher Art sei, kurz, über das den Menschen Zustehende weit hinausgehe. (737)

Erleichtert lacht Nanda den zum Tode entschlossenen Freund aus. Die in sich äußerst humorvolle Szene wird im Textzusammenhang der Erzählung zur tragischen Ironie vertieft. Denn was in den Augen Nandas als alltäglich und einfach erscheint, ist für Schridaman ein wahrhaftiges *Phantom*. Die Euphorie der Sehnsucht gelangt bei Schridaman zum lethargischen Tiefpunkt in dem Augenblick, als er an die Möglichkeit deren Auslebens und Verwirklichung denkt. Die jugendliche Phantasie vergrößert und verherrlicht das Objekt seiner Liebe zum göttlichen Wesen und hebt es dadurch in unerreichbare Höhen. Gegenüber diesem erschaffenen Ideal verkümmert das Ich zum unvergleichbar Unwürdigen und vergrößert damit die Entfernung bis zur Hoffnungslosigkeit. Schridaman – wie auch dem Bajazzo – gelingt es nicht, aus dem Teufelskreis der Komplexe auszubrechen. Er hört zwar mit Freude den beruhigenden Worten seines Freundes zu, die Zweifel gegen sich selbst schwinden dennoch nicht: „Dann aber mißtraue ich sogleich wieder jeder anderen Verfassung als der meinen und glaube nur dieser, die mich auf den Tod verweist.“ (740) Auf den Gedanken, daß Sita bereits in ihrer Kindheit von den Eltern jemandem versprochen wurde, erwähnt er sofort die Flucht in den Feuertod. Obwohl Nanda ihn eilig beruhigt, und ihm erklärt, daß das Mädchen noch frei sei und einer Ehe nichts im Wege stehe, arbeitet die versteckte Angst dennoch in ihm.

Auch die Zwangsvorstellungen gehören zum verdrängenden, unterbewußten Wirken der Seele: zuerst stilisiert Schridaman ein unerreichbares Idealbild, dann sucht er in den äußeren Umständen nach einer Möglichkeit der Ausflucht. Das ist eine ganz und gar narzißtische Lösung: nach dem eigen geschaffenen Bild zu schmachten und am Leid zu vergehen. Das Beispiel des Bajazzo zeigte schon: Die narzißtische Seele verwickelt sich in unlösbare Probleme auch dann, wenn sie aus der eigenen unberührbaren Welt hinaustreten möchte. Schridaman sieht in der Vermählung die Befreiung von der Selbstliebe: „Dies ist die heilige Stunde, die uns ins Wissen taucht und uns *Erlösung schenkt vom Wahn des Ich* im Schoß der Mutter.“ (733f. Hervorhebung von mir: Z. Sz.) Das Scheitern dieses Ausbruchversuches erfüllt ihn mit Haß und Abscheu gegen sich selbst. Im Tempel von Kali, bevor er Hand an

sich legt, betet er wie folgt: „Aber laß mich wieder eingehen durch diese Pforte des Mutterleibes in dich zurück, daß ich dieses Ichs ledig werde und nicht mehr Schridaman bin, dem alle Lust verwirrt ist, weil nicht er ist, der sie spendet!“<sup>215</sup> Als er aber infolge des legendenhaften Wunders sich mit dem Körper Nandas rühmen kann, erfindet er neue Gründe, um traurig zu sein. „Liebe Freunde, hierin liegt unzweifelhaft eine gewisse Traurigkeit, daß das Fremde nun mein geworden und kein Gegenstand des Verlangens und der Bewunderung mehr ist, außer daß ich mich selbst bewundere.“ (769) Die Verwirklichung der Sehnsucht bedeutet für das unglückliche Bewußtsein dasselbe wie eine erneute Gefangenschaft des Ichs.<sup>216</sup> Der intellektuelle Held der Erzählung deutet die Lehren Schopenhauers auf eigenartige Weise um. Für den Philosophen entspringt das ewige Leiden des Individuums daraus, daß sich aus der Sehnsucht niemals dauerhaftes Glück entwickeln kann, weil sie, indem sie das Ziel erreicht, ausgelöscht wird und alles neu beginnt. Im Gegensatz dazu endet der „metaphysische Scherz“ der Erzählung mit dem Ergebnis, das der sich Sehrende und der Ersehnte zu einer Person werden: zum vollkommenen Narziß.

Die Rolle Sitas ist in der von der Verwirrung der Sinne zeugenden Parabel äußerst komplex. Vor allem wirkt die Frau als „*Katalysator der Liebe*“, als Erweckerin der sinnlichen Begierde. Das Paradoxon ihres Schicksals besteht darin, daß sie nicht nur die Sehnsucht nach ihrer eigenen Schönheit erweckt, sondern auch die homoerotische Zuneigung der beiden Freunde steigert. Mit ihrem zufällig-gewollten Ungeschick legitimiert sie sogar die körperliche Vereinigung der in der Seele unzertrennlichen jungen Männer. Gerade in dieser legendenartig umgekehrten Situation werden ihre Sehnsüchte am meisten betrogen. Denn Schridaman, der sie zur Frau nahm, ist ein lebensferner Schwärmer für die „kosmische Liebe“, seinen Freund Nanda, über dessen kräftige Schultern sie so oft nachsinnt, vermag sie dagegen nur mit einer Nacht zu beschenken, weil ihn seine Freundschaft „zurückruft“. So wird auch das „aus Maya geschaffene“ Phänomen selbst ein Opfer Majas: aus der Verführerin wird eine „Betrogene“.

Als Repräsentantin des gauklerischen Lebens ist Sita Werkzeug und Rivalin der Muttergöttin Kali. In der Tempelszene kommt sie

durch die donnernde Stimme der Weltmutter aus ihren selbstmörderischen Gedanken zur Besinnung. Auf deren Befehl und aus ehrlichem Schuldbewußtsein erzählt die junge Frau die tiefen Gründe der blutigen Ereignisse, ihre eigene Rolle beim Tod der beiden Männer nicht verschweigend. Mit ihrem Schmerz ist nur ihr eitler Stolz zu vergleichen: Mit verletztem Selbstgefühl wiederholt sie nämlich mehrmals, daß die Unglücklichen das Opfer nicht für die Göttin, sondern für sie gebracht haben. Sitas Annahme, daß sich Schridaman um ihres vollkommenen Glücks willen zurückgezogen hat, ist nur eine gewagte Projizierung ihrer verborgenen Sehnsüchte. Was aber in ihren Worten wahr ist, erkennt auch die Göttin an. Die zwei Frauen verstehen einander. Im Bewußtsein ihrer Macht rivalisieren sie miteinander. Der Mythos verdichtet und vervielfacht die wichtigsten Wesensmerkmale der Frau in der Gestalt Kalis, der Erzähler läßt aber keinen Zweifel daran, daß die göttliche Kraft allzu irdische Verwirklicher der Durchsetzung ihrer Ziele verwendet. Der Unterschied zwischen der furchterregenden mythischen Gestalt des weiblichen Demiurgos und des Maja-Zaubers von Sita ist nur scheinbar groß. In Wirklichkeit sind sie beide Vertreterinnen derselben zeugenden und vernichtenden Energie, der Urnatur, welche die Welt bewegt.

In den Anfangszeilen des fünften Kapitels weist der Erzähler auf diese Gleichheit hin, zugleich aber auch auf das sich mit erschreckender Launenhaftigkeit verändernde Gesicht dieser welterhaltenden Kraft:

Möchten doch nur die Lauschenden nicht, verführt durch den bisher so freundlichen Gang dieser Geschichte, *der Fanggrube der Täuschung anheimgefallen sein* über ihren wahren Charakter! Während wir schwiegen, hat sie einen Augenblick ihr Gesicht abgewandt, und wie sie es euch wieder zuwendet, ist es dasselbe nicht mehr: *es ist zu einer gräßlichen Maske verzerrt, einem verstörenden, versteinerten oder zu wilden Opfertaten hinreißenden Schreckensantlitz [...]* (743. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)

Diese Bemerkung des Erzählers, den unheilbringenden Wendepunkt vorwegnehmend, steht an einer zwar heiklen, aber charakteristischen Stelle. Ihr zuvor stehen unmittelbar die Schilderungen der Hochzeitszeremonie und die Abschiedsszene, als die Gästeschar Schridaman und Sita zum „Gemach des

glücklichen Paares" begleitet (Nanda „hält" sogar bis zur Schwelle „durch"). Die tragische Schicksalswendung beginnt somit mit dem Augenblick der Vermählung, genauer gesagt des Beischlafs: *das Unheil wird wieder durch Eros gebracht*. Dieser ewige „Refrain" des Lebenswerkes wird also auch durch die Komposition hervorgehoben.

Es ist charakteristisch für das Wahrheit und Gleichgewicht suchende Prinzip des Erzählers, daß er auch die Rolle der Mutter Natur nicht in negativer Einseitigkeit erscheinen läßt, obwohl sich der Autor selbst gegen sie „ziemlich bissig verhält".<sup>217</sup> Zumindest kann man die tiefe Selbstironie des Geistes aus den verachtungsvollen Worten Kalis heraushören: „Ich habe die Ohren voll sowie so von der Salbaderei der Denker, das menschliche Dasein sei eine Krankheit, die ihre Ansteckung durch die Liebeslust weitertrage auf neue Geschlechter [...]" (758) Aber nicht einmal diese (scheinbar) „außenstehende" Unparteilichkeit kann den Wiedererzähler dieser Geschichte davon abhalten, der Erzählung Schridamans einen der schönsten Gedanken zu verleihen:

[...] *alle Wesen haben zweierlei Dasein*: eines für sich und eines für die Augen der anderen. Sie sind, und sie sind zu sehen, *sind Seele und Bild*, und immer ist's sündhaft, sich nur von ihrem Bilde beeindrucken zu lassen, um ihre Seele sich aber nicht zu kümmern [...] Denn *was wirkt, ist noch nicht die Wirklichkeit*, sondern wir müssen gleichsam dahinter gehen, um die Erkenntnis zu gewinnen, auf die jede Erscheinung Anspruch hat, denn sie ist mehr als Erscheinung, und ihr Sein, *ihre Seele gilt es hinter dem Bilde zu finden*. (730. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)

Bereits in der Begeisterung von Sitas Badeandacht belehrt Schridaman so weise seinen Freund, und da seine Gedankengänge auch vom Kompensationswillen belastet werden, versteckt sich die Ironie des Erzählers dahinter. Schridaman will ohne Zweifel Nanda überflügeln, als er seine einzige Waffe „einsetzt" und mit Scharfsinn auf die Unzulänglichkeit der spontanen Äußerungen des Lebens hinweist. Zur gleichen Zeit ist die Ironie umfassender und von verborgener Gültigkeit als die Schridaman belächelnde Geste. Die Neugier, die hinter das „Bild" schauen möchte, stellt den verständnisvoll-humanen und zugleich enthüllend-radikalen Willen, den Kunstwillen dar. Und was ist die Kunst sonst, wenn

nicht ein „Bild" selbst, das wirkt und trotzdem nicht Wirklichkeit ist, und hinter dem sich der schaffende Künstler verbirgt? Schridaman formuliert somit – indirekt – eine *Ars poetica*. Weil seine Worte vom spöttischen Zweifel begleitet werden, wird auch das Glaubensbekenntnis des Künstlers zur Selbstironie.

Die verkehrte Lage der Kunst und das hier verborgen ange deutete Dilemma des künstlerischen Seins bilden aber nur einen Teil der disharmonischen Beziehung von Leben und Geist. Die „mythischen" Lehren faßt der Erzähler durch mehrmalige Annäherung zusammen. Nach der Vertauschung der Köpfe sehen Schridaman und Sita in ihrem „kurzen, trügerischen Glück" die Verwirklichung des „paradiesischen Traumes", in dem *die verbotenen und die legitimen Freuden* zusammenfallen: „die hienieden so sehr zweierlei sind, in eins zusammenwachsen und das schöne Verbotene die geistige Haupteskronen des Erlaubten trägt, das Erlaubte aber noch zum Überfluß den Reiz des Verbotenen gewinnt." (786) Daß diese Sehnsucht auch in der Legende ein Traum bleiben muß, und die Freiheit des Geistes in der Vermählung mit der verbotenen Schönheit niemals Wirklichkeit werden kann, folgt aus der Geschichte. Bevor diese Einsicht ausgesprochen werden kann, schlägt der Erzähler einen weiten Bogen. Der Ausgangspunkt ist dabei ein Aphorismus aus dem *Veda*: „Zweierlei Seligkeit nur wird in den Welten erfahren: durch dieses Leibes Freuden und in erlösender Ruhe des Geistes." (792f) Das bedeutet, „daß sich das Geistige zum Schönen keineswegs in derselben Weise gegensätzlich verhält wie das Häßliche, und daß es nur bedingtermaßen mit diesem ein und dasselbe ist." (Ebd.) Die Sophistik folgt nach dem ersten „logischen Sprung" dem eigenen Pfad. Der Geist sei nicht zwangsweise identisch mit dem Häßlichen, da er durch die Bekanntschaft mit dem Schönen selbst an der Schönheit teilhabe. Und seine Begeisterung für das Schöne sei keineswegs hoffnungslos, „weil nach dem Anziehungsgesetz des Verschiedenen auch das Schöne seinerseits nach dem Geistigen strebt, es bewundert und seiner Werbung entgegenkommt." (Ebd.) Das „Weltziel" bestehe folglich in der Vereinigung des Geistes mit der Schönheit. Nach diesem hoffnungserweckenden und für den Geist in jeder Hinsicht tröstenden Gedankengang stellt es sich heraus, daß

die „gegenwärtige Geschichte [...] nur ein Beispiel für die Mißlichkeiten und Fehlschläge, unter denen nach diesem Endziel gestrebt wird“, ist. (Ebd.)

Bei diesem aus logischer Sicht nicht ganz überzeugenden Gedankengang lohnt es sich zu verweilen, weil wir gerade aus seinen Schwächen nützliche Informationen gewinnen können: 1. Die Bezugnahme auf die vedische Lehre ist ein ähnlicher, Autorität und Allgemeingültigkeit verleihender Kunstgriff wie die Platon-Reminiszenzen in *Tod in Venedig*. Die „logische Abweichung“ von den Quellen zeigt, daß es Thomas Mann auch diesmal vor allem um die Bestätigung seiner eigenen „mythischen Wahrheiten“ ging. 2. Die subjektiv apologetische Intention und der objektive Schluß der Geschichte widersprechen einander. Der Gedanke nämlich, daß auch die Schönheit – anders formuliert: das Leben – sich nach dem Geist sehnt, wird in den Erzählungen Thomas Manns nur selten bestätigt. Diese scheinbar der Selbsttäuschung des Geistes dienende Vorstellung wiederholt sich jedoch hartnäckig im Lebenswerk, der Verfasser selber bekennt sich dazu, wie es im letzten Kapitel der *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu lesen ist. 3. Der Erzähler spricht allgemein über die Schönheit, obwohl er – wie es das obige Zitat bezeugt – *die verbotene Schönheit* meint. Diese Begriffserweiterung verleiht zwar der Leben-Geist-Problematik ein „metaphysisches“ Gewicht, verdeckt jedoch deren spezifische Determinanten.

Die Geschichte der *Vertauschten Köpfe*,

stellt, blutig und sinnverwirrend wie sie ist, die höchsten Anforderungen an die Seelenstärke des Lauschenden und an sein Vermögen, den grausamen Gaukeleien der Maya des Geistes Spitze zu bieten. Es wäre zu wünschen, daß die Zuhörer sich an der Festigkeit des Überliefernden ein Beispiel nähmen, denn *fast mehr Mut noch gehört dazu, eine solche Geschichte zu erzählen, als sie zu vernehmen*. (712. Hervorhebung von mir: Z. Sz.)

Die „Festigkeit des Überliefernden“ beweist vor allem der geistreiche, witzsprühender Humor, „die goldene Parodie“<sup>218</sup>, die die ganze Geschichte durchzieht. Der Verfasser ist sich der bestechenden Überlegenheit des Tones bewußt und er ordnet seine Legende in die Reihe des *Joseph in Ägypten* und der *Lotte in Weimar* ein, welche „Werke der Freiheit und Heiterkeit und [...] der Über-

legenheit“ sind.<sup>219</sup> Die Verbindung der blutigen Geschichte der indischen Verliebten mit einer eleganten und leichten Tonlage der Schilderungen zeugt von der deutlichen Sympathie Thomas Manns für dieses Thema, sowie von dem komplexen Erlebnis der Sehnsucht nach Überwindung. Die Distanz schaffende Geste bietet Sicherheit und „Mut“, und die vollkommenste Lösung zur Bewältigung der „pathologischen Versuchung“. Der Scherz, auch wenn er in Wirklichkeit keiner ist, löst die Spannungen, denn er ist – nach den Worten Rosalies (*Die Betrogene*) – „die einzige Zuflucht der Ungeduld“<sup>220</sup>.

### 3. Epilog: *Die Betrogene*

#### Rosalie: Die Ironie der Vergebung

Auf das Ersterscheinen von Thomas Manns letzter Erzählung, *Die Betrogene*, folgte eine ungewohnt hitzige Debatte. Die zahlreichen Kritiker des Werkes nahmen in erster Linie am Thema Anstoß, den Verfasser des Zynismus und der Geschmacklosigkeit anklagend<sup>221</sup>, aber es gab auch ästhetische Beanstandungen.<sup>222</sup> Nicht immer führten selbst Deutungen aus dem Lager der „Thomas-Mann-Treuen“ näher ans Werk als die voreingenommenen Antipathien – so zum Beispiel die pauschalisierenden Aussagen des Vulgär-Marxisten Max Schröder, nach dem Thomas Mann „in diesem Spätwerk nachdrücklich der Wahrheit die Ehre“ gäbe, daß „die Frau im Kapitalismus in besonderer Weise ausgebeutet, unterdrückt und ‘betrogen’ wird“.<sup>223</sup> Der Verfasser selbst – sicherlich auch ermüdet von den um ihn stattfindenden Plänkeleien – stellt resigniert fest: „Nun ja, das ist ein umstrittenes Ding, viel gescholten, von einigen auch wieder herzlich geschätzt, – ich will auf seinen Wert nicht trotzen, bin vielmehr der erste, zuzugeben, daß das ein problematisches Produkt ist.“<sup>224</sup> Damit mag zusammenhängen, daß zunächst nur wenige auf jene Parallelen achteten, die die Erzählung an die Grundmotive von Thomas Manns Lebenswerk binden.



Die Fachliteratur hat seitdem diese motivischen Entsprechungen fast vollständig aufgezählt, und ins „Kreuzfeuer“ der Interpretationen geriet eher die Frage, ob die Rückkehr zur Problematik der früheren Werke bzw. zu ihrer formellen Lösung Selbstwiederholung, künstlerische Ausgeschöpftheit bedeute, oder zu einer, auch ästhetisch gesehen achtbaren Erneuerung des „ewigen“ Themas führe.<sup>225</sup> Thomas Mann betonte jedenfalls, seine Erzählung habe nichts mit dem *Tod in Venedig* zu tun,<sup>226</sup> obgleich einer der wichtigsten Motiv-Stränge, derjenige der „verbotenen Liebe“, eben hierherführt. Und freilich auch näher in diese Richtung, wie Hans Mayer nachweist, bis zum autobiographischen Erlebnis der Neigung zu Klaus Heuser.<sup>227</sup> Obwohl es sich manchmal empfiehlt, die Bekenntnisse des Schaffenden – wie auch im vorigen Fall – mit Vorbehalt aufzunehmen, so berufen wir uns als Ausgangspunkt jetzt doch ausdrücklich auf Thomas Mann. Der fragliche Text, der als Einleitung zu einem Vortragsabend gedacht war, interpretiert auch unwillkürlich, während er den Inhalt der Erzählung zusammenfaßt. Deshalb, und auch seines dokumentarischen Wertes wegen, sei er in voller Länge zitiert:

Ich hörte folgende seltsam tragische Anekdote. Eine Frau, Dame der Gesellschaft, schon jenseits der 50 und als Weib von der Natur schon organisch zu Ruhe gesetzt, wird von leidenschaftlicher Liebe zu einem jungen Mann – sagen wir, dem Hauslehrer ihres Sohnes, ergriffen. Sie sieht in dieser *späten Heimsuchung* eine Art von *Naturwunder*, eine Auferstehung des Herzens, *eine Begnadung*, die sie verehrt, während sie doch zugleich vor der Spenderin dieser Gnade, der Natur, und vor der Jugend des Geliebten in Scham vergehen will.

Aber siehe, das Naturwunder bleibt nicht aufs Gefühl beschränkt. *Vom Seelisch-Sinnlichen greift es aufs Physiologische über*. Ihr kehrt wieder, was des Längeren schon ausgeblieben, sie wird, poetisch gesprochen, wieder zum fließenden Brunnen.

Ihre Freude, ihr *Stolz* sind grenzenlos. Sie ist *wieder Weib*, wieder empfängnisfähig, der *Jugend des Geliebten* trotz grauem Haar wieder *würdig*, sie braucht vor ihr nicht mehr die Augen niederzuschlagen. Das körperliche Geschehnis muß das Produkt der Seele, des Herzens, der Liebe sein. *Die Natur hat gesprochen*. Sie hat das Psychische über das Physische siegen lassen, hat dieses, das schon entschlafen war, wieder zum Leben erweckt, *die schon Ausgeschiedene wieder zum Vollmenschen gemacht*.

Welcher Triumph! – Da stellt sich heraus, daß das große Erlebnis der Frau, dies Ostern ihrer Weiblichkeit, das Symptom einer ohne Schmerzwarnung heimlich weit vorangeschlichenen Krankheit, eines schon nicht mehr operablen Gebärmutterkrebses war. Nicht hat das Seelische übers Physische triumphiert, sondern *das Pathologisch Physische einen trügerischen Seelenfrühling erregt. Das neue Leben war in Wahrheit der Tod*. Die Frau muß sterben.

Auf dieser Basis ist die Novelle errichtet, deren erste Teile ich Ihnen vorlesen möchte. Es mag sein, daß ich die knappe Wiedergabe des Falles, von dem ich hörte, schon ein wenig *mit eigenen dichterischen Absichten gefärbt hatte*. So will ich auch lieber gleich noch anfügen, daß *die Sterbende den dämonischen Betrug, den die Natur an ihr begangen, dieser nicht nachträgt*. Wenn der Tod für sie lauschend, die Form verjüngten Lebens, der Auferstehung annahm, sich in Liebe, Leidenschaft, sinnliche Beseelung kleidete, so bleibt ihr das eine große Gnade, und sie scheidet vom Leben, *versöhnt mit der Natur*, der sie immer in Liebe verbunden war, und die ihr – *so will sie es schließlich sehen* – Liebe erwiesen hat.“ (Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)<sup>228</sup>

Thomas Manns letzte „Anekdote“ spitzt ihre Pointe auf größere Tragik zu als alle ihre Vorläufer. Denn, wenn die früheren „Betrogenen“ der Liebesleidenschaft das jeweilige tragische Ende auch nicht vorausahnen, so leben sie doch mit der quälenden Demütigung des Sehns. Ihr Schicksal ist an die Hoffnungslosigkeit gebunden, oder es wird – wie man in Thomas Manns erster Erzählung *Gefallen* lesen kann – die Enttäuschung teilweise von der instinktiven Angst vorbereitet, die aus der Trennung entspringt. Rosalies Liebe dagegen meldet sich gleichzeitig mit dem „Frühlingserwachen“ und dessen unbewußter Kraft, die Hoffnung verspricht, nachdem die Hemmungsschranken der in die Jahre gekommenen Frau gefallen sind. Die sehrend Liebende wird ja diesmal nicht von der geliebten Person hintergangen, sondern *von der Natur selbst*, die die Liebe gebar. Von dieser Seite gewinnt die tragische Wendung ihre „metaphysische Perspektive“. Und das hebt die Rhetorik des zitierten Vortragstextes auch aus Rosalies Geschichte heraus: Die dämonisch grausame Falle, deren Opfer hier obendrein nicht das Stiefkind des Lebens (kein Krüppel wie Herr Friedemann), sondern seine begeisterte Anhängerin ist, die Bewunderin der Natur.

Zum Fanatismus der glaubenden Seele, zu seiner naiven Besinnungslosigkeit und vielleicht seinem Selbstbetrug gehört auch der

liebvolle Gestus der Verzeihung. Aber er gehört nicht nur hierzu. Die Ironie der ganzen Geschichte birgt auch die Gerechtigkeit der Aussöhnung in sich.<sup>229</sup> Zweifel und Vertrauen, das pessimistische Wissen und der mit dem Leben sich auch im Tod noch wandelnde Wille zusammen bilden den Abschluß. Diese Dualität durchdringt die Befriedigung versprechenden Worte der Sterbenden:

Anna, sprich nicht von Betrug und höhnischer Grausamkeit der Natur. Schmäle nicht mit ihr, wie ich es nicht tue. Ungern geh' ich dahin – von euch, vom Leben mit seinem Frühling. 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. (950)

Die Dialektik der Ironie ist von Thomas Mannscher Tiefe.<sup>230</sup> Denn Anna spricht gar nicht über die unberechenbaren, grausamen Launen der Natur, obwohl sie einiges sagen könnte: Die ihr ganzes Leben überschattende Verkrüppelung ist eine einzige stumme Anklage. Anstelle ihrer Tochter und über ihre eigene Tragödie sinnend, nennt Rosalie das Geschehene beim Namen – aber sogleich in der negierenden Form dessen, der seine Anklage zurücknimmt. Sie geht sogar noch weiter: Um selbst den Anschein eines versteckten Verdachtes zu verscheuchen, gibt sie dem nahenden Tod einen Sinn ganz anderer Richtung. Auch aus der Ankündigung des Todes liest sie die besorgte Güte des Lebens, das letzte Gnadengeschenk der Natur. Denn „so will sie“ schließlich ihr Schicksal sehen. Und nicht nur sie. „Versöhnlichkeit ist ja schließlich die Tendenz der wunderlichen Erzählung“ – schreibt Thomas Mann. „Ich war, als ich zu schreiben begann, auf Mutter Natur gar nicht gut zu sprechen und wollte ihr eigentlich nichts als Bitterkeiten sagen. Aber dann hat sich mir unter den Händen die Anekdote doch zu einem kleinen Gedicht vom Leben und Tod gehoben [...]“<sup>231</sup> In einem früheren Brief von ihm ist die Formulierung noch eindeutiger: „Zu tun war es mir um die höhnische Dämonie, mit der die 'liebe' Natur einem Menschenkind, das ihr von Herzen ergeben ist, mitspielt. Aber ich habe meine Bitterkeit zurückgehalten und der guten Rosalie das Schlußwort überlassen.“<sup>232</sup>

In Ansehung seines Lebenswerkes haben wir keinen Grund, die Aufrichtigkeit dieser Äußerungen in Zweifel zu ziehen. Der

Zorn, der immer wieder von neuem auf Abrechnung drängt, formuliert sogar noch im letzten Augenblick der Aussöhnung ein Recht auf Aufrechterhaltung. Er beginnt mit Herrn Friedemanns selbstmörderischer und Tobias Mindernickels mörderischer Verzweiflung, und er geht weiter, über Lobgott Piepsams auf den Friedhof führende Raserei, dann über die „vornehme“ Rache der Blutschänder und über die sadistische Perversion Cipollas bis hin zu den blutigen Versuchen der „vertauschten Köpfe“, und er erhebt Anspruch auf das vom eigenmächtigen Leben negierte Recht. Der kompositionelle Aufbau der *Betrogenen* nimmt nichts zurück von dieser, der Gerechtigkeit dienenden Leidenschaft. Jedes Motiv der Erzählung bereitet den grausamen, großen Augenblick der Entlarvung vor, wenn hinter dem, die Sinne arglistig hintergehenden Schleier Majas das wahre Gesicht der teuflischen Verführung auftaucht, der Tod, der Leben vortäuscht.<sup>233</sup>

Die Motive der sinnlichen Liebessehnsucht und der Natur erscheinen bereits in den Anfangspassagen, in denen die Familie Rosalies vorgestellt wird. Zunächst tauchen die Motive nur andeutungsweise als Vorspiel ihrer vollen Entfaltung auf. Der Erzähler deutet das heimliche körperliche Verlangen der Protagonistin mit einer feinen Umschreibung an, über den schweren Verlust sprechend, den Rosalie mit dem Tod ihres Ehemannes erlitt, da sie „für ihre Kinder des Vaters, für sich selbst aber eines heiteren Gemahls entbehren mußte, dessen öftere Abweichungen von der Richtschnur ehelicher Treue nur das Merkmal überschüssiger Rüstigkeit gewesen waren“ (877). Die Entbehrung der Liebe ist im Falle der früh verwitweten Frau die erste Parallele, welche an die Ausgangssituation in *Tod in Venedig* erinnert: auch in Aschenbach erwacht die späte Leidenschaft nach vielen Jahren der partnerlosen Einsamkeit mit einer ungewöhnlichen Kraft. Und wie in dieser Novelle die Verlockung der exotischen Ferne mit der latenten Leidenschaft verkoppelt, motivisch vorbereitet wird, besitzt die Anspielung auf die Naturverbundenheit Rosalies eine ähnliche Funktion. Die Begeisterung der Frau für die Natur wird zunächst nur durch eine in Klammern gesetzte Bemerkung – „(denn Frau von Tümmler war eine große Naturfreundin)“ (ebd.) – erwähnt. Sie wird aber im folgenden zum stän-

digen Merkmal und Motivbegleiter in der Persönlichkeit Rosalies, was alles in ihrem Leben bestimmt und erklärt.<sup>234</sup> Sie ist Ursache und Wirkung zur gleichen Zeit. Rosalie wurde im Mai geboren, demnach ist sie ein Kind des Frühlings, der Wiedergeburt der Natur. (Mehrere Male erwähnt die Frau diese astronomische Koinzidenz mit glücklichem Stolz.) Und sogar der allwissende Erzähler bringt die Sympathie erweckende Art ihres Wesens mit der Natur in Zusammenhang: „Ihre schlichte und heitere Gemütsart, ihre Herzenswärme, von der ihre Liebe zur Natur ein Ausdruck war, erwarben ihr allgemeine Zuneigung.“ (878)

Nicht einmal die körperlich-seelischen Störungen der Wechseljahre vermögen die alles beseelende Naturschwärmerei Rosalies zu verringern. Auf ihren gemeinsamen Spaziergängen erzählt sie ihrer Tochter mit Begeisterung über das Leben der Pflanzen, so auch über den intimen Moment der Windbestäubung, diese „Art der Befruchtung, die ihr besonders anmutig schien“ (884). Diese erotischen Ideenverknüpfungen einer pantheistischen Lebensliebe bringen uns immer näher an die inneren Probleme der mit sich und der Welt bis jetzt in Harmonie lebenden Heldin. Das Wissen um das allmähliche Ausscheiden aus der ewigen Wiedergeburt der Natur bedeutet für Rosalie eine starke Erschütterung, die sie mit Ergebenheit, doch gleichzeitig auch ungläubig empfängt. In ihrer hartnäckigen Lebens- und Liebessehnsucht schöpft sie Hoffnung gebende Beispiele aus der Natur. Ihr Lieblingsbaum ist die einsame und alte, halb abgestorbene Eiche im nahegelegenen Park, auf welcher im Frühling trotz allem einige Zweige ergrünen: „Rund herum will's nicht mehr recht, aber das Zweiglein da macht den Ehrenretter.“ (889) Die „Ehrenrettung“, wie sie scherzhaft die biologische „Auferstehung“ bezeichnet, erlangt für sie außergewöhnliche Wichtigkeit, als die im ehrwürdigen bürgerlichen Rahmen der Witwenschaft gehaltene Sinnlichkeit ihr Objekt findet. Die nach dem Entflammen der unerwarteten Liebe ihrer Leidenschaft mit Wonne und Angst fröhen Frau wird auf einmal zur Gefangenen ihrer eigenen quälenden Hemmungen. Die Hindernisse sind bereits aus den früheren Werken bekannt, jedoch nicht in dieser Anhäufung. In der *Betrogenen* werden nämlich alle diejenigen Dilemmas aufgezählt, die eine tren-

nende Wand vor der Erfüllung der Liebessehnsucht bilden. Der Epilog des Lebenswerkes faßt somit die Motivationen zusammen, indem er in der Geschichte Rosalies auch die Schicksalskonflikte der früheren Protagonisten Thomas Manns verdichtet.

Der erste und schwerste unter ihnen ist die *Frage der Liebesfähigkeit*. Der durch die Klimax belasteten Weiblichkeit Rosalies gehen die körperlichen Behinderungen Herrn Friedemanns und Cipollas, die tödliche Krankheit Paolo Hofmanns und die für das Glück Sitas ungenügende Männlichkeit Schridamans voraus. Analog zu ihren schicksalhaften Vorgängern hält sich Rosalie nicht (mehr) für einen biologisch vollwertigen Menschen: „Wenn es uns nicht mehr geht nach der Weiber Weise, dann sind wir eben kein Weib mehr, sondern nur noch die vertrocknete Hülle von einem solchen, verbraucht, untauglich, ausgeschieden aus der Natur.“ (891f) Darum ist auch das wichtigste Hindernis beseitigt, als sie an die Wiederkehr ihres Monatszyklus glaubt: das „Wunder der Natur“ gibt ihr nicht nur ihr weibliches Selbstgefühl zurück, sondern verstärkt sie auch in ihrem Glauben an die Berechtigung ihrer Liebe für den jungen Mann. Denn dieser leidenschaftlichen Zuneigung schreibt sie ja ihre außerordentliche Verjüngung zu.<sup>235</sup> Aber nicht einmal das Bewußtsein des Sieges vermag die sich aus dem Altersunterschied ergebenden Befürchtungen zu verdecken: so auch die Ängste und die Schande von Aschenbach und Sybilla. Der von der Liebe gequälte Aschenbach flüchtet in seinen Gedanken vergeblich zu seinem Ruhm, um Mut zu schöpfen, weil er der jugendlichen Schönheit Tadzios nichts anderes entgegenzusetzen weiß. „Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn sein alternder Leib; der Anblick seines grauen Haares, seiner scharfen Gesichtszüge stürzte ihn in Scham und Hoffnungslosigkeit.“ (518) Diese Beklommenheit verbirgt sich auch im Gebet Sibylles, das Schuldbewußtsein der inzestuösen Beziehung der Vergangenheit und der Zukunft begleitend:

Denn auch um den Knaben ist mir weh, da ich ihn so jung erseh, und bin doch selbst schon bei Jahren, ein Weib, viel lieb- und leiderfahren, wenn auch gottlob noch recht wohl instand, dazu Herrin über das ganze Land. Schmeicheln mag ihm wohl meine Gnad, weiß er doch nicht, wie ich gesündigt hab. (VII, 157)

Dem Bewußtwerden der Liebe folgt auch in Rosalies Gedanken das quälende Gefühl der Scham und der Eifersucht: „Bin ich eine schamlose Alte? Nein, nicht schamlos, denn vor ihm schäme ich mich, vor seiner Jugend, und weiß nicht, wie ich ihm begegnen und ihm in die Augen, die schlichten, freundlichen Knaben- augen blicken soll [...]“ (901) Obwohl sie sich in der Gewißheit ihres biologischen Rhythmus wieder als vollwertige Frau und der Liebe Ken Keatons würdig fühlt, bereut sie dennoch, ihre grau werdenden Haare bisher nicht gefärbt zu haben. Auf ihre besorgte Frage, ob ihre Kinder empört wären, wenn sie ein wenig Lippenstift benutzen würde, gibt Anna eine beruhigende Antwort: „[...] ich ... finde zwar, daß das Künstliche zu deinem Natursinn nicht recht passen will, aber es ist ja gewiß keine Sünde gegen die Natur, ihr auf so gebräuchliche Weise nachzuhelfen.“ (925) Mit einer ähnlichen Bereitschaft, aber aus ganz anderen, geschäftlichen Gründen, eilt der Friseur Aschenbach zur Hilfe, indem er dem Schriftsteller einredet, daß das graue Haar eine „wirklichere Unwahrheit“ bedeute, als „die verschmähte Korrektur“ (518). In beiden Fällen kommt das ironische Zusammenspiel von Täuschung und Selbsttäuschung mit einem ähnlichen Ergebnis zur Geltung. Es ist eine verzweifelte und demütigend selbstverleugnende Anstrengung zur äußerlichen Verjüngung vor dem letzten Schritt.

Ein weiterer Konflikt ist für Rosalie, daß ihre Sehnsucht auch die bürgerlichen Hemmungen bekämpfen muß. Die Frau kennt – wie auch Aschenbach – die Kraft der gesellschaftlichen Normen, sie weiß um die Gefahr der Ausstoßung. Anna, sich um ihre Mutter sorgend und sie insgeheim beneidend, spricht immer wieder über die Folgen, die ein Sich-Gehen-Lassen mit sich ziehen kann. Dabei schreckt sie auch vor einer Erpressung nicht zurück: sie beruft sich auf ihren Bruder, der beleidigende Worte über seine Mutter sicherlich nicht dulden würde, und dies schließlich zu einem Duell führen könnte. Die Warnungen dieser Art weist Rosalie empört zurück: „Ich weiß, du tust es aus Fürsorge, aber grausam ist sie, deine Fürsorge“ (928) Mit einem ähnlichen Aufruhr lehnt in der Walpurgisnacht Hans Castorp, in seiner Leidenschaft hartnäckig geworden, die „Bevormundung“ Settembrinis ab: „Da kommst du und drehst das elektrische Licht an, sozusagen, um

die jungen Männer auf den rechten Weg zu bringen [...]“ (III,456) In einer früheren Szene in *Die Betrogene*, als Rosalie gegenüber Anna ihren Geliebten verteidigt, hören wir die genaue motivische Entsprechung der ironischen Metapher Hans Castorps: „Und Unrecht tust du ihm mit deinem ‘Tageslicht’, das ein so falsches, so gänzlich irreführendes Licht ist.“ (913)

Die verblendete Sehnsucht *will nichts mehr von rationalen Argumenten wissen*, das elementare Triebgefühl fürchtet sich vor dem Licht der Nüchternheit. Umso mehr, weil die Außenstehenden jenes innere Verbot formulieren, das den Protagonisten, die ihr bürgerliches Ich vergessen wollen, untillbar innewohnt. Dieser Ambivalenz entspringt die heftige Ablehnung. Die schneidende Wahrheit der Worte Annas kann ihre Mutter jedoch nicht vergessen:

Harmonie zwischen Körper und Seele, das ist gewiß eine gute, unentbehrliche Sache [...]. Aber *Harmonie zwischen Leben und angeborener sittlicher Überzeugung, die ist am Ende noch unentbehrlicher*, und wo sie zerrissen ist, da kann nur Zerrissenheit des Gemüts und das heißt: Unglück herauskommen. Ahnt dir nicht, daß das wahr ist? *Daß du gegen dich selbst leben würdest, wenn du zu Wirklichkeit machtest, wovon du träumst?* (929f. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)

Das ist die endgültige Schlußfolgerung des Dilemmas, das sich durch das Lebenswerk Thomas Manns zieht. In der Frage steckt bereits die Gewißheit der Antwort, sie bleibt dennoch eine Frage. Denn das Wissen um das Ethos ist etwas anderes als der zwangsläufige Verzicht der glücksuchenden Seele. Rosalie trotzts zwar – ihren Schicksalsgefährten folgend – bis zum Ende all jenen Hindernissen, die ihr die Liebe verbieten, und versucht mit einer alles vergessenden Entschlossenheit das Glück vom Leben zu erzwingen, doch zum Schicksal der von der Sehnsucht getriebenen Helden gehört auch, daß sie zwar am Ende in sich ihre Zweifel bekämpfen können, und wie durch einen „Todessprung“ in die gefährliche Zone hinüberschwingen, ihr Glücksversuch oder eher: ihre Glücksversuchung scheitert dennoch. Im Moment des heimlichen Geständnisses vermag Rosalie die Wonne nur zu kosten, eine ihre Liebesvollendung versprechende Begegnung mit dem jungen Amerikaner findet aber nicht mehr statt.

Die Zuspitzung der „mosaischen“ Schicksalslage erinnert vor allem an das Abenteuer Mut-em-enets im Joseph-Roman.<sup>236</sup> Denn

all das, was der Erzähler über die zuerst sich anbietende, dann enttäuschte Ekstase der von der Sehnsucht geplagten Frau Potiphars aussagt, gilt genauso für die Selbstvergessenheit Rosalies:

[...] wir wollen und dürfen nicht in Abrede stellen, daß sie eines Tages, schließlich, in äußerster Verwirrung, im höchsten Fieber der Verzweiflung, tatsächlich so sprach, (...) als ob es sich dabei um einen der Frau sehr naheliegenden und sie gar nichts kostenden Antrag von liederlicher Direktheit gehandelt hätte und nicht vielmehr um einen späten Schrei aus letzter Seelen- und Fleischnot. (V, 1004)

Mut-em-enet, in ihrer Begierde *schon* verhöhnt, – „halb selig schon [...] doch unerträglich betrogen“ (V, 1260) –, spricht das Unsagbare aus, und Rosalie erzählt *noch* in der Versprechung des rauschhaften Wartens über die erhoffte Wonne – ihren weiblichen und bürgerlichen Stolz hemmungslos vergessend. Der Unterschied zwischen ihnen ist, daß die zur Jungfräulichkeit verdamnte „Frau“ Potiphars von Joseph betrogen wurde, die Witwe Tümmers hingegen von der Natur. Mut-em-enet tobt vor Rachgier, während Rosalie verzeiht.

Wir kennen die spitzfindigen Argumente, die Joseph im Zustand der Erregung in die Flucht treiben und die schließlich auf den bekannten Gegensatz von Leben und Geist zurückgeführt werden. („Denn er verwickelte sich dabei in einen Widerspruch – oder vielmehr ein Widerspruch entwickelte sich dabei, höchst bemühend und peinlich ergreifend für das Menschengefühl: der Widerspruch zwischen Geist und Körper.“ (V, 1258f.) Darüber hinaus bin ich der Meinung, daß der „unmännliche Rückzug der Männlichkeit“ und damit zusammenhängend auch die „philosophische Formel“ Thomas Manns in ihrer ganzen Tiefe nur von der Tragödie der *Betrogenen* her gedeutet werden können. Und umgekehrt: Rosalies Tod ist ohne das Abenteuer Aschenbachs und das auf halbem Wege abgebrochene Abenteuer Mut-em-enets nicht ganz verständlich. Denn *Die Betrogene* ist nicht nur die Geschichte einer grausam verspotteten Liebe, sondern auch ein bitteres Geständnis *über das unberechenbare Doppelgesicht der Natur*. Das Erstere ist jedoch Teil und Folge des Letzteren. Die in der Erzählung entlarvte Willkür der Natur zeigt sich in erster Linie nicht darin, daß sie all das vernichtet, was sie erschaffen hat, d.h. hier

konkret: der tödliche Krebs greift den das Leben enthaltenden Mutterleib an, denn das gehört letztendlich zur tragischen „Dialektik“ der Natur und macht (in seiner paradigmatischen Art) die in der Tragödie betonte und anthropomorphisierte Grausamkeit für jeden begreifbar.

Die biologische Willkür beginnt nämlich nicht mit Rosalies Tod, sondern in dem Augenblick, als sie eine unwiderstehliche Sehnsucht in der Frau erweckt, ohne ein natürliches Ziel und ohne ihre harmonische Erfüllung, in dem Augenblick, als die Natur, „für welche die Liebesillusion nur ein Trick der Verführung, ein Mittel zu ihren fertilen Zwecken ist“ (X, 197) – wie Thomas Mann in seinem Essay *Über die Ehe* erörtert –, einer anderen, *selbstbezweckten* Spur folgt.<sup>237</sup> Der Argwohn Annas wittert die Kehrseite dieser Freiheit, die ins Nichts führt: „Aber du unterläßt es, diese Hoffnung näher zu bestimmen und mir zu sagen, worauf sie zielt, worauf sie in der Wirklichkeit des Lebens hinauswill“ (926) Die Antwort Rosalies bestätigt die Befürchtungen ihrer Tochter: „Was die Natur an mir getan hat, ist so schön – nur Schönes kann ich davon erwarten, dir aber nicht sagen, wie ich mir denke [...]“ (927). Dies ist der „L'art pour l'art – Ästhetizismus“ der Liebe, die in ihren Folgen und ihrer demütigenden Aussichtslosigkeit mit Aschenbachs Sehnsucht zu vergleichen ist.

Über die Homoerotik als „erotischen Ästhetizismus“ schreibt Thomas Mann in seinem bereits zitierten Essay:

Es ist kein Segen bei ihr, als der der Schönheit, und das ist ein *Todessegen*. *Ihr fehlt der Segen der Natur und des Lebens* – das möge ihr Stolz sein, ein *allerschwermütigster Stolz*, aber sie ist gerichtet damit, verworfen, gezeichnet mit dem Zeichen der *Hoffnungslosigkeit und des Widersinns*. (X, 197)

Diese subtilen Worte beleuchten eindeutig die Schicksalslage Aschenbachs – und nicht nur die seine. Sie sind für alle von der Natur in ihrer Leidenschaft „Betrogenen“ gültig.<sup>238</sup> Wie auch das hier ausgesprochene moralische Urteil, das als *Verbot* in den Werken erscheint, die Erfüllung der Sehnsucht hindert. Auf alle, die die verbotenen Grenzen überschreiten, wartet der Tod. Das ist die Sühne der unschuldigen Sünder, und darum ist der tragische Ausgang ebenso eine Ehrenrettung wie eine Strafe, weil es dem

Allerschlechtesten vorbeugt. Denn der „Libertinismus“ „pflegt in Gemeinheit und Elend zu enden, als eine wie hohe Intuition sie auch begonnen habe“. (Ebd.)

Joseph, den das Schicksal auserwählte, oder der sich sein Schicksal auswählte – in seiner Geschichte fallen die beiden Möglichkeiten zusammen – weicht mit einer in die Zukunft blickenden Weisheit der unangenehmen Situation aus. Welche Rolle in seiner plötzlichen Flucht der Zweifel des Legendenhelden Schridaman spielt, kann man nur errahnen. Bekannt dagegen ist der Dialog zwischen Joseph und Potiphar, als der schlaue Untertan die unheilbare seelische Wunde seines kastrierten Herren balsamiert:

Siehe, die Welt ist zerrissen im Geschlecht, also daß wir reden von männlich und weiblich und sind nicht einmal einig im Unterscheiden, da ja die Völker streiten, ob der fruchtende Baum männlich zu nennen ist oder der Hagestolze. Aber der Welt Grund und des Lebens Baum sind weder männlich noch weiblich, sondern beides in einem. Was heißt aber beides in einem? Es heißt keines von beidem. Jungfräulich sind sie, wie die bärtige Göttin, und sind Vater und Mutter zugleich dem Entstandenen, denn erhaben sind sie übers Geschlecht, und nichts zu schaffen hat ihre spendende Tugend mit der Zerrissenheit. (IV, 889)

Es sind schöne und das Herz wärmende Gedanken für den seiner Männlichkeit Beraubten, sie bieten ja die Hoffnung auf unendlichen Trost. Und für Joseph sichern sie in der schicksalsgewollten Erhebung mehrere Stufen auf einmal. Über die List hinaus, die seinen Weg zu ebnen sucht, scheinen die zielsicheren Worte dennoch nicht aus dem Stegreif hervorgebracht zu sein, sie haben nämlich manche Bezüge zu anderen Gestalten im Lebenswerk. Vor allem der letzte Satz regt zum Nachdenken an. Denn ist nicht gerade Joseph der seltene Held Thomas Manns, dem es gelang, sich über die sich hartnäckig wiederkehrenden Probleme des Geschlechts und des damit verbundenen Konfliktes zwischen Körper und Seele zu „erheben“? Sieht der in der hier aufgeführten Situation noch in niedriger Stellung Lebende nicht seine eigene Zukunftserfüllung, als er über die „spendende Tugend“ spricht, über die entschädigende, große Möglichkeit der Erhebung? Doch was hat all dies mit der Verkürzung Potiphars zu tun? Scheinbar

nichts, denn: Daß Joseph ein unverkürzter und lebendiger Mensch war, ist selbstverständliche Voraussetzung.“ (V, 1134)

Der Erzähler widmet ein ganzes Kapitel – mit dem Titel *Von Josephs Keuschheit* – der Erklärung des kaum Erklärbaren. Diese Argumentation würde wohl eine eigene Studie verdienen, hier sollen jedoch daraus nur zwei Momente hervorgehoben werden. Das erste erwähnt das Motiv der verbotenen Liebe: „Es ist deutlich, daß er seine Jungfräulichkeit (man spricht davon ja auch wohl bei Jungmännern) nur solange hütete, als auf ihrer Hingabe das Tonzeichen des Verbotenen, der Versuchung und des Falles lag.“ (Ebd.) Das zweite, eine poetisch-nuancierte Umschreibung des Narzißismus Josephs, beschwört ein altes Bild herauf, „wie nämlich der Siebzehnjährige am Brunnen mit dem schönen Monde tändelte und sich schön vor ihm machte.“ (V, 1135)<sup>239</sup> Diese „mit dem Mond tändelnde“ Panerotik, die nichts von der Polarisierung der irdischen Liebe weiß, diese narzißtische Keuschheit, die aufgrund der Logik Josephs nicht weiblich, nicht männlich, d.h. beides ist, – das ist ja auch eine launenhafte *Offenbarung der Natur*. Obwohl wir wissen, daß Joseph später heiratete und zwei Kinder haben wird (der Erzähler versäumt nicht, es zu betonen), ändert dies am Elend Mut-em-enets nichts mehr, da sie von der Natur zweimal betrogen wurde: in der Gestalt des unmännlich gemachten Ehemannes und des zum Liebhaber auserkorenen Narziß.

Anna spricht spöttisch über die „Neigung zur Zweideutigkeit und Mystifikation“ der Natur, als Antwort auf Rosalies Entdeckung, daß der Krokus und die Herbstzeitlose (die Frühjahrsblume und die „Abschiedsblume“) einander zum Verwechseln ähnlich seien, als ob der Anfang und das Ende zusammenfielen.<sup>240</sup> Diese Assoziation Rosalies kehrt wenig später mit tragischer Ironie wieder, als es zu ihrer Operation kommt. Nach der Erklärung des Professors nämlich wird die tödliche Zellenwucherung durch die plötzliche Entwicklung der seit der Geburt dagewesenen, unbenutzten granulösen Zellen hervorgerufen. Das ungeheuer Paradoxe dabei ist, „daß die Gebärmutter das Freßgezücht selbst produziert.“ (949) Das Bild der geöffneten Bauchhöhle übertrifft die Erwartungen beider Ärzte. Die „Bescherung“ – wie Professor Muthesius das Gesehene bezeichnet – unterstreicht den schicksalszeichnenden

Titel mit einer tragischen Ironie. Die Krankenhausszene erinnert – abgesehen davon, daß sie die Möglichkeit zur fachmännischen Schilderung der Krankheit bietet – trotz ihrer Kürze an die Welt des *Zauberbergs*. In die Gesten der beiden Ärzte werden die Persönlichkeitsszüge von Behrens und Krokowski komprimiert. Muthesius erhielt die humorvoll-trockene Art von Behrens, und Kneppergeres das ehrgeizige Selbstbewußtsein des anderen Assistenten. Mit Settembrinis Worten: sie sind die Richter der Unterwelt, allerdings mit dem Unterschied, daß es aus der Welt von Minos und Rhadamanthys – zumindest für Rosalie – keine Rückkehr mehr gibt.

### Schicksalhafte Vorzeichen

Der tragische Wendepunkt, auf den sich die Komposition konzentriert, wird durch unheilverkündende Vorzeichen vertieft, ohne daß sie das Spannungserlebnis der unerwarteten Pointe mindern würden. Im Gegenteil. Den antiken Tragödien ähnlich, heben die in die Handlung eingebauten und sie begleitenden motivischen Vorereignisse nur für einen Augenblick die „Ordnung der Welt“ auf, und als wiederkehrende dissonante Zeichen erwecken sie Unruhe, doch aus ihnen können wir noch nicht auf den wahren Gehalt des kommenden Verhängnisses schließen, vor allem nicht auf dessen Zeitpunkt.<sup>241</sup> Einer der ersten motivischen Verweise ist Rosalies Aufmerksamkeit bei einem Spaziergang für einen starken, an Moschus erinnernden Geruch, dessen Ursprung sie sich mit ihrer Tochter suchend nähert, dort jedoch dem ekelerregenden Anblick von Kot und einem verwesenden Kadaver ausgesetzt sind.<sup>242</sup> Da Rosalie sich unmittelbar davor in Lobpreisungen über die sinnesblendende Schönheit der Natur erging – „Das ist der Atem der Natur, das ist er, ihr süßer Lebenshauch“ (885) –, erzeugt die groteske Episode einen äußerst scharfen Kontrast. Die Natur zeigt hinter der „Blendung“ ein vollkommen anderes, ekelerregend abschreckendes Gesicht (wie es später und unter ganz anderen Umständen sogar die Ärzte am Operationstisch überrascht).<sup>243</sup>

In der schweren Periode des Klimakteriums unterhält sich Rosalie oft mit Anna über die natürlichen Prüfungen des weiblichen Körpers, über die Schmerzen der Entbindung und des Monatszyklus, sie unterscheidend von denjenigen Beschwerden, die „das Warnungssignal der immer wohlmeinenden Natur“ sind. Daß dieses wohlwollende Warnzeichen doch nicht immer eindeutig ist, zeigt ihr eigenes Schicksal. Mit einer ähnlich tragischen Ironie kehrt sich die Feststellung Frau Tümmers, daß ihre Tochter ungewöhnlich starke Menstruationsbeschwerden habe, weil sie mit der Natur auf Kriegsfuß stehe, in ihr Gegenteil um. Denn im Falle von Rosalie hat die Natur gerade ihr gehorsames Kind heimgesucht. Die „Verjüngung“, über die in der Erzählung so viel gesprochen wird, und deren sichtbare äußere Zeichen an der von der Liebe entflammten Frau erscheinen, beirrt sogar die scharfblickende Anna. Dennoch kann sie ihre Beklommenheit nicht bekämpfen: sie spricht über die Täuschung der Sinne. Ebenfalls ist sie es, die die große Versuchung der Mutter mit dem Verfall in Zusammenhang bringt: „Warum muß mir immer zumute sein, als ob diese ganze Heimsuchung, deren beglücktes Opfer du bist, etwas mit Zerstörung zu tun hätte?“ (930) Das Oxymoron „beglücktes Opfer“ verdichtet in einem Begriff die keine Erlösung bringenden Widersprüche in Rosalies Schicksal. Aber auch die ungläubige Frage formuliert die Zusammengehörigkeit der Unmöglichkeiten: „Ist Glück – Krankheit?“ (Ebd.) In der naiven Verblüffung Rosalies wiederholt sich das Staunen Hans Castorps, als dieser aus dem psychoanalytischen Vortrag Krokowskys erfährt: „Das Krankheitssymptom sei verkappte Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe.“ (III, 181) Die Distanz schaffende Ironie des Erzählers im *Zauberberg*, welche die Gestalt des Arztes und dessen offenbarende Lehren ins fragwürdige Licht stellt, ist nicht wenig irreführend. Denn die Krankheitssymptome bei Hans Castorp erscheinen ja gleichzeitig mit dem Erwachen seiner Liebe für Madame Chauchat, und auch Rosalies verhängnisvoll mißverständene Blutungen erweisen sich (scheinbar) als „Wirkungssymptome“ der späten Liebesfreude, und bestätigen damit die analytischen Folgerungen.

Bereits unmittelbar vor der Enthüllung der schicksalhaften Falle vermehren sich die konkreten und symbolischen Anspielungen.

So merkt Anna zum Beispiel, daß ihre Mutter während der Spaziergänge schnell ermüdet und trotz des vielen Ruhens abzunehmen beginnt. Aus kompositioneller Sicht sind jene Allusionen wichtiger, die bedeutende Konnotationen und motivischen Wert haben. Unter ihnen hebt sich das *Schwannemotiv* hervor. Als die Familie beschließt, einen Ausflug zum nahegelegenen Schloß zu machen, erinnert sich Rosalie an die schwarzen Schwäne: „Ich habe plötzlich geradezu Sehnsucht nach den schwarzen Schwänen, die auf dem Wassergraben im Park [...] mit ihren roten Schnäbeln und Ruderfüßen so melancholisch hochmütig dahinglitten.“ (937) Die Farben Rot und Schwarz, Farbensymbole der Liebe und des Todes, verflechten sich mit den Motiven der Sehnsucht und des Verzichtes. Das Bild vereinigt zuerst verschiedene Motivstränge, von denen sich im weiteren die Variationen des Todesmotivs immer stärker hervorheben. Die Idylle der Begegnung mit dem Schwanenpaar wird durch ein scheinbar unbedeutendes Ereignis gestört. Von dem Brot für die Vögel bricht Rosalie ein Stück für sich ab, weil sie daran die Körperwärme Keatons spürt. Der eine Schwan nimmt ihr das übel, „breitete seine dunklen Schwingen aus und schlug die Luft damit, indem er den Hals vorreckend zornig zu ihnen emporzischte“. (941) Rosalie kann dieses erboste Zischen nicht vergessen. Sie erinnert sich sogar in der Umarmung ihres Geliebten daran, und später, als sie in ihrem Todesbett aus ihrem ohnmächtigen Traum erwacht, denkt sie zuerst an ihren schwarzen Feind.

Auch die Bootsfahrt führt in das Reich des Todes.<sup>244</sup> Der Führer des ausgeliehenen Motorbootes ist der späte Nachfolger des Gondolieres aus Venedig: „ein Mann mit Ringen in den Ohrläppchen, rasierter Oberlippe und einem rötlichen Schifferbart unterm Kinn“ (938). Der „seelenführende Hermes“ der Betrogenen weist bereits in seiner äußeren Erscheinung auf den Gondoliere Aschenbachs hin.<sup>245</sup> Und wie die Reise des einsamen Schriftstellers in der Stadt der Schönheit und der Sünde, der Liebe und des Todes endet, so atmet auch das Endziel von Rosalies Ausflug dieselbe Atmosphäre. Die stilisierte Überschmücktheit des Rokokoschlusses ist die Manifestation der gesteigerten Sinnlichkeit: „Rechenschaftsfreie Üppigkeit, unbedingter Wille zum Vergnügen sprachen aus

dem Geriesel von Zierlichkeit und goldenem Schnörkelwerk“ (944). Die auf die Sinne wirkenden Kulissen dienen als Hintergrund für die Liebesbeziehungen, da die einstigen Herren des Schlosses „viel Sinn fürs Neckische, Geheime und Verborgene gehabt [...]“ hätten (ebd.). Der Ausdruck „unbedingter Wille zum Vergnügen“ ist eine unmittelbare Bezugnahme auf die Novelle *Der Wille zum Glück* und damit auf die todesverachtende Entschlossenheit Paolo Hofmanns. Obwohl Rosalie nichts von ihrer Krankheit weiß, zeigt sie einen nicht minder eigensinnigen Mut, als sie ihr Glück von der Natur erzwingen will. Die Geheimtür, die gewiß einstige sündhafte Beziehungen verdeckt, und „einen ins Ungewisse führenden Gang eröffnete, aus dem Moderduft drang“ (945), öffnet sich, Rosalies Sehnsucht nachgebend, auch ein zweites Mal. *Das Unbekannte*, zu dem die Liebe auch die letzte schmachtende Gestalt Thomas Manns zwingt, kann nur der Tod sein. „Hu, Totenluft“, schauderte Rosalie an seiner Schulter [...]. Im Schoß der guten Natur, umfächelt von ihrem Duft [...], hab' ich geträumt, da hätte es sein, da hätt' ich dich küssen sollen zum erstenmal und nicht in diesem Grabe!“ (946) Durch die Entfaltung eines einzigen Motivs und durch dessen Assoziationssteigerung verwandelt sich die Welt des Schlosses zum Symbol der Todeswelt. In der Vorhalle des Schlosses empfängt die Eintretenden muffige Luft und Kälte. Die unangenehme Luft dringt von der geheimen Tür her. Rosalie spricht bereits von „Totenluft“ und dem Grab.

In der gleichnishaften Geschichte der Betrogenen ist jedoch nicht allein Rosalie Opfer der Natur. Anna wurde als Krüppel geboren, wie Friedemann und Cipolla. Die aus einer Lähmung zurückgebliebene Gehbehinderung raubte ihr nicht nur die Freuden der Kindheit, sondern verstümmelte auch ihr späteres Leben. „Wie sehr ein hinkender Gang dem anderen Geschlecht die sinnliche Teilnahme an einer Mädchenerscheinung verkümmert, hatte Fräulein von Tümmler früh erfahren und sich dagegen mit einem Stolz gewappnet [...]“ (880f.) Die Sehnsucht nach Liebe, vor der natürlich auch Anna nicht gefeit war, versuchte sie zurückzudrängen. Ihre Körperbehinderung machte sie gegenüber dem Gefühl mißtrauisch, und sie verzichtete lieber von vornherein auf das Glück, um sich vor einer späteren Enttäuschung zu



schützen. Sie unterdrückte ihre entflammende Leidenschaft mit einer selbstverleugnenden Disziplin und versteckte sich mit ihren schweren Qualen hinter eine abweisende Kälte. Die verletzte Seele nahm mit ihren hellseherischen Gaben all das vorweg, was in Wirklichkeit auch geschah: ihrem Verehrer gelang es schließlich nicht, sich über Annas körperlichen Fehler hinwegzusetzen, und nach einer Weile hörte er auf, ihr Besuche abzustatten. (Die überdurchschnittliche Intelligenz des Mädchens erwies sich als eine nicht ausreichende Entschädigung für den ehrgeizigen jungen Mann, noch weniger ihre geringe Mitgift.)

All das teilt der Erzähler bereits *vor* der tragisch endenden Liebesgeschichte Rosalies mit. So wirft das Schicksal Annas einen Schatten auf den Natur- und Liebeskult Rosalies: es bildet einen *Kontrapunkt* dazu und hinterfragt ihn. Es ist der erste und wichtigste unter den unheilverkündenden Vorboten. Es ist aber nur ein Teil der komplexen Rolle, die Anna in der Erzählung spielt. Die schicksalhafte Andeutung in der Gestalt des Mädchens ist untrennbar mit der *Repräsentation des Geistes* verbunden. Die Charakterzüge der an den Rand des Lebens gedrängten Frau sind zum größten Teil durch diese Lebenslage determiniert. Das Wissen um ihre Behinderung vervielfacht ihre geistigen Fähigkeiten, und die so entwickelte intellektuelle Kraft stellt sie ihrer Stiefmutter, stellt sie dem Leben entgegen. Durch ihre seelische und geistige Sensibilität erreicht sie solche Höhen des Selbstbewußtseins und des inneren Anspruchs, in denen sich das Leben in seiner Alltäglichkeit bereits als „leicht“, das heißt als ungenügend erweist. Dieses Paradoxon ist auch für ihre hoffnungslose Liebe charakteristisch: „Anna's schnödes Leid war es nun gewesen, zu schmachten, wo alle schmachtetten, und sich durch ihre Sinne zu einem Allerweltsgefühl verurteilt zu finden, für dessen Tiefe sie vor sich selbst vergebens um Eigenwürde kämpfte.“ (881) Anna ist in doppelter Hinsicht ungeeignet für die „flachländische“ Liebe: zuerst wurde sie von der Natur betrogen, dann von ihrem Intellekt. Die Natur machte die Liebe durch ihre körperliche Behinderung unmöglich und demütigte ihre Sehnsucht, ihr Intellekt zerstörte ihre Seele. Denn Anna entbehrt der *Annahme der Sehnsucht*. Vor allem dies unterscheidet ihre Persönlichkeit von den früheren

Künstlerfiguren. Von Tonio Kröger, der sich nach der Welt der „hellen Lebendigen“ sehnt, und auch von Aschenbach, der sich der schuldhaften Leidenschaft ergibt.

Annas intellektuelle Härte zeigt eine ähnliche Einseitigkeit wie Rosalies Naturanbetung. Sowohl der Wunden verdeckende Stolz als auch der kritische Vorbehalt gegenüber der Ganzheit des Lebens werden in ihren Motivationen verdächtig – sogar vor sich selbst, da es zum Bewußtsein des Geistes gehört, daß er auch sein eigenes Wesen durchleuchtet. Deshalb kann das unglückliche Mädchen den Verdacht vor ihrem Gewissen nicht ganz verbergen, daß in der ihre Mutter hütenden Weisheit auch der eifersüchtige Neid eine Rolle spielt. Der eher instinktive Verdacht reicht jedoch nicht zur Enthüllung aus, da die Beziehung der beiden in einer Schicksalsgemeinschaft verbundenen Frauen durch eine ursprünglich tiefe, über die Bande des Blutes hinausgehende innige Freundschaft und Liebe gekennzeichnet ist. In dieser Beziehung ist nicht einmal die klarsehende Vernunft Annas in der Lage, die Beweggründe schwankender Gefühle voneinander zu unterscheiden.

Die kompositionelle Gegenüberstellung und die Außenperspektive des Erzählers erzeugen gemeinsam die Möglichkeiten einer objektiven psychologischen Sicht bzw. Deutung. Die Gestalten Rosalies und Annas deuten und ergänzen einander. Da sie an entgegengesetzten Polen stehen, zeigen sie gegenseitig die in der Persönlichkeit der anderen herrschenden Extreme und die Mängel der Einseitigkeit. Die von ihnen vertretenen Prinzipien stellen für sich allein nur Teilwahrheiten dar, und erst zusammen führen sie zu vollkommeneren Erkenntnissen. Aus dieser Polarität ergibt sich aber auch, daß diese Teilwahrheiten kein bruchloses Ganzes bilden können, denn sie vertreten bis zuletzt den Konflikt zwischen Leben und Geist.<sup>246</sup> Mutter und Tochter leben in einem „Sonderfrieden“: in einer Sympathie, die wahrhaftig ist und aufeinander wirkt, die aber niemals Identifikation bedeuten kann. Mit der Offenheit der aufeinander Angewiesenen nähern sie sich einander, aber ohne die Möglichkeit des vollkommenen Verständnisses. In der zugespitzten Situation vermögen nicht einmal die guten bürgerlichen Manieren und das aus Liebe kommende Taktgefühl den zwischen ihnen bestehenden Gegensatz zu überbrücken. Zu ei-

nem solchen kritischen Augenblick gelangen sie etwa, als Anna ihrer Mutter anbietet, Keaton zu überreden, die Stadt zu verlassen. Die Antwort Rosalies verheißt – mit einer grotesk erscheinenden Liebenswürdigkeit vorgetragen – Verachtung und drohenden Haß: „Ach, Anna, mein treues Kind, ich pflege Wollust, scham- und gramvolle Wollust in meinem Blut, meinen Wünschen und kann nicht lassen von ihr, kann nicht in den Taunus fliehen, und wenn du Ken überredetest, fortzuziehen, – ich glaube, ich würde dich hassen bis in den Tod!“ (918f.) Die spannungsvollen Situationen führen dennoch nicht zur Trennung. Rosalie und Anna gehören genauso zueinander wie die durch sie vertretenen Prinzipien. Und über die Beziehung dieser wissen wir, daß sie dem Gesetz der mehrfachen Abhängigkeit Folge leistet.

Die wahre Überlegenheit des Lebens liegt in seiner bloßen Gegenwärtigkeit, während die Macht des Geistes darin zu sehen ist, daß er um dieses Primat weiß, und er – ob aus Zwang oder aus bewunderungsvoller Anerkennung –, diesem Primat in jedem Fall huldigt. Den Frondienst bezahlt er mit Verachtung, und in der stolzen Überlegenheit des Selbstbewußtseins sucht (und findet) er Entschädigung. Diese Zusammenhänge lassen sich in der Beziehung zwischen Rosalie und Anna ohne weiteres erkennen. Die Mutter folgt blind ihrer Leidenschaft, fragt dennoch nach der Meinung ihrer Tochter. Anna, obwohl sie die Liebe ihrer Mutter für unwürdig hält, ist bereit, diese Leidenschaft zu einem gewissen Grade hinzunehmen. Dabei geht sie so weit, ihrer Mutter während des gemeinsamen Ausfluges Hilfe zu leisten: sie hält ihren Bruder absichtlich zurück, damit Rosalie mit ihrem Geliebten allein sein kann. Es ist ein ironischer Dienst: Er wird von Schamgefühl und Verachtung, von heimlicher Anerkennung und eifersüchtiger Demut begleitet. Anna schämt sich für ihre Mutter und auch für ihre eigene vergrabene Sehnsucht. Ihr besorgt gepflegter Stolz wird von der Gemeinheit gedemütigt, und mit der Demut der Verkrüppelten empfängt sie die scheinbar unwiderlegbaren Argumente des Lebens. Aber auch die ironische Überlegenheit des Geistes wird ihr zuteil: es ist die vieles durchschauende Weisheit, die so auch die Wichtigkeit des eigenen Ichs in Frage stellt. Auch der „epische Geist“ der Geschichte bestätigt mit dem

tragischen Schluß ihren Argwohn. Zu der wahrheitsuchenden und –schaffenden Geste des Erzählers, der mehr weiß als seine Helden, gehört jedoch, daß er auch Rosalie in ihren Rechten nicht einschränkt. Am Glauben der Frau bezweifelt er nur das, was Illusion ist. Er bestreitet also nicht die Wirklichkeit mit ihrer alles beherrschenden Leidenschaft, sondern er zweifelt allein an deren glückbringenden Folgen.

Die Antinomie von Leben und Geist erscheint auch hier in der Gegenüberstellung von Bürger und Künstler. Es ist eine paradigmatische Rückkehr zum großen Fragekomplex des Lebenswerkes, und das gibt auch der Autor zu: „Man versucht eben immer etwas Neues, – wenn es dann auch immer wieder das Alte wird, eine Abwandlung davon.“<sup>247</sup> Anna ist Malerin, die in ihrer Kunst „Trost und Ausgleich fand für vielen Verzicht“. (880) In ihrer Gestalt kreuzen sich schicksalhafte Merkmale, unter ihnen die zwei wichtigsten: die körperliche Benachteiligung und die sinnesleugnende Askese, die auch in ihrer Kunst zum Ausdruck kommt. Anna durchlebt das Leiden Friedemanns, und auch für sie ist die Kunst Sublimation, nur in einer anderen Form. Den unglücklichen Buckligen kann seine laienhafte Kunstliebhaberei nicht an der „Versuchung des Lebens“ hindern, während für Anna der Künstlerberuf über die Selbstverwirklichung hinaus auch einen Selbstschutz bedeutet, weil die künstlerische Darstellung – wie Tonio Kröger formuliert – nichts anderes ist als „ein Kaltstellen und Aufs-Eis-Legen der Empfindung“ (301). Die selbstquälerische Entschlossenheit des Geistes lebt in ihrer Gestalt weiter, deren extremster Vertreter in der Thomas Mannschen Kleinepik Hieronymus ist. Die fanatische Figur aus *Gladius Dei* ist jedoch kein Krüppel, er feindet sich mit der die Sinne aufreizenden Kunst an. Doch diese Abweichungen erweisen sich nur auf der Oberfläche als gültig. Denn während Anna durch ihre körperliche Versehrtheit zum Verzicht gezwungen wird, wird Hieronymus durch die himmlische Berufung dazu determiniert. Das Ziel beider besteht also in der Bekämpfung der sinnlichen Sehnsucht und der Versuchung durch die Sinne. Der puritanische Zorn des jungen Priesters lehnt sich gegen die mutige Weltlichkeit eines modernen Madonnenbildnisses auf, die Malerin dagegen vertreibt aus ihren Gemälden das sinnli-

che Leben. Für ihre Kunst ist „eine höchst geistige, die bloße Natur-nachahmung verschmähende, den Sinneseindruck ins streng Gedankliche, abstrakt Symbolische, oft ins kubisch Mathematische transfigurierende Richtung“ (879) charakteristisch.

Rosalie, die versucht, mit ihrer einfachen und höherer Bildung entbehrenden Geistigkeit die ihr so fremd erscheinende Ausdrucksform zu begreifen, „betrachtete die Bilder ihrer Tochter [...] mit betrübter Hochachtung“. (Ebd.) Die Reihe der nicht selten in heftigen Diskussionen ausartenden Dialoge, die den Gegensatz von Bürger und Künstler am deutlichsten zu artikulieren imstande sind, wird gerade durch jene Szene eröffnet, in der sich die unterschiedlichen Sichtweisen am deutlichsten zeigen. Rosalie vermißt neben einer realistischen Naturdarstellung in den Versuchen ihrer Tochter auch Themen bürgerlicher Idylle.

Aber guter Gott, mein Kind, *die liebe Natur*, was macht ihr aus ihr! Wolltest du doch ein einzig Mal *dem Gemüt etwas bieten* mit deiner Kunst, *etwas fürs Herz malen*, ein schönes Blumenstillleben, einen frischen *Fliederstrauß*, so anschaulich, daß man seinen entzückenden Duft zu spüren meinte [...]“ (880. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)

Anna antwortet auf die Kritik mit einem überaus objektiven Argument: der Zeitgeist und dessen neuer Geschmack verlangen etwas anderes. Über die persönlicheren Gründe spricht sie nicht. Darüber etwa, daß sie über die „*liebe Natur*“ nicht viel zu sagen hätte. In einem späteren Gespräch drückt sie allerdings diese Abneigung aus: als ihre Mutter über den berausenden Atem der Natur schwärmt – „Genießen wir ihn in Verehrung, die wir auch ihre lieben Kinder sind.“ (885) – fällt sie ihr barsch ins Wort: „Wenigstens du, Mama [...]. Mich mag sie weniger“. (Ebd.)

Die interessanteste künstlerische Eigentümlichkeit der Gegenüberstellung ist, daß sich die zwei Pole nicht mechanisch voneinander trennen lassen, sondern sie „schlagen ineinander um“, und zwar so, daß sie ihr *Vorzeichen ändern*, und ein polarer Stellenwechsel stattfindet. In bestimmten Situationen benimmt sich Anna als eine „echte Bürgerin“, während sich Rosalie mit den Rollengegebenheiten der Künstlerhelden Thomas Manns identifiziert. Der Liebesdrang wirkt befreiend auf die Mutter und bewegt sie zum Überschreiten der bürgerlichen bzw. kleinbürgerlichen Nor-

men. Umso größer ist ihre Bestürzung, als sie erfährt, daß Anna nur in den Kategorien der bürgerlichen Ethik zu denken bereit ist. (Sie spricht über das allgemeine Gerede und fragt nach den Heiratsplänen ihrer Mutter.) „Sage, wer ist denn die Künstlerin von uns beiden, – ich oder du? Nie hätte ich gedacht, daß du an Vorurteilslosigkeit so hinter deiner Mutter zurückstehen könntest – und nicht bloß hinter der, sondern auch hinter der Zeit und ihren freieren Sitten!“ (927), fragt Rosalie schließlich empört. Als Anna darüber spricht, daß weder ihr Vater noch Rosalie zum Libertinismus geboren seien, fügt sie hinzu: „[...] höchstens ich, als Künstlerin, bin da aus der Art geschlagen, aber *ich bin nun wieder auf andere Weise ungeeignet, von meiner Emanzipation und moralischen Deklassiertheit Gebrauch zu machen*“. (929. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.) Das sind mehrdeutige Worte, sie umfassen die Hauptfragen der Bürger-Künstler-Problematik. Sie formulieren die Ambivalenz der Möglichkeit und des Verbots und damit den antagonistischen Widerspruch der zweifachen „Prädestination“: nämlich, daß derselbe Grund, der das Künstlerschicksal determiniert, auch zum Verzicht zwingt. Die geistige Folge der körperlichen Unzulänglichkeit, der (eine mögliche) Weg zum Künstlertum, führt zur Freiheit der Sehnsüchte und zu deren mutiger „Emanzipation“, ermöglicht jedoch nicht ihre Verwirklichung. Die physische Untauglichkeit und das ethische Verbot werden im Lebenswerk Thomas Manns ineinander verflochten, so *bleibt der Künstler immer ein Bürger*. Demnach ist die Rollenverteilung der Polarisierung eine Fiktion: sie vergegenständlicht den Konflikt derselben Seele. Dies erkennend, überrascht uns nicht mehr, daß wir in Rosalies Formulierung das pseudo-sokratische Bekenntnis von Aschenbach erneut hören: „Ihr wollt die Natur ja nicht ganz und gar aus der Kunst vertreiben, sondern geht immerhin von ihr aus bei euren Abstraktionen und braucht das Sinnliche zu seiner Vergeistigung.“ (886) Der Weg über die Sinne zum Geistigen ist aber, wie wir schon aus dem *Tod in Venedig* wissen, „ein Irr- und Sündenweg, der mit Notwendigkeit in die Irre leitet“ (521). Dies bezeugt das Schicksal Aschenbachs und Rosalies. Damit sich die zwei Lebenswege treffen können, muß der Schriftsteller-Protagonist sein bürgerliches Ich hinter sich lassen und die Durchschnittsbürgerin

muß zum Privileg der „leidenschaftlich-romantischen“ und außerordentlichen Liebe gelangen. Was Hans Castorp in den Perspektiven des Entwicklungsromans erreichte, ist auch für Rosalie nicht unmöglich.<sup>248</sup> Die „verbotene“ Leidenschaft verfeinert auch ihren Geist mit einer außerordentlichen Intensität. Davon weiß auch die Frau selbst, denn sie sagt, als ihre Tochter sich über ihre poetisch treffenden Ausdrücke wundert: „Wenn Dichter solche Worte brauchen, so eben, weil sie sie *brauchen*, weil Gefühl und Erleben sie aus ihnen hervortreiben [...]“ (916f.)

## Der Ertrag der Philologie

Die langen Dialoge der *Betrogenen* zeugen zum letzten Mal von dem Ringen des *bürgerlichen Künstlers*. Aus der sich zuspitzenden Folge von Rede und Gegenrede geht schließlich die Leidenschaft als Siegerin hervor – und ist zum Tode verurteilt. Wie viele lebendige Zweifel aber mit dieser paradoxen und dennoch gesetzmäßigen Lösung ihren Abschluß finden, das zeigen die Textänderungen, die in der Handschrift verblieben sind. Eine der wichtigsten von ihnen betrifft *das Ende* der Geschichte selbst. Nach einer früheren Vorstellung des Verfassers nämlich beugt sich Rosalie den strengen Prinzipien ihrer Tochter und verspricht, ihrer Liebesehnsucht Herr zu werden. Das heißt: Sie bleibt „ehrbarer Bürger“. Aus diesem Dialogteil sei Rosalies Gelöbnis zitiert:

‘Wir brauchen keinen Doktor’, fuhr sie mit Würde fort; ‘ich brauche keinen. *Was ich brauche und zu besitzen hoffe, ist Willenskraft und Selbstbeherrschung*. Deine Worte, mein treues Herz, über die Verwundbarkeit von Kindern durch Abweichungen der Mutter vom rechten Pfade, ferner was du von Eduard sagtest und namentlich von der unentbehrlichen Harmonie zwischen Leben und sittlicher Überzeugung, das hat mir tiefen Eindruck gemacht, und *ich gelobe dir*, mein kluges Mädchen, *daß dieser Eindruck das Verhalten eurer Mutter bestimmen soll*. Du wirst mir zugestehen, daß ich meine Empfindungen für Ken lange wohl zu verbergen gewußt habe, so, daß du aus den Wolken zu fallen glaubtest, als ich sie dir enthüllte. Du kannst versichert sein: *auch in Zukunft wird Rosalie von Tümmler sich zu bezwingen wissen*. Die Erfahrung meiner weiblichen

Vollwertigkeit soll, wie du sagst, praktisch an meinen Beziehungen zu dem jungen Sprachlehrer deines Bruders nichts ändern. Etwaige Versuche von seiner Seite, ihnen ihre Untadeligkeit zu rauben, werden auf gütige, aber feste Zurückweisung stoßen. Bist du zufrieden?’

‘Daran nun wieder’, rief Anna und liebte sie, ‘erkenne ich unsere bewundernswerte, physisch und moralisch bewundernswerte Mama!’ (Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)<sup>249</sup>

Der Dialog wird in diesem „Biedermeier“-Stil fortgesetzt. Die in Rührseligkeit ausartende Zärtlichkeit zwischen Mutter und Tochter signalisiert völlige Harmonie, bzw. den wiederhergestellten Frieden, *die Aussöhnung des Bürgers mit sich selbst*. Aber es scheint so, als habe selbst der Erzähler dieses wolkenlose Idyll für zuviel des Guten empfunden, da die Szene mit einer grotesken Episode abgeschlossen wird, die Anna entlarvt: „Das Lächeln, zu dem sie beim aufstampfenden Verlassen des Zimmers die Lippen verzog, mißriet ihr ein wenig ins schmerzlich Grimmassenhafte.“<sup>250</sup> Der Gestus, der die spießbürgerliche Atmosphäre bricht, ist sicherlich versteckt an Rosalies Idee gerichtet, sich mit Rouge und Massagen verjüngen zu wollen. In seiner Wirkung bedeutet er jedoch auf jeden Fall Abstand haltende Dissonanz. Der weitere Verlauf der Geschichte bestärkt Rosalies großen Entschluß: „In doppelt gehobener Verfassung blieb sie auf ihrem Lager zurück: gehoben durch das, was die Natur an ihr getan, was die Liebe bewirkt, und gehoben zugleich durch das sittliche Gelöbnis, zu dem die Unterredung sie geführt hatte. Sie war entschlossen, es zu halten – und überzeugt, daß die weibliche Würde, in die sie sich wiedereingesetzt sah, ihr dies sogar erleichtern werde.“<sup>251</sup>

Unabhängig davon, ob die Frau ihr Versprechen einhält, oder ob sie der Versuchung nachgibt, hätte diese Vorlage auf jeden Fall eine epische Sackgasse dargestellt. Im ersten Fall hätte nämlich der „milde“ Abschluß genau die Pointe aufgehoben, auf die sich – zumindest in ihrer endgültigen Form – die ganze Komposition aufbaut. Bei der zweiten Lösung wiederum erlitt die Erzählung vom psychologischen Aspekt her eine Schlappe. Denn schließlich ist eine Leidenschaft, die sich so leicht aufgibt, kaum zum Durchbruch fähig. (Es ist kein Zufall, daß Rosalie im endgültigen Text die biedereren Ratschläge ihrer Tochter aufgebracht zurückweist!) Gleichzeitig verrät die vorausgegangene Formulierung eindeutig

die vergeblichen Versuche des Verfassers, dem Ethos der bürgerlichen Haltung zum ausschließlichen Sieg zu verhelfen. Die Abänderung der ursprünglichen Konzeption beweist auch zugleich die Macht drängender Liebe.

Die herausgelassenen Kapitel lassen aber noch andere Einsichten zu. So löst die weitere Ausdehnung der Dialogteile in der Diskussion zwischen Rosalie und Anna *Übermotiviertheit* aus. Die Mutter erklärt ausführlich – indem sie die Karten auf den Tisch legt – warum sie ihre Neigung zu dem jungen Amerikaner nicht für hoffnungslos hält:

Es rechnet mit Kens Jugend, mit seiner natürlichen Eitelkeit, seiner Lust und Bereitschaft zu Abenteuern. Er ist abhängig von uns, seine Arbeit mit Eduard trägt nicht unwesentlich zu seinem Unterhalt bei – auch darauf rechne ich, nenne es schamlos, wenn du willst, wenn du kannst, Anna, ich sagte dir ja, daß eine gewisse Wildheit sich meines Denkens bemächtigt hat [...]. Tatsächlich ist alles mir recht, worauf meine Hoffnung sich stützen kann. Ich lasse nichts aus. Ich rechne auch auf seine Bewunderung fürs Europäische und darauf, daß es ihm schmeichele [sic], daß es sein eigenes Herz entflammen muß, von einer Europäerin geliebt zu werden, wie ich ihn liebe...<sup>252</sup>

Die psychologisch einwandfreie Argumentation scheint dennoch, vom Ganzen des Werkes her gesehen, problematisch. Denn obwohl die kalte Berechnung einerseits zwar die Verblendung der Liebe und die schonungslose Selbstsucht des Verlangens treu widerspiegelt, so schmeckt dieser Rationalismus andererseits doch zu sehr nach Erpressung: die aber ist dem Charakter und der Leidenschaft der Frau gleichermaßen unwürdig. So werden ihre Überlegungen zurückweisend als kleinlich abqualifiziert. Sie werden gerade auf jene kleinbürgerliche Ebene geschoben, der sie eben den Rücken zuwenden. Kaum wäre ferner dieses bis zur Plattheit entartete Zu-Allem-Entschlossensein vereinbar mit jener Unterwürfigkeit, die wir in eben dieser Situation von Rosalies Seite her erfahren.

Auf ähnliche Weise zugespitzt erweist sich auch Annas Erpressung. Zunächst versucht die Tochter, ihre Mutter zu besserer Einsicht zu bringen, indem sie die üble Nachrede der Leute erwähnt: „[...] ich meine die Bosheit der Menschheit und ihre Lust an höh-

nischer Nachrede“, was Rosalie noch mit kriegerischem Stolz von sich weist:

Die fürchte ich nicht, mein Kind: Ich werde sie hecheln und schwätzen lassen und noch meine Freude daran haben, weil nichts sich dahinter verbergen wird als Neid und Bewunderung wider Willen für meine Lebendigkeit [...]. Sie sagen ‘Unerhört’ und denken ‘Ist doch ein Teufelsweib!’ Das laß ich sie gern denken.<sup>253</sup>

Da das Argument Annas sein Ziel nicht erreicht, greift sie den verletzbarsten Punkt an und spricht davon, daß Rosalie mit einem eventuellen „Fehltritt“ ihre kindliche Liebe aufopfere.<sup>254</sup> Wenn wir das hier Genannte mit der entsprechenden Stelle des im Druck erschienenen Textes vergleichen, fällt auf, um wievieles brutaler Anna nach dieser Textvariante im Erpressen ist. Denn auch im endgültigen Text schließlich beruft sie sich auf das mütterliche Gefühl und die mütterliche Verantwortung, wenn sie auf das „ehrenrettende“ Duell ihres Bruders anspielt.<sup>255</sup> Aber, daß das unterstellte Abenteuer ihrer Mutter auch in den Geschwistern die Liebe zu ihr töten würde, davon ist nicht die Rede. Weniger raffiniert, roher und vulgärer ist also Annas Verhalten in dieser früheren Darstellung, was selbst die stilisierte Redeweise nicht verdecken kann.

Die Handlung und die Komposition wurden durch das Weglassen der Blätter 76-83 wesentlich geändert. Die wichtigsten sich daraus ergebenden Abweichungen sind die folgenden:

1. In der endgültigen Version weist der Erzähler nur kurz darauf hin, daß die „Verjüngung“ Rosalies von krankheitsverdächtigen Symptomen begleitet wird. Auf Annas besorgte Frage antwortet die Mutter mit gespielt-ungezwungener Zurückweisung: „Was willst du, es geht mir gut“ [...].“ (936) Im herausgelassenen Textteil entfaltet sich aus diesem episodenhaften Moment eine volle Dialogszene. Rosalie, um weiterer Ausfragerei vorzubeugen, klagt über Kreuzschmerzen, und damit wird das Gespräch auf eine möglichst baldige Badekur gelenkt.<sup>256</sup> Diesen Ausschnitt verwendet der Schriftsteller dann in einer ganz anderen Situation. Im Rausch des Ausflugs träumt Rosalie selbstvergessen: Die Bootsfahrt auf dem Rhein ließe sich über Bonn ganz bis nach Bad Honnef fortsetzen, wo alkalische Wasser das Rheuma heilen. Anna, die

ahnt, daß ihre Mutter auch jetzt rheumatische Schmerzen haben könnte, blickt sie an.<sup>257</sup> Das Freudsche Versprechen und die „Zeichensprache“ der Gesten wird durch feines Hindeuten bereichert, weil es den Gedanken von Liebe, Krankheit und Tod in Erinnerung ruft und miteinander verbindet. Aus dem langen und eintönigen Zwiegespräch ist in der letzten Textvariante also eine inhaltsreiche und bedeutsame Episode geworden.

2. Der Fortsetzung der früheren Version zufolge ahnt Rosalie, daß die Natur sie betrogen hat. Auf Annas Fragestellungen sagt sie jedoch nur soviel: „Es mag sein, daß ich hintergangen bin“, was ihre Tochter freilich nicht verstehen kann und bereits eine geistige Verwirrung vermutet.<sup>258</sup> Was hier wesentlich ist: Rosalie verheimlicht ihre Furcht, sie schämt sich, ihren Verdacht einzugehen, daß sie, zusammen mit der Illusion vom „biologischen Wunder“ auch mit ihrem „Natur-Mythos“ brechen müsse. Sich selbst kann sie jedoch kaum beruhigen. So schließt auch dieser Teil die unerwartete Wendung, den „anekdotischen“ Schluß aus, da die schweren Vorahnungen der Frau das tragische Ende vorbereiten.

3. Anna verrät ihrer Mutter, daß sie in der Sorge um sie den Hausarzt aufsuchen wollte, von ihrem Plan jedoch Abstand genommen habe, weil es ihrer Meinung nach „Krankheiten gibt, die für den Doktor zu gut sind“.(930)<sup>259</sup> In der herausgelassenen Version geht das Mädchen trotzdem zu Dr. Oberloskamp. Der weitschweifige Handlungsteil erstreckt sich über mehrere Szenen. Um ihre Absicht vor der Mutter zu verheimlichen, täuscht Anna Krankheit vor, worauf Rosalie natürlich den Arzt ruft. Es gelingt Anna zwar nicht, mit dem Arzt allein zu bleiben, und seine Aufmerksamkeit auf Rosalie zu lenken, dem Doktor fällt jedoch der schlechte Gesundheitszustand der Frau auf und beim Abschiednehmen bemerkt er:

‘[...] Übrigens könnten Sie selber blühender aussehen, meine liebe Frau Oberstleutnant’, fügte er hinzu. ‘Es geht bei Ihnen hoffentlich alles seinen ebenen Gang.’

‘O, ich’, versetzte sie fröhlich. ‘Ich bin seit den Masern mit sieben nicht mehr krank gewesen! Et hätt noch immer jut jejeange’, scherzte sie. ‘Meinethalben brauchte die edle Wissenschaft der Medizin überhaupt nicht erfunden zu sein.’<sup>260</sup>

Am nächsten Tag fühlt sich Anna schon wieder „gesund“, und sucht eilig den Arzt auf. Nach der Feststellung der erfreulich schnellen „Genesung“ beginnt Dr. Oberloskamp über die Kunst Annas zu sprechen. Trotz aller Anerkennung drücken seine Worte ironische Vorbehalte gegen die abstrakt-moderne Malerei aus:

‘Ich habe Ihre Ausstellung [...] natürlich mit Bewunderung gesehen, aber der Arzt hat so seinen besonderen Gesichtspunkt, unter dem betrachtet das Malen von Kühen in der Sonne, so überholt es sein mag, natürlich zuträglicher ist, als eine intellektuelle Abstraktion und Konzentration, wie Sie sie sich zumuten.’<sup>261</sup>

Die schlagfertige Replik der jungen Malerin entbehrt der feinen Ironie ebenfalls nicht: „Der ärztliche Gesichtspunkt [...] sei ehrwürdig, aber unter ihm seien Geist und Kunst wohl überhaupt kontraindiziert, und man täte ihmzufolge am besten, wie jene Kühe in der Sonne zu leben.“<sup>262</sup> Die zitierte Episode bietet wiederum ein glänzendes Beispiel für die „doppelte Optik“ der Thomas Mannschen Ironie. Aus der Kunstauffassung des Arztes ist nämlich einerseits die distanzierende Haltung des Autors gegenüber der avantgardistischen Kunst herauszulesen, andererseits gibt der Erzähler gewiß dem subtilen Protest der Künstlerin gegen das vereinfachende Kunstverständnis des Doktors recht.

Nach diesem kleinen „ästhetischen Exkurs“ kommt Anna auf das eigentliche Ziel ihres Besuches und spricht über ihre Besorgnisse um ihre Mutter. Der Arzt folgert aufgrund der berichteten Symptome auf eine gutartige Geschwulst und rät zu einer fachärztlichen Untersuchung. Diese Szene gerät – nach gründlicher Kürzung – bereits in den endgültigen Text der Erzählung, aber erhält schließlich einen anderen Platz in der Komposition: Sie wird zu einem organischen Teil des Höhepunkts der Geschichte, während sie hier – ähnlich zur Funktion der vorhergehenden Handlung und als deren Fortsetzung – den Schluß bereits unmittelbar vorwegnimmt.

Die Textanalyse beweist also, daß der Verfasser mit den Streichungen nicht bloß die Handlung verdichtete, sondern auch die kompositionellen Beziehungen veränderte. Anstelle der mehrstufigen Vorbereitung des „Hinterhalts der Natur“ konzentriert er sich auf eine einzige Wendung. Es ist eine wirksame Genugtuung für das tragische Hintergehen Rosalies und ihrer Schicksalsgenossen.

Denn im ungleichen Kampf von Leben und Geist ist – nach Thomas Manns Ethos – die Privilegiertheit des Geistes die Entlarvung. Die Logik der Komposition erlaubt es nicht, daß Rosalie ihr Schicksal vorher kennt. Aber selbst in den fiebrigen Augenblicken der Hoffnung ahnt sie schon, ihre Tochter könnte Recht haben: Würde und Verlangen können sich nur im Verzicht begegnen. So verabschiedet sie sich von beiden vorweg: „[...] es ist recht schwer mit der Würde und mit dem Abschied“ (893).

Die Elegie des Abschieds – so meine ich – ist nicht nur ihre persönliche.

#### IV. DIE MÖGLICHKEITEN DER KRANKHAFTEN SEHNSUCHT

##### 1. Die Verneinung des Lebens: *Enttäuschung, Der Tod, Der Weg zum Friedhof, Glaudius Dei*

Die Hauptfigur von *Gefallen* ist Dr. Selten, der „längst zur einzigen Philosophie gemacht hat, dies von der betreffenden Regie da oben wenig umsichtig inszenierte Erdenleben völlig frag- und skrupellos zu genießen, um dann die Achseln zu zucken und zu fragen: ‚Besser nicht?‘“ (12) Hinter dem Zynismus des Arztes verbergen sich „verlorene Illusionen!“ – wie weiter vorn bereits gezeigt wurde. Seine Blasiertheit ist die Maske des narzißtischen und damit verletzbaren Wesens. Die Verleugnung der Sehnsucht ist die Garantie dafür, keine Enttäuschung zu erleiden. Sofern diese „Selbstverteidigung“ die langfristige Strategie eines Charakters ist, wird sie zur dauerhaften Verhaltens- und Anschauungsform. In der nur wenige Jahre später entstandenen Prosaskizze *Die Enttäuschung* wird diese abwehrende Geste zu einem „metaphysischen Erlebnis“ stilisiert.<sup>263</sup> Der Fremde, den der Erzähler in Venedig trifft und der mit offenkundiger Freude von seiner universellen Enttäuschung erzählt, wird *dadurch erschüttert, daß es nichts gibt, was ihn erschüttert*. Das Leben als Ganzes enttäuscht ihn, und als Beweis dafür erzählt er, wie in seiner Kindheit Feuer im Haus ausgebrochen sei und er gehofft habe, dadurch an den „großen Ereignissen“ teilzuhaben. „Dies ist, so empfand ich, eine Feuersbrunst; nun erlebe ich sie! Schlimmer ist es nicht? Das ist das Ganze? ...“ (65) Seine Erzählung läßt allmählich ein pathologisches Bild erkennen, nämlich die umgekehrte Ordnung seines Verhältnisses zur Welt. Das narzißtische Ich mutmaßt, daß ihn

seine in der Kindheit wurzelnde Enttäuschung einsam und unglücklich gemacht hat, obwohl es viel wahrscheinlicher ist, daß sein Unglück und seine Einsamkeit die Ursachen für seine weltverneinende Unzufriedenheit sind.

Enttäuschung und Einsamkeit haben im Leben des Sonderlings auch einen anderen und tieferen Zusammenhang. Die lebhaft Phantasie entfernt sich – im pathologischen Fall – von der Realität, die in der krankhaften, eigenen Gesetzen unterworfenen und abgeschlossenen Welt zwangsläufig ärmer erscheint.<sup>264</sup> Auch der Fremde weist darauf hin, daß die „großen Wörter“ der Kultur die selbstgeschaffene Welt mitgestaltet haben. Er ist in einem Pfarrhaus groß geworden, wo

ein altmodisch pathetischer Gelehrtenoptimismus herrschte, und in dem man eine eigentümliche Atmosphäre von Kanzelrhetorik einatmete, – von diesen großen Wörtern für Gut und Böse, Schön und Häßlich, die ich so bitterlich hasse, weil sie vielleicht, sie allein, an meinem Leiden die Schuld tragen.<sup>(64)</sup><sup>265</sup>

Ähnlich mißtrauisch begegnet der vom Leben enttäuschte Mann der Dichtung: „Verzückte Poeten haben mir vorgesungen, die Sprache sei arm, ach, sie sei arm, – o nein, mein Herr! Die Sprache, dünkt mich, ist reich, ist überschwenglich reich im Vergleich mit der Dürftigkeit und Begrenztheit des Lebens.“<sup>(65f.)</sup><sup>266</sup> Die verbitterten Gedanken sind eine umfassende Kritik an den Lügen der überschwenglichen Worte.<sup>267</sup> Scheint diese Kritik durchaus berechtigt, ist jedoch seine Annahme, daß allein das Pathos der Worte sein Leben ruiniert hätte, eine offenkundige Übertreibung. Denn andere, die ebenso mit falschen Ideen aufgewachsen sind, können zumindest im Erwachsenenalter ohne Bewußtseinspaltung einen Unterschied zwischen „Dichtung und Wahrheit“ machen. Dieser Gedanke kommt auch beim eigensinnigen Zweifler auf: „Liegt es an mir? Läuft nur mir die Wirkung gewisser Wörter auf eine Weise das Rückenmark hinunter, daß sie mir Ahnungen von Erlebnissen erwecken, die es gar nicht gibt?“<sup>(66)</sup> Er gibt sogar zu, daß er kein Gefühl für die tatsächlichen Dinge hat. Im selbsttrügerischen Spiel des unglücklichen Bewußtseins folgt jedoch auf die Selbstbetrachtung sogleich die Abwälzung, so wie die leidenschaftliche, sich verteidigende Verneinung auf

die konzessive oder fragende sprachlich-logische Form der Selbstanalyse folgt:

Vielleicht ist er enger, mein Horizont, als der anderer Menschen? [...] Bin ich zu schnell fertig? Kenne ich Glück und Schmerz nur in den niedrigsten Graden, nur in verdünntem Zustande? Ich glaube es nicht; und ich glaube den Menschen nicht, ich glaube den wenigsten, die angesichts des Lebens in die großen Wörter der Dichter einstimmen, – es ist Feigheit und Lüge!<sup>(67)</sup>

Diese Schrift ist zum Teil eine Vorstudie zum Krankheitsfall des Bajazzo. Die in die Sackgasse geratene Persönlichkeit streift in ihrer Abrechnung zwar die Gründe für das Versagen, doch sie gleitet sofort über sie hinweg, um die eigentlich richtige Erklärung gegen eine falsche einzutauschen.<sup>268</sup> Es ist kein Zufall, daß schon der Heimatlose in *Enttäuschung* in der Wahnvorstellung des Bajazzo lebt: Der Schlüssel zum Glück liegt in der Täuschung anderer und im gut erlogenen scheinbaren Erfolg. „Haben Sie übrigens bemerkt, mein Herr, daß es Menschen gibt, die so eitel sind und so gierig nach der Hochachtung und dem heimlichen Neide der anderen, daß sie vorgeben, nur die großen Wörter des Glücks erlebt zu haben, nicht aber die des Leidens?“ (Ebd.) Die Leere seines Lebens führt er also letztendlich darauf zurück, daß es ihm nicht geglückt ist, mit anderen zu lügen. Doch das eigentliche Übel ist darin zu suchen, daß er zu schnell mit der Realität „fertig wird“. Weil er nichts mit dem Leben zu tun hat, „kündigt“ er ihm.<sup>269</sup> Die zur Schau gestellte Enttäuschung ist bloßer Selbstbetrug und die falsche Strategie der Verzweiflung, weil die „großen Wörter“ nie das Leben zu entleeren vermögen und ist Ausdruck eines unglücklichen Bewußtseins, das helfen soll, das Vegetieren des Enttäuschten zu rechtfertigen.<sup>270</sup> Für das narzißtische Ich ist der Gedanke schmeichelhafter, daß das Leben seinen erlesenen Ansprüchen nicht genügen kann, als sich einzugestehen, daß es der Realität nicht gewachsen ist. Der Enttäuschte erinnert uns an Nanda aus *Die vertauschten Köpfe*, der, nachdem er den unvollkommenen Körper Sridamans bekommen hat, sich entschließt, einsiedlerisch zu leben: „Eine Menschenleere will ich mir suchen und ein Wald-Einsiedel werden [...] In meiner gegenwärtigen Verkörperung fühle ich mich ohnedies für die Welt etwas zu scha-



de.”(784) Hier wirkt allerdings dem melancholischen Selbstbewußtsein bereits die Ironie entgegen. In dem frühen Werk stellt dagegen die Rahmensituation – die Jugendstil-Schönheit Venedigs – ein Gegengewicht zur pessimistischen Lebensverneinung dar.<sup>271</sup> Gleichsam ist es zweifellos kein zufälliges Moment, daß der Fremde gerade in der Stadt der Schönheit mit dem Todesgedanken Abschied vom Erzähler nimmt.

Der *Tod*, von dem der Skeptiker gleichmütig träumt und von dem er sich die ultimative Enttäuschung verspricht, stellt für einen anderen krankhaften Sonderling den ausschließlichen Gegenstand der melancholischen Sehnsucht dar, und zwar für die tagebuchschreibende Hauptfigur in der Erzählung *Der Tod*.<sup>272</sup> In ihrem Grundgedanken ist die in Tagebuchform geschriebene Novelle wohl noch morbider als *Enttäuschung*. Der Ich-Erzähler hat sich mit 19-20 Jahren in den Kopf gesetzt, mit 40 Jahren zu sterben. Er hat sich sogar seinen genauen Todestag prophezeit. Die ereignislose Geschichte handelt von den letzten Wochen des wahnhaften Wartens sowie der Neugier und der Überzeugung, daß die Prophezeiung in Erfüllung geht.<sup>273</sup> Die Prophezeiung für sich genommen – schreibt der Graf – hat noch keinerlei Bedeutung. Wenn sie jedoch das Ich immer mehr dominiert, „so ist sie schon bewiesen, und sie wird in Erfüllung gehen.”(72) In dieser Todesromantik ist nicht so sehr der Fatalismus erschreckend, als vielmehr *der sich in dekadenten Posen gefallende Narzißmus*. Der sich nach dem Tod sehrende Mann umgibt sich mit feierlicher Trauer. Deshalb ist er verärgert und zittert, wenn der Diener draußen Lärm macht und seine Grabesruhe stört! Seine einzige Sorge ist, daß ihn *der Tod in gewöhnlicher bürgerlicher Form ereilen könne*.<sup>274</sup> Diese Furcht projiziert er sogar in seine Träume: Der Tod erscheint hier nämlich „lächerlich, aber er benahm sich wie ein Zahnarzt! [...] Es ging mir durch Mark und Bein. So nüchtern, so langweilig, so bürgerlich! Nie habe ich ein kälteres und hohnvolleres Gefühl von Enttäuschung gekannt.”(74f.) Der Erzähler nimmt hier bereits den Tod von Thomas Buddenbrook vorweg, der nach einer Zahnbehandlung in eine Pfütze fällt und stirbt, was zwar kein langweiliges, aber auf jeden Fall ein grotesk-gewöhnliches Ende ist. Im

Traumbild geht auch die letzte „Hoffnung auf Enttäuschung” des Unbekannten aus Venedig in Erfüllung. Während die gewöhnlichen Sterblichen vor den großen Festen des Lebens mit gespannter Freude auf das Vergehen der Zeit warten, zählt der Graf die Tage vor dem Tod mit pervertierter Spannung: „Drei kurze Herbsttage noch, und es wird geschehen. Wie gespannt ich bin auf den letzten Augenblick, den allerletzten!”( 74) Der Leser weiß nicht, ob der letzte Moment des Todes zum „Augenblick höchster Wollust” wird, er kann nur ahnen, daß der Tod eher mit der nüchternen und routinierten Geste des „Zahnarztes” kommen wird. Damit sich aber die Vorhersage des zum Sterben entschlossenen Mannes überhaupt erfüllen kann, muß ein großes Hindernis beseitigt werden. Die halbweise Tochter des Grafen steht der wohnvollen Erwartung im Weg. Der „Anstand” verlangt in jedem Fall, daß der Vater keine Vollwaise hinterläßt. Da hilft nur noch der plötzliche Herztod des Kindes. Der Graf ist zwischen den widersprüchlichen Gefühlen der Zufriedenheit und des schlechten Gewissens hin und her gerissen:

Zwanzig Jahre lang habe ich den Tod auf den Tag herbeigezogen, der in einer Stunde beginnen wird, und in mir, tief unten, ist etwas gewesen, das *heimlich gewußt hat, ich könne dies Kind nicht verlassen*. Ich hätte nicht sterben können nach Mitternacht, und es mußte doch sein! Ich hätte ihn wieder fortgeschickt, wenn er gekommen wäre: *Aber er ist zuerst zu dem Kinde gegangen, weil er meinem Wissen und Glauben gehorchen mußte*. – Habe ich selbst den Tod an dein Bettchen gezogen, *habe ich dich getötet*, meine kleine Asuncion? Ach, *das sind grobe, armselige Worte für feine und geheimnisvolle Dinge!* (75. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)

Das Zitat zeigt die extremen Symptome der narzißtischen Monomanie. Das an Größenwahn leidende Ich glaubt, daß es – wenn schon nicht über das Leben – so doch über den Tod unbegrenzt herrschen kann. Das sentimentale Gerede drückt lediglich eine Ersatzhandlung des nicht liebesfähigen Menschen und Selbstmitleid aus.<sup>275</sup> Die morbide Eigenliebe formt und ästhetisiert den Gedanken des Kindesmordes, vor dem er zurückschreckt und der ihn gleichermaßen mit wonniger Selbstzufriedenheit erfüllt, zu einem geheimnisvollen Gedanken um.<sup>276</sup>

Die Todessehnsucht, die um den Zug des versteckten Sadismus erweitert ist, geht in ihrer „Melancholie“ am weitesten: ihre Lebensverneinung ist Selbstvernichtung und eine auch andere tötende Aggression. Es ist charakteristisch für die dekadent gewitzte Geistigkeit des entarteten Bewußtseins, daß es sein Krankheitsbild gut kennt und auch an der Selbstenthüllung Freude empfindet. „Das Aufgeben des Lebens“ – so philosophiert der Tagebuchschreiber – „und die Hingabe an den Tod geschieht ohne Unterschied aus Schwäche, und diese Schwäche ist stets die Folge einer Krankheit des Körpers oder der Seele, oder beider. Man stirbt nicht, bevor man einverstanden damit ist...“ (73) Die Megalomanie verleugnet sich aber nicht einmal in ihrer „Weisheit“: die Gesetze von Tod und Leben überträgt sie auf die Krankheit.

Die Enthüllung der krankhaften Persönlichkeit erfolgt in beiden Werken unmittelbar in Form eines Selbstbekenntnisses. In *Der Tod* ist die groteske Selbstentblößung durch die Gattung Tagebuch ermöglicht, und in *Enttäuschung*, wo neben dem Ich-Erzähler auch ein Rahmenerzähler erscheint, findet die Selbstentlarvung durch den Ich-Erzähler statt, während der Rahmenerzähler völlig im Hintergrund bleibt. Dieser Letztere läßt seine Figur erzählen, ohne das Gehörte zu kommentieren.<sup>277</sup> Er merkt lediglich an, daß ihn die Worte des fremden Mannes „ganz und gar verwirren“ (62). Ihre Deutung überläßt er ausschließlich dem Leser.<sup>278</sup> Diese „epische Bescheidenheit“ kommt bei Thomas Mann äußerst selten vor. Hinsichtlich der künstlerischen Wirkung hat sie aber keine große Bedeutung, weil der Autor dem fiktiven Erzähler sein psychologisches Wissen und seinen auch feinste Nuancen ausdrückenden Stil verleiht. Auf das gesamte Lebenswerk bezogen bereichert sie jedoch zweifelsohne die erzählerischen Möglichkeiten.

Der Erzähler in der Novelle *Der Weg zum Friedhof* tritt nicht nur aus dem Hintergrund hervor, sondern behält auch den wichtigsten Part für sich. Mit provokatorisch überheblichen Gesten betont er bis zum Ende seine Anwesenheit.<sup>279</sup> In der Einleitung der Geschichte äußert sich diese übermütig-herausfordernde Verhaltensweise in schwatzhaften Ausschweifungen sowie in einem bis zum Absurden gehenden grotesk-ironischen Spiel.<sup>280</sup> Später,

den Fall Piepsams deutend, wird dieser virtuos komplexe Stil mit der parodisierenden Stimme einer belehrenden „Ernsthaftigkeit“ erweitert. Doch bereits die scheinbar selbstbezweckte Redseligkeit der Anfangszeilen läßt ab und zu eine ironische Anspielung fallen, die tief unter die geschwätzigte Oberfläche zeigt. „Der Weg zum Friedhof lief immer neben der Chaussee, immer an ihrer Seite hin, bis er sein Ziel erreicht hatte, nämlich den Friedhof.“ (187) Von seiten des Erzählers ist es überflüssig zu erklären, daß der Weg zum Friedhof wirklich zum Friedhof führt. Weil dieser Satz aber auch den Titel der Erzählung zitiert und über das Ziel spricht, weist er bereits auf die mit dem Tod endende Episode von Piepsams Leben hin. Und als der Erzähler erwähnt, daß die Beschotterung dem Weg „den Charakter eines angenehmen Fußpfades gab“ (ebd.), denkt man schon unwillkürlich, die Geschichte bereits kennend, an das gnadenlos schwere Schicksal des Helden, an den „Fußpfad“ seines Leidens. Mit einer ähnlichen Ironie wird die „rokokoartige“ Naturidylle des zweiten Abschnittes in ihr Gegenteil umgekehrt, denn gerade dieses „unbewußte“ Lächeln der Welt erzürnt den unglücklichen Beamten.

Die weitschweifende Schilderung zu Beginn, die auch als Parodie des traditionellen epischen Anfangs aufzufassen ist, weist in Hülle und Fülle Täuschungen auf. Nachdem der Erzähler mit tändelnder Ausführlichkeit beim Bild des auf der Chaussee vorbeifahrenden Wagens und dessen Fahrgästen verweilt, bemerkt er: „aber leider gehört es nicht zur Sache, weshalb wir uns von ihm abkehren müssen“ (ebd.). Die absurde Komik wird zudem durch die Wiederholung gesteigert: „Ein zweiter Wagen schlich, von der Stadt kommend, gegen das nächste Dorf. Der Fuhrmann schlief, und ein Hündchen war nicht darauf, weshalb dieses Fuhrwerk ganz ohne Interesse ist.“ (187f.) Die „sinnlosen“ Abschweifungen ziehen auch den Leser in das distanzschaffende Spiel ein, und zwingen ihn bereits vor der Geschichte zum Vorbehalt. Gerade dieses „Entfremdungsverfahren“ aber – wie seltsam es auch klingt – stimmt den Leser auf die Geschehnisse ein. Denn all das, was sich kurz darauf auf der Straße abspielt, ist ebenfalls eine an sich groteske Unmöglichkeit.

Lobgott Piepsam geht auf dem Weg zum Friedhof zu seinen verstorbenen Verwandten, als er auf der menschenleeren Straße auf ein Geräusch aufmerksam wird. Von hinten nähert sich ihm ein Radfahrer: „ein Jüngling, ein unbesorgter Tourist. Ach, mein Gott, er erhob durchaus nicht den Anspruch, zu den Großen und Herrlichen dieser Erde gezählt zu werden!“ (190f) In der ganzen Erscheinung des jungen Mannes betont der Erzähler dessen Durchschnittlichkeit. Er gehört zur Schar von „den Blondenen und Blauäugigen, den hellen Lebendigen“: „Er kam daher wie das Leben“ (191) Mit seiner Alltäglichkeit repräsentiert er das Leben selbst. (Im weiteren behält der Erzähler diesen symbolischen Ausdruck bei.) Piepsam wird gerade durch dieses sorglose Fahren verärgert. Er stellt sich dem jungen Mann in den Weg und erklärt ihm, daß er kein Recht habe, auf diesem Weg zu fahren. Der einsame, gebrochene Mann droht ihm mit Anzeige, und als der andere entrüstet weiterfahren will, hält er sich verzweifelt am Fahrrad fest:

Wer ihn sah, konnte im Zweifel sein, ob er aus Bosheit beabsichtigte, den jungen Mann am Weiterfahren zu hindern, oder ob er von dem Wunsche gepackt worden war, sich ins Schlepptau nehmen zu lassen, sich hinten aufzuschwingen und mitzufahren, ebenfalls ein wenig hinauszukutschieren, mit blitzenden Pedalen in Gottes freie Natur hinein, hurra! (193)

Das Nachsinnen des Kommentars deutet einen ambivalenten Gefühlszustand in der verkrampften Bewegung Piepsams an: Sie kann genauso eine rachgierige Boshaftigkeit sein wie ein hoffnungsloser Versuch, sich ans Leben zu klammern. Die groteske Szene kann aber nur auf eine Weise fortgesetzt werden. Das Leben stößt den unglücklichen im Wege Stehenden grob von sich und fährt davon, und Piepsam bricht in wahnsinniger Tobsucht zusammen und stirbt auf der Chaussee.<sup>281</sup>

Der sich in den Tod tobende Beamte schmäht den jungen Radfahrer als „unwissenden Geck“. Dieser kann den plötzlich eingetretenen irrsinnigen Ausbruch ebenso wenig verstehen wie die dem Geschrei sich langsam nähernden neugierigen Zuschauer. Was ist es eigentlich, was das ahnungslos angegriffene „Leben“ wissen müßte? Das Leiden des vom Unglück Verfolgten, dessen

Verkörperung Piepsam ist.<sup>282</sup> Der Erzähler faßt das im Schicksal des Beamten verdichtete Unglück mit ironischem Unterton und Umschreibungen zusammen:

Er war ein wenig gedrückt, wie?... es ist schwer, so lustigen Leuten wie euch dergleichen begreiflich zu machen... ein wenig unglücklich, nicht wahr? ein bißchen schlecht behandelt. Ach, die Wahrheit zu reden, so war er dies nicht nur ein wenig, er war es in hohem Grade, es war ohne Übertreibung elend mit ihm bestellt. Erstens trank er. (...) Ferner war er verwitwet, verwaist und von aller Welt verlassen; er hatte nicht eine liebende Seele auf Erden. (189)<sup>283</sup>

Die Qualen der unendlichen Einsamkeit werden auch durch den Schicksalsschlag gesteigert, daß er zudem seine Arbeitsstelle verlor. Die größte Niederlage in seinem Leben ist, daß er die Achtung vor sich selbst verloren hat. „Ihr müßt nämlich wissen, daß das Unglück des Menschen Würde ertötet [...]“ (190). Denn wegen des eigenen Unglücks verachtet man sich, auch wenn man seiner Unschuld bewußt ist: Diese Lehre ist bereits aus den frühesten Novellen bekannt.

Was am schicksalhaften Beispiel Piepsams in erster Linie neu anmutet, ist die Geste der Auflehnung. Die Helden der *Enttäuschung* und des *Todes* verneinen das Leben mit der Pose der Gleichgültigkeit bzw. der tödlichen Melancholie. Piepsam jedoch kann und will nicht ertragen, daß er endgültig an den Rand des Lebens gedrängt wurde. Er protestiert mit seinen letzten Kräften. Und dieser verzweifelte Aufschrei macht seine Gestalt menschlich. Auch wenn seine Auflehnung grotesk und sinnlos ist. Der unglückliche Beamte kämpft nämlich auch gegen sich selbst. Er versucht seine selbstvernichtende Leidenschaft zu bekämpfen. Seine pausenlosen Niederlagen erwecken gerade darum eher Mitleid als Verachtung. Vielleicht deswegen verweigert ihm der Erzähler nicht die Sympathie. So karikiert die teilweise bis zur Satiere zugespitzte Ironie der Tonlage und die groteske Perspektive die Gestalt Piepsams nur wenig, sondern vielmehr seine von vornherein aussichtslose Auflehnung und die hoffnungslose Situation selber. Doch auch das triumphierende Leben, dessen „kosmische Gleichgültigkeit“ den wutentbrannten „Rebellen“ in Verzweiflung treibt, wird von verborgenem Spott begleitet. Und der Erzähler, der „seinen Zeigefinger erhebt“, und mit floskelhaften Wendun-

gen wie „es ist immerhin gut, ein wenig Einsicht in diese Dinge zu besitzen [...]. Wir erzählen euch nicht gern solche Dinge; aber sie sind immerhin lehrreich“ (190) Lehren erteilt, zieht selbstironisch auch deren Vergeblichkeit in Betracht.

Auch Hieronymus, der Held der Erzählung *Gladius Dei*, lehnt sich auf. Zwar nicht mit selbstmörderischem Eifer und aus einem anderen Grund. Sein Protest ist nämlich von asketischer Natur. Die in religiöser Verzückerung verdrängten Triebe melden sich ungebeten zu Wort. Das im Schaufenster einer Kunsthandlung erblickte Madonna-Bild mit seiner ahnungsvoll zweideutigen und verlockenden Weltlichkeit beflügelt seinen Fanatismus. Die vom Bild ausstrahlende Sinnlichkeit erbost ihn: Er verlangt vom Eigentümer des Ladens, dieses Frömmigkeit verspottende Gemälde an Ort und Stelle aus dem Schaufenster zu entfernen, da er wissen müsse, „daß es *das Laster selbst* ist, das ein Mensch dort gemalt hat... *die entblößte Wollust!* [...]. Dieses Gebilde ist *aus Sinnenlust entstanden und wird in Sinnenlust genossen.*“ (209f. Hervorhebungen von mir: Z.Sz.) Den Händler überzeugt die fanatische Argumentation Hieronymus' nicht im geringsten, und nachdem er den gegen die Sünde Protestierenden nicht zum friedlichen Fortgang bewegen kann, läßt er ihn durch einen Mitarbeiter hinauswerfen. Die in ihrer Mission so grob gedemütigte Seele ruft den rächenden Zorn des Herren der Heere gegen diese sündhafte Welt zur Hilfe.<sup>284</sup>

Die Mönchsgestalt der Novelle ist ein einsamer Vertreter des lebensverneinenden Geistes.<sup>285</sup> Im eitlen Strudel des Lebens geht er starrsinnig, die Augen zu Boden gerichtet, den Weg eines Sonderlings: „Sah man ihn an, so war es, als ob ein Schatten über die Sonne ginge oder über das Gemüt eine Erinnerung an schwere Stunden. Liebt er die Sonne nicht, die die schöne Stadt in Festglanz tauchte?“ (200) Die metaphorische Charakterisierung seiner schicksalhaften Rolle sowie die Zäsur in der Komposition, durch die seine Gestalt hervorgehoben wird, erinnern an die Lage Piepsams. Beide erscheinen als *Schatten*, als aus dem Leben gänzlich herausgerissene Fremde im pulsierenden Rhythmus der *sonnigen Stadt*.<sup>286</sup> (Die eigenartige Geschichte des *Weg zum Friedhof*

spielt an einem Tag im Spätfrühling, und die Grotteske des *Gladius Dei* in den ersten Juni-Tagen.) Das wichtigste Merkmal in der äußeren Erscheinung der beiden – die ausgehöhlten Wangen – zeugt von unermeßlichem Leid. Auch das Wissen um die Tiefen der Qualen ist ihnen gemeinsam, auch wenn die unmittelbaren Ursachen ihres Unglücks verschieden sind.

Den Amtsschreiber, der seine Familie und seine Stelle verlor, hat das Leben verlassen, aus dem sich der Mönch aus freiem Willen verbannte. Das Unglück und die Berufung sind jedoch nur scheinbar so weit voneinander entfernt, weil die Ausgestoßenheit in jedem Fall die Quelle der Qualen ist. Die Tragik von Piepsams Schicksal ist leicht einzusehen, das selbstgewählte „Verhängnis“ Hieronymus' ist schon komplizierter. Piepsam „zeigt das Leben an“, weil es ihn ohne Recht um seinen Anteil brachte, während das Urbild von Savonarola aus dem *Fiorenza* dessen Sinnlichkeit verachtet, die doch zum Wesen des Lebens gehört. Die Sünde der Welt besteht nicht nur darin, daß sie den göttlichen Befehl mißachtet, sondern auch darin, daß sie dessen Botschafter verständnislos verspottet. Die vergebliche Einsamkeit des mit heroischer Entsagung herausgearbeiteten Beispiels verbittert den zur geistigen Macht strebenden Helden.<sup>287</sup> Die klägliche Niederlage der diese Macht sichernden Mission deutet vorläufig nur wenig von den Möglichkeiten Moses' und von Savonarolas Kraft an. Das Bewußtsein der Berufung wird aber bereits hier formuliert:

In der dritten Nacht aber geschah es, daß *ein Befehl und Ruf aus der Höhe* an Hieronymus erging, einzuschreiten und seine Stimme zu erheben gegen leichtherzige Ruchlosigkeit und frechen Schönheitsdünkel. Vergebens wendete er, *Mosen gleich*, seine blöde Zunge vor; *Gottes Wille blieb unerschütterlich* und verlangte laut von seiner *Zaghaftigkeit diesen Opfergang unter die lachenden Feinde*. Da machte er sich auf am Vormittage und ging, *weil Gott es wollte*, den Weg zur Kunsthandlung [...]. (204f. Hervorhebungen von mir: Z.Sz.)

Der Erzähler wiederholt den himmlischen Befehl mit Nachdruck, und damit erweckt er Zweifel. Umso mehr, als das im Text unmittelbar Vorausgegangene den äußeren Beweggrund von einer anderen Richtung her motiviert. Das Madonna-Bild begleitet Hieronymus überall. Auch in den erhabenen Momenten des Kräfte sammelnden Betens „stand es vor seiner empörten Seele, mit schwülen,

umränderten Augen, mit rätselhaft lächelnden Lippen, entblößt und schön. Und kein Gebet vermochte es zu verscheuchen".(204)

Im Licht der hartnäckigen Versuchung wird auch die Eingebung Gottes zur Zweideutigkeit. Ist diese zum Kampf aufrufende Stimme nicht eher die letzte Zuflucht der verzweifelten Seele? Bedeutet sie nicht innere Mobilisierung, Schwung der Hoffnung auf Erhebung, eine zwar beklemmende jedoch rettende Idee, die keinen Grund hat, an der Zustimmung „der obersten Macht“ zu zweifeln?<sup>288</sup> Darüber hinaus verspricht das In-die-Ecke-Drängen des Teufels im eigenen Körper auch Möglichkeiten der Vervollkommnung des eigenen Ichs, die auf andere Weise nicht zu verwirklichen ist.

Der in Versuchung gebrachte junge Mann ist das eigenartige Spiegelbild des Einsiedlers aus den *Vertauschten Köpfen*. Kamadama, der „Bezwinger der Wünsche“, zwingt seinen Körper mit schier unmenschlicher Askese zum Gehorsam. Sein Heroismus macht ihn berühmt, und die Anerkennung der Welt stärkt den Weltentrückten im Ehrgeiz der Selbstverleugnung. Theatralisch weicht der Einsiedler den Menschen aus, während er heimlich deren ehrfürchtige Ankunft beobachtet. In einer humorvollen Szene berichtet die Legende Thomas Manns über die ambivalenten Lagen des Einsiedlertums. Das höchste Paradoxon der Entsagung faßt der Waldbewohner selbst in Worte: „Denn ist es Askese, die Menschen zu meiden, so ist es eine noch größere, sie bei sich aufzunehmen.“(778) Seine Worte werden auch von Taten bekräftigt: mit der feinschmeckerischen Kenntnis des Ausgehunger-ten läßt er seine Blicke an den unwiderstehlichen Reizen Sitas weiden, und er wünscht die peinliche Geschichte der unglücklichen Liebenden mit ihren intimen Einzelheiten zu hören, da er auch dies für eine Art der Selbstquälerei hält. In der Persönlichkeit Hieronymus' fehlt zwar vollkommen diese neckische Offenheit, die Widersprüchlichkeit seiner Entsagung ist dennoch nicht in Zweifel zu ziehen. Die Augen zu Boden gerichtet, steht er lange vor dem sündhaften Bild, und auch sein wütender Protest zeugt von der Kraft der Versuchung.

Der fanatische und teuflischbeschwörende Geist erklärt dem Leben den Krieg durch die Entlarvung der Kunst. So verändert

sich die Kräfteverteilung an einem wichtigen Punkt im Konflikt zwischen dem Leben und dem Geist. Während früher bei Thomas Mann die Kunst mit der Vertretung des Geistes gleichzusetzen war, so räsentiert sie in dieser Novelle sowie in den später entstandenen Dialogen aus *Fiorenza* eindeutig das Leben.<sup>289</sup> Über die Umdeutung der Rolle der Kunst – im Zusammenhang mit *Fiorenza* – schreibt der Verfasser ausführlich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*,<sup>290</sup> was er in kürzerer Form auch in *On Myself* wiederholt: „Standen im 'Tonio Kröger' Geist und Kunst auf einer Seite gegen das Leben, so wendet sich in 'Fiorenza' der asketisch gewordene, ins Nichts verabsolutierte Geist gegen die als sublimierten Lebensgenuß verstandene Kunst.“(XIII, 146 ) Diese Umdeutung, die übrigens von Thomas Mann als eine „Entwicklung“ betrachtet wird, kann mehrere Ursachen haben: 1. Die doppelte – sinnliche und geistige – Wesensart der Kunst, ihr „Janus-Kopf“ ermöglicht von vornherein den Funktionswandel.<sup>291</sup> 2. Nicht nur Hieronymus, sondern auch der Erzähler weiß um die Erotik sublimierende Fähigkeit der Kunst, deren Mißbrauch beide irritiert.<sup>292</sup> 3. Die naturalistische bzw. dekadente Einseitigkeit der Kunstströmungen der Jahrhundertwende bewegt den Verfasser zur kritischen Stellungnahme.

Tonio Kröger erschreckt in der analytischen Funktion der Kunst ihre vom Leben entfremdende Wirkung, Hieronymos hingegen verlangt genau über diese Funktion der Kunst Rechenschaft:

Das Wissen, sage ich Ihnen, ist die tiefste Qual der Welt; aber es ist das Fegefeuer, ohne dessen läuternde Pein keines Menschen Seele zum Heile gelangt. Nicht kecker Kindersinn und ruchlose Unbefangenheit frommt, Herr Blütenzweig, sondern jene Erkenntnis, in der die Leidenschaften unseres eklen Fleisches hinsterben und verlöschen.(211)

Es wäre überflüssig, einer der beiden Auffassungen den Vorrang zu geben, da sie das Dilemma derselben Seele polarisieren.<sup>293</sup> Und von einer „Entwicklung“ kann deswegen keine Rede sein, da die zwei Erzählungen etwa zur gleichen Zeit entstanden sind. Wichtiger ist das Gemeinsame in den Bekenntnissen: die radikale Kritik an der Kunst. Die abwehrende Geste des Künstlers setzt sich auch gegenüber der eigenen geistigen Lebensform durch, auch

wenn er sich in der Abscheu der Erkenntnis nach der Banalität des Lebens sehnt, als er die – das Leben sublimierende – Sinnlichkeit im Zeichen der moralischen Askese ablehnt. Die einzeln gezeigten ambivalenten Erlebnisse werden erst in Aschenbachs Künstlerschicksal vereinigt. Das Ungenügsame in der Verteidigung des Geistes durch Hieronymus zeigt die Erzählung auf mehreren Ebenen. So deutet es auf den Vorbehalt des Erzählers, der in den Charakterzügen des Berufenen auch die Beschränktheit aufzeigt: „Er blickte mit einem Ausdruck von Wissen, Begrenztheit und Leiden.“(200f.) Die Handlungsstruktur unterhöhlt das Prophetentum durch die groteske Pointe, und die Textmontage – wie wir gesehen haben – durch ihre psychologischen Anspielungen. Obwohl die Milieuschilderung die Überzeugung Hieronymus', daß sich das Leben mit der Kunst identifizieren läßt, scheinbar belegt, zeigt auch der schrille Pathos, mit dem der Erzähler das wimmelnde „Künstlerleben“ Münchens schildert, die Ironie der Distanzierung.<sup>294</sup>

## 2. Die Rache – in mehreren Variationen: *Tobias Mindernickel, Gerächt, Wälsungenblut, Mario und der Zauberer*

In Thomas Manns Kunst bildet die Opposition von Leben und Geist den thematischen Kern, zu dem auch die Wurzeln der späteren Werke zurückreichen. Die antagonistische Gegenüberstellung ist dennoch nicht starr, sondern setzt immer ein *dynamisches* Verhältnis voraus. Die Spannung zwischen den Gegensätzen trägt sowohl die Anziehung als auch die Abstoßung gleichermaßen in sich. Das ist eine Kraft, die sich nach der anderen Existenz sehnt und sie gleichzeitig ablehnt und die bei Thomas Mann die Motivquelle für die *Sehnsucht* und die *Rache* ist. Das zwangsläufige Scheitern der Sehnsucht von manchen Helden Manns wird in negativer Form bewußt: durch Herabsetzen und Verneinen der fehlenden Werte. Mit anderen Worten: Rache wird genommen, indem die Schwächen des Antipoden entlarvt werden. Verlangen

und Rache sind hier also untrennbar miteinander verbunden, können auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden und zeugen in jedem Fall von einem ambivalenten Erlebnis. Die Lebensverneinung bedeutet eine ernsthafte Gefahr, wenn die aus dem Leben Ausgestoßenen für ihre Not *Rache üben* und wenn die die Machtlosigkeit kompensierende Aggression ein Tätigkeitsfeld erlangt und ihre krankhaften Sehnsüchte ausleben kann. Das Rache-motiv durchzieht – ähnlich dem Sehnsuchtsmotiv – das gesamte Mannsche Lebenswerk. An dieser Stelle werden nur diejenigen Werke gedeutet, in denen das Moment der Rache als Handlungs- und Kompositionsfaktor erscheint.

Der Erzähler in der Novelle *Der Weg zum Friedhof* erkennt, indem er Piepsams tragisches Schicksal deutet: „Selbstverachtung und Laster aber stehen in der schauerhaftesten Wechselbeziehung, sie nähren einander, sie arbeiten einander in die Hände, daß es ein Graus ist.“(190) Tatsächlich führen Alkoholsucht und Selbstverachtung den Beamten Piepsam zu einem selbstzerstörerischen Leben. In der Geschichte von *Tobias Mindernickel*, „die erzählt werden soll, weil sie rätselhaft und über alle Begriffe schändlich ist“(141), entstehen *sadistische Neigungen* mangels Selbstwertgefühl. Die Novellenstruktur folgt der strengen Logik der Aufdeckung des „rätselhaften“ Falles und der psychologischen Spurensuche.<sup>295</sup> Die drei Kapitel der Erzählung sind eng miteinander verbunden und bauen aufeinander auf.

Die Milieuschilderung und Charakterisierung der Hauptfigur im ersten Teil hebt die Verachtung hervor, der ein abgesunkener Bürger ausgesetzt ist. Mindernickel vegetiert einsam und in ärmlichen Verhältnissen dahin. Seine völlige Isolierung von der Außenwelt und seine Hemmungen führen zu einem komplexen „Selbstverteidigungssystem“: Er wagt sich nur selten auf die Straße, ist ängstlich und unterwürfig, feige und zurückhaltend. Mit dem ängstlichen Zittern der unterdrückten Seele erträgt er es wortlos, wenn die Kinder der Straße an seinem Mantel zerren und ihn verspotten. Seine lächerliche Erscheinung zieht auch er selbst nicht in Zweifel. Seine Trauerkleidung (er ist von Kopf bis Fuß in Schwarz gehüllt) sowie sein auf den Boden gerichteter Blick zeugen davon, daß er vom Leben verschreckt und endgültig von ihm

losgerissen ist. „Sein Gesicht sieht aus, als hätte ihm das Leben verächtlich lachend mit voller Faust hineingeschlagen...Übrigens ist es sehr möglich, daß er, ohne schwere Schicksalsschläge erlebt zu haben, einfach dem Dasein selbst nicht gewachsen ist [...]“ (142f.) Wodurch Mindernickel in dieses unwürdige Dasein geraten ist, interessiert den Erzähler nicht. Von der vollendeten Tatsache des verkümmerten Lebens ausgehend, geht er lediglich der Frage nach, was aus Mindernickel noch werden kann, genauer gesagt: zu welchem Krüppel der in einer sündhaften Machtlosigkeit gefangene Mann noch absinken kann.

Das erste Kapitel endet mit einer Episode, die – in ihrer Motivierung und mit ihren Gestenmotiven gleichermaßen – unmittelbar die zwei anderen Teile vorbereitet. Aus der Kinderschar, die Tobias für gewöhnlich verfolgt, stolpert ein kleiner Missetäter und bleibt mit blutender Stirn am Boden liegen. Angesichts des Unfalls sammelt der für seine Ängstlichkeit bekannte Mann Mut und verbindet den Verletzten unter Mitleidsbekundungen mit seinem Taschentuch. Seine humane Geste rührt ihn selbst so sehr, daß sie ihm für kurze Zeit Haltung verleiht: „Er schritt fest und aufrecht, [...] seine Augen [...] faßten mit Sicherheit Menschen und Dinge, während um seinen Mund ein Zug von schmerzlichem Glücke lag...“ (144)<sup>296</sup> Nachdem Tobias auf diese Weise das „schmerzliche Glück“ der Hingabe gekostet hat, kauft er sich mit plötzlicher Entschlossenheit einen Hund. Ein Auslöser für diesen Schritt, durch den er seine Einsamkeit mit jemandem teilen will, ist sicherlich auch die Tatsache, daß er auf seinen Spaziergängen bald wieder in der alten Form verspottet wird.

Das zweite Kapitel schildert – neben dem Hundekauf – detailliert das ambivalente Verhalten des frischgebackenen Besitzers. Der von *Minderwertigkeitsgefühlen* geplagte Mann erprobt (zumindest innerhalb seiner Wohnung) mit großer Genugtuung seine neue Machtposition.<sup>297</sup> Er ist von nun an der uneingeschränkte Herr über ein Lebewesen, das er mal mit krankhaft egoistischer Zärtlichkeit, mal mit einer launischer Grausamkeit zum Gehorsam erziehen will. Er schlägt das vom Springen auf Kommando erschöpfte arme Tier mit sadistischer Besessenheit und verweilt in napoleonischer Pose vor seinem Opfer. Als der bestrafte „Un-

tertan“ mit treuer Anhänglichkeit und unterwürfig Tobias' Gesicht beleckt, besänftigt sich der krankhafte Tyrann und wird vollkommen von seinem eigenen Mitleid überwältigt, wie damals, als er das blutende Kind verbunden hat. Das pathologische Portrait ist also im Vergleich zum ersten Teil um den Zug ergänzt, daß in der gestörten Persönlichkeit auch die sadistischen Gelüste und damit die negativen Extreme aufgezeigt werden. Weil die zwei völlig entgegengesetzten Gefühlsäußerungen, die sich nach Liebe sehnen- de Zärtlichkeit und die krankhafte Brutalität in demselben Kompensierungsstreben ihren Ursprung haben, hebt die unberechenbare Unmenschlichkeit auch die menschlichen Gesten auf.<sup>298</sup>

Das Schlußkapitel beschreibt – als äußerste Konsequenz – den Wahnsinn, von dem Mindernickels von Mißerfolgen gezeichnete Persönlichkeit befallen ist. Die drei Episoden der letzten Kompositionseinheit schildern die stufenweise Steigerung der immer gefährlicher werdenden krankhaften und ambivalenten Persönlichkeit, die am Ende einen Mord begeht. Den „melancholischen“ Blick des sich nach Freiheit und Bewegung sehnenenden, aber immer in der Wohnung eingesperrten Hundes deutet Mindernickel – mit pervertierter Selbstsucht – als Ausdruck von Traurigkeit des Schicksalsgenossen: „Siehst du mich schmerzlich an, mein armer Freund? Ja, ja, die Welt ist traurig, das erfährst auch du, so jung du bist...“ (148) In dem Moment jedoch, in dem das eingesperrte Tier seine zu Traurigkeit bestimmte Rolle vergißt und selbstvergessen im Zimmer herumspringt, verwandelt sich Mindernickels schmerzliche Selbstzufriedenheit in unsichere Ratlosigkeit und haßerfüllten Ärger. Er ist unfähig, im Verhalten des anderen Wesens die noch so kleinen Freuden des Lebens zu ertragen. Und als der Hund Esau vom „Gefängnis-Idyll“ die Nase voll hat und entwischt, verprügelt Tobias brutal den wieder Eingefangenen.

Der Leidensweg des Hundes findet seine Fortsetzung mit einem zufälligen Messerstich. Esau schnappt gierig und übermütig nach seinem Fressen und wird dabei von dem Messer verletzt, mit dem Mindernickel das Brot zerkleinert. Der „Herr“ ist wieder *zufrieden*, denn er darf eine schmerzhaft und blutende Wunde heilen: „Er wick während des Tages nicht von ihm, er ließ ihn zur Nacht auf seinem eigenen Lager schlafen, er wusch und verband

ihn, streichelte, tröstete und bemitleidete ihn mit unermüdlicher Freude und Sorgfalt." (149) Mit ironischem Gestus in rhetorischen Wiederholungen im Satzbau wird Mindernickels unermüdliche Pflege vermittelt. Das krankhafte Glück von Tobias Mindernickel währt indes nicht lange. Esau erholt sich und beginnt von neuem, ausgelassen und übermütig herumzuspringen. Seine gesunde Lebensfreude ruft bei seinem Herrn nur Leid, Eifersucht und qualvollen Neid hervor. Mindernickel verliert in seinem narzißtischen Unglückswahn jede Beherrschung und er führt das Messer diesmal mit mörderischer Wut. Der wahnsinnige Mann weint anschließend bittere Tränen um sein Opfer und verspricht dem sterbenden Tier „sein bestes Taschentuch". (150) Die *doppelte Pointe* in der Novellenstruktur besteht in der impulsiven Rache und der übersteigerten und grotesken Trauer.<sup>299</sup> Diese Züge in Mindernickels Persönlichkeitsstruktur gehören ebenso zusammen wie das Motivpaar von Messer und Taschentuch. Denn als sich Tobias blutig an der spottenden Überlegenheit des Lebens rächt, bemitleidet er sich selbst und beweint seine narzißtischen Sehnsüchte.<sup>300</sup>

Die frühe „Novellenstudie" *Gerächt* unterscheidet sich in ihrer Rache-Thematik völlig von *Tobias Mindernickels* grausamer Aggression. Die Vorbedingung für die Vergeltung und ihre psychologische Logik sind allerdings auch in Anselms unbedeutendem Abenteuer nicht anders, weil sich auch hier der im Leben Benachteiligte Genugtuung verschafft. Allerdings nicht im brutalen Affekt, sondern mit kühler Berechnung. Die besondere Geschichte des Ich-Erzählers Anselm und des Blaustrumpfs Dunja Stegemann stellt im Lebenswerk Thomas Manns einen erneuten Beleg dafür dar, daß sich die vom Leben benachteiligte Persönlichkeit nie wirklich mit dem des „Lebens entbehrenden Leben" zufriedengibt und mit Empfindlichkeit zurückschlägt, wenn ihre verborgene Wunde getroffen wird. Die Geschichte entfaltet diesmal ihre „Lehre" aus den Gegensätzen des Mann-Frau-Verhältnisses. Die Beziehung des zwanzigjährigen Jünglings und des um zehn Jahre älteren Fräuleins beruht ausschließlich auf geistiger Anziehung.<sup>301</sup> Die „unzweideutige und resolute Häßlichkeit" der Frau beruhigt Anselm. Endlich hat er im anderen Geschlecht eine

Gesprächspartnerin gefunden, in der er „den Triumph des Geistes" feiern kann: „denn die körperlichen Reize dieser Intellektuellen waren die eines Besens". (163) Trotzdem beengt oft eine pikkelnde „Verunreinigung" die intimsten Momente der sich aufschließenden Freundschaft. Um sich von diesem quälenden Gefühl zu befreien, macht Anselm ein offenes und in seiner Naivität grausam verletzendes Geständnis: „Weißt du, was für mich unserem Verhältnis den originellsten und feinsten Charme gibt? Es ist die intime Vertrautheit unserer Geister, die mir unentbehrlich geworden ist, im Gegensatz zu der prononcierten Abneigung, die ich körperlich dir gegenüber empfinde." (164f)

Die Fortsetzung der Szene bereitet mit einer psychologischen „Dramaturgie" die Pointe des Zurückschlagens vor und beinhaltet „den großen Augenblick" der Rache. Die in ihrer Weiblichkeit aufs größte gedemütigte Dunja nimmt das Gehörte scheinbar gleichmütig zur Kenntnis, doch unmittelbar danach, quasi von der infantilen Offenheit verpflichtet, enthüllt auch sie ihr intimstes Geheimnis: im vergangenen Jahr hatte sie ein Verhältnis mit einem „jungen, sehr schönen Manne". Die Falle war gut gestellt. Dieses unmöglich wirkende Bekenntnis weckt nämlich die geistige und nunmehr auch *sinnliche Neugier* des verblüfften Anselm. Als er erfährt, daß seine häßliche Freundin nichts gegen derartige Abenteuer hat, macht er frech und draufgängerisch ein Angebot. Die Frau gibt sich erstaunt: „Oh, mein Lieber, wie verfallen Sie darauf? – Nein, unser Verhältnis ist denn doch zu rein geistiger Natur..." (166) Anselm wird durch die Zurückweisung erst recht angestachelt, doch seiner Entschlossenheit wird mit kühlen und spöttischen Worten ein Korb erteilt.<sup>302</sup>

Die Rachsucht ist in dem gedemütigten Mädchen noch stärker als die körperliche Begierde. Denn als sie in ihrem geistigen Freund listig das körperliche Interesse weckt, kann sie zwischen der Genugtuung der Rache oder dem augenblicklichen Abenteuer wählen, das die Verletzung vergessen läßt. Für Dunja ist – nicht von ungefähr – ersteres wichtiger, weil sie damit einen doppelten Sieg erringen kann: sie bekommt die Gewißheit, daß sie trotz ihrer Häßlichkeit ihre „Weiblichkeit" ins Spiel bringen kann, und dadurch erhält sie Genugtuung. Das Paradoxe an dem Triumph ist, daß er



zwangsläufig in eine Sackgasse führt. Der Selbstschutz bedeutet Selbstverleugnung, und die Rachgier verstärkt die aggressive Opposition mit der Welt. Somit verstärkt der zweifelhafte Sieg nur die Einsamkeit der frustrierten Seele. Über die Psychologie der Rache hinaus verdeutlicht die kurze Geschichte auch, daß die von Mißerfolg geplagte Frau in Anselm einen würdigen Partner für ihr unfruchtbares und selbstgefälliges Spiel gefunden hat. Als der Erzähler im Rückblick sein einstiges Ich charakterisiert, spricht er von „extremer Gimpelhaftigkeit“ Seine Zuneigung zu den Frauen war von Extremen geprägt: „mit der neugierigen Lasterhaftigkeit meiner Lebensführung verband ich aufs anmutigste jenen Idealismus, der mich zum Beispiel die reine, geistige [...] Vertrautheit mit einer Frau innig erwünschten ließ“. (162). Dieser begeisterte „Idealismus“ mit dem sich der junge Mann in die „reine“ Beziehung stürzt und den Schutz des abstoßenden Äußeren der Frau genießt, deutet auf die verborgene Ablehnung des Körperlichen hin. Und weil diese Ambivalenz in Thomas Manns männlichen Charakteren häufig erscheint, ist die pubertär-naive Unerfahrenheit nicht nur hierin festzustellen, sondern wird auch daraus ersichtlich, daß gerade die Abneigung der Figur, die sich in ihrem Verlangen auszehrt, auch ungewollt entlarvt wird. Daher paart sich die Rache der Frau auch mit spöttischer Verachtung.

Die Vergeltung bekommt in *Wälsungenblut* einen heiklen Zusatz, weil sie ein sexuelles Tabu berührt.<sup>303</sup> Die Geschichte von Siegmund und Sieglinde verdichtet in dem Motiv der Rache den Zusammenhang vom Ausleben der Begierde und der pathologischen Schuld, weil hier der Geschwisterincest die Vergeltung darstellt.<sup>304</sup> Die sündhaften Freuden erlangen mit der narzißtischen Genugtuung Vollkommenheit. Die Ironie in der Novellenstruktur verleiht der Handlung etwas Schicksalhaftes und parodisiert sie gleichzeitig. Die Zwillinge leben in einer eigengesetzlichen, abgeschlossenen und „feuchtwarmen“ Welt. Sie sind vom großbürgerlichen Luxus-Dasein verwöhnt: die aristokratischen Allüren zeugen von überfeinerem Geschmack und Kompensierungsstreben gleichermaßen. Der Vater hat durch erfolgreiche Unternehmungen ein Vermögen angehäuft und kann dadurch der Familie eine

privilegierte Stellung in der Gesellschaft sichern, aber die durch die Herkunft bedingten Nachteile können dadurch nicht überdeckt werden. So leben die Kinder zwar uneingeschränkt von dem Geld der Familie, verachten jedoch seine Herkunft. Zusammen mit dem „Geruch“ des Geldes schämen sie sich auch für das Blut ihres Vaters. Aarenhold „wußte, daß sie einig gegen ihn waren und daß sie ihn verachteten: für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen, für die Art, in der er seinen Reichtum erworben [...]“ (384) Auch andere Gegensätze belasten die Situation der jungen Leute. Da sie sich für ihre Herkunft schämen, verleugnen sie ihre Vorfahren, was sie zu einer forcierten Eingliederung in die Gesellschaft zwingt, die ihre jüdische Herkunft brandmarkt.<sup>305</sup> Selbst in ihrem Eifer, dem Stigma zu entkommen, vergessen sie nicht das erlittene Unrecht: sie reagieren mit verborgenem Haß und unterschwelliger Antipathie. Das durch die Zugehörigkeit zu einer Minderheit bedingte *Fremdsein* verstärkt das Gefühl der Blutzusammengehörigkeit und das Suchen nach Sicherheit. Das sind die Spannungen, die in der untrennbaren Gefühlswelt von Scham und Verachtung, Haß und Eigenliebe das erotische Verlangen in inzestuöse Rache umwandeln.<sup>306</sup>

In ihrer linearen Gliederung beinhalten die zwei großen Einheiten der Novellenstruktur die Grundlage für die Handlungsmotivation und die eigentliche epische Handlung. Der erste Teil zeichnet ein Familienbild mit Milieu- und Charakterbeschreibungen. Im Speisezimmer der geräumigen und luxuriösen Villa ruft Wendelin, der Diener, die Hausbewohner mit einem Gongschlag zum Frühstück. Die Beschreibung des Eintreffens der einzelnen Familienmitglieder erinnert an den „epischen Katalog“. Als erstes erscheint Herr Aarenhold aus der Bibliothek, der Schatzkammer der *literarischen Raritäten*, nach ihm seine Frau, deren häßliche Gestalt *Brillanten* schmücken.<sup>307</sup> Ihnen folgt das ältere Geschwisterpaar: Kunz in *Husarenuniform*, mit einer *Hiebmarbe* im Gesicht, und Märit, „ein strenges Mädchen von achtundzwanzig mit Hakennase, grauen Raubvogelgauen und einem bitterm Munde“. (381) Schließlich kommen die Zwillinge die Treppe vom Obergeschoß herunter: *Hand in Hand*. Da die Novelle von ihrer besonderen Zuneigung zueinander handelt, widmet der Erzähler ihrem

ersten Auftritt einen langen Absatz. Siegmund und Sieglinde sind nicht nur durch ihre auffallende Ähnlichkeit, sondern auch in ihrer Schwärmerei füreinander Spiegelbilder des anderen und so auch ihrer selbst: sie sind echte narzißtische Wesen.<sup>308</sup> Die Schmuckgeschenke, die sie sich als Ausdruck der gegenseitigen Anbetung machen – Sieglinde trägt das von ihrem Bruder erhaltene goldene Band im Haar und Siegmund trägt am Handgelenk als Ausdruck der Schwesternverehrung Sieglindes goldenes Armband -, bezeugen ebenso die narzißtische Geschwisterliebe wie die Gestus-Motive der Händeverknüpfung.

Verspätet und aus einer völlig anderen *äußeren Welt* trifft Sieglindes Bräutigam von Beckerath ein. Die ironische Schilderung der Szene betont durchweg die grotesken Dissonanzen dieser Verlobung. Die neureiche, snobistische Überheblichkeit der Familienmitglieder halten die Bemühungen des heiratswilligen und verstörten Mannes ständig in Schach. Der *familiäre Zusammenhalt* offenbart sich nirgends so auffällig wie in dem ambivalenten Verhalten dem um die Hand der Tochter anhaltenden Mann gegenüber. Einerseits befürworten die Aarenholds die Heirat Sieglindes mit von Beckerath, allen voran Kunz, der seine eigene Stellung gerne durch einen Verwandten von gutem Ruf festigen würde, doch auch Siegmund hat keine Einwände, „weil von Beckerath im Ministerium tätig und von Familie war“ (394), obwohl die bevorstehende Hochzeit einen nicht wiedergutzumachenden Verlust für seine sein Leben ausfüllende Eigenliebe darstellt. Andererseits amüsieren sich die Familienmitglieder, die den Schutz und die Sicherheit des Heimes genießen, einhellig auf Kosten des fremden „Eindringlings“. Selbst ihre nachsichtige Gutmütigkeit ist nicht frei von schadenfroher Verachtung. Die widersprüchliche Beziehung wandelt sich im Fall der Zwillinge, in deren Fall die Notwendigkeit des „gesellschaftlichen Kompromisses“ und die des „Befehls des Blutes“ zu einem unauflösbaren Konflikt führen, zwangsläufig in einen rachesüchtigen Zynismus. Sieglinde hat von Beckerath ihr Ja-Wort gegeben, „nachdem sie ihm oft genug gesagt, daß sie ihn nicht liebt“. (394) Während sie über die Hochzeitsreise reden, blickt sie ihren Bräutigam prüfend und kalt an und hält dabei die Hand ihres Bruders. Siegmund bittet seinen

künftigen Schwager mit vorgetäuschter Ehrfurcht um „Erlaubnis“, mit seiner Schwester in der Oper *Die Walküre* anschauen zu dürfen, die Karten hätte er allerdings bereits besorgt. Die böswillige Provokation seitens des „Wälsungen“-Bruders liegt darin, daß er, als der nichtsahnende Bräutigam seine Gesellschaft anbietet, mit unverhohlenem Spott das „Mißverständnis“ aus dem Weg räumt: „Sieglinde und ich, wir bitten, vor der Hochzeit noch einmal *allein* miteinander die ‚Walküre‘ hören zu dürfen“. (389) Die ironische Anspielung, die in der Bitte liegt, wird dadurch noch hervorgehoben, daß Kunz währenddessen auf dem Tisch das *Hunding-Motiv* rhythmisiert.

Die Opernvorstellung bildet mit dem Vorspiel und dem Nachspiel, das den Ausgang der Geschehnisse in sich trägt, den zweiten Teil der Novelle. Der Toilette Siegmunds und dem ausgedehnten Ritual seines Ankleidens ist ein epischer Exkurs gewidmet, der eine tiefere Charakterisierung Siegmunds ermöglicht. Die Beschäftigung mit seinem Äußeren raubt einen beträchtlichen Teil seiner Zeit. Auch seine geistigen Neigungen bleiben mangels wahrer Begabung und Ausdauer ebenso in der Leere der zum Selbstzweck gewordenen Eitelkeit stecken wie sein Mode- und Sauberkeitstick. Das Paradoxe seines Schicksals liegt darin, daß er in einen Luxus hineingeboren ist, der zwar grenzenlose Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung bietet, zugleich aber eine hemmende Wirkung auf die Aktivität ausübt und zu Trägheit und Hedonismus führt. Der Vater spricht noch von der „absoluten Leistung“, die keine mildernden Umstände kennt, während seinem Sohn nur noch die Enervierung der zweiten Generation bleibt. Ersterer besitzt den Willen zur Schicksalsgestaltung, letzterer einen bis ins feinste Detail geschliffenen Geschmack. Weil Aarenhold und sein Sohn die wichtigsten Charakterzüge Aschenbachs getrennt verkörpern, muß sich Aarenhold mit dem Sammeln von Kunstschätzen und sein Sohn mit dem Bajazzoschicksal begnügen.<sup>309</sup>

Das Narzißporträt der Hauptfigur im *Bajazzo* wird in Siegmunds Charakter um den krankhaften Zug der Geschwisterliebe erweitert. Die erotische Beziehung ist das einzige Bewegungsfeld des Ichs. Sie gewährt ihm Sicherheit und Ersatz. Die Persönlichkeit findet ihren eigenen Platz in der Welt des Du, weil die Seele, die

die Realität verdrängt, deren leeren Platz mit sich selbst ausfüllt. Die krankhaft sensible Persönlichkeit schreckt nämlich vor der Außenwelt nicht nur wegen der in ihr auftretenden möglichen Konflikte zurück, sondern sie *ekelt sich auch körperlich* vor der Gegenwart anderer. Eine ironische Bemerkung des Erzählers verdeutlicht das: Siegmund besucht nicht das Kolleg über Kunstgeschichte, weil sein Geruchssinn ihm sagt, daß seine Kommilitonen nicht genug baden! Seine Schwester ist für ihn verführerisch, weil sie auch in der *Sinneswahrnehmung* ein Ebenbild darstellt:

er hatte keinen Freund, nie einen gehabt, als sie, die mit ihm geboren, sein kostbar geschmücktes, dunkel liebliches Ebenbild, dessen schmale und feuchte Hand er hielt [...] Sie nahmen frische Blumen auf ihre Spaziergänge mit [...] Sie atmeten im Gehen den holden Duft mit wollüstiger und fahrlässiger Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, wiesen mit einer inneren Gebärde die übelriechende Welt von sich weg und liebten einander um ihrer erlesenen Nutzlosigkeit willen. (393f)

Die im Inzest mündende Geschwisterliebe und die homoerotische Neigung werden durch diese narzißtische Sensibilität und Affinität miteinander verbunden.<sup>310</sup> In beiden Fällen wurzeln Zuneigung und Abneigung aus der narzißtischen Persönlichkeit. Daher ist es kein Zufall, daß die charakteristischen Züge des „erotischen Ästhetizismus“ – das ist eine Bezeichnung für die Homoerotik bei Thomas Mann<sup>311</sup> – auch in der Welt des Inzest zu finden sind.<sup>312</sup> Überempfindlichkeit und Dekadenz sind gleichzeitig ein „schicksalhaftes Privileg“ der Künstlerpersönlichkeit, das sich durch das Lebenswerk zieht. So kann es bei der Charakterisierung der Zwillinge in die Irre führen, wenn wir nur die Momente in Betracht ziehen, die den krankhaften Egoismus und die vor der Welt sich verschließende Hoffnungslosigkeit entlarven. In der gleichermaßen zwangsmäßigen wie bewußten Isolation ist nämlich auch der Stolz der *Auserwähltheit* und des *repräsentativen Seins* verborgen sowie der auch in seinem Selbstzweck den Thron fordernde Anspruch: das Herzogtum von Klaus Heinrich. Die Freude der „formalen Existenz“ in der selbst geschaffenen, durchästhetisierten Welt.<sup>313</sup> Daraus folgt, daß die dem Bräutigam entgegengebrachte gehässige Verachtung nicht nur und vor allem nicht seiner germanischen Herkunft gilt, sondern der „trivialen Seinsform“, die er verkörpert.

Von Beckerath „ist die trivialste Existenz, in die ich Einblick gewonnen habe“ (395), sagt Siegmund abwertend zu der nicht gerade begeisterten Braut. In der Gegenüberstellung des Blutes steht wohl kaum die Rassenunterscheidung im Vordergrund,<sup>314</sup> denn die vornehme Arroganz der steinreichen jüdischen Familie gegenüber dem deutschen Durchschnittsmann verfestigt und macht nur denselben Konflikt soziologisch sichtbar, der bereits in vielen Abwandlungen vorliegt. Denjenigen Konflikt nämlich, der das heikle Verhältnis von Leben und Geist darstellt. Die lahme Anna, die unglücklich-empfindliche Protagonistin der letzten Novelle Thomas Manns (*Die Betrogene*), kritisiert die Alltäglichkeit von Rosalie ebenso, wie die als Fremde und in der Minderheit lebenden Aarenholds die Schwächen des künftigen Verwandten sorgfältig „in Evidenz halten“. Die psychologische Formel, egal, in welcher Form sie dargestellt wird, ist in ihren Grundzügen eine Wiederholung ihrer selbst: der aus demütigenden Verhältnissen stammende Geist läßt durch Trotz, der nach Kompensation strebt, seine Überlegenheit schillern und rächt sich bei passender Gelegenheit. Nicht jeder Thomas Mannschen Figur ist es jedoch gegeben, sich auf der Seite des Geistes zu erheben. Mindernickels Begabung „reicht nur für einen Messerstich aus“. Das Zwillingenpaar mit dem ausgefallenen Geschmack dagegen eilt in die Oper, um anschließend dem Bräutigam, der sich auf die Hochzeitsreise vorbereitet, „noch rechtzeitig“ Hörner aufsetzen zu können.

Die Wagner-Adaptation des Nibelungen-Mythos ist der Mittelpunkt und die wichtigste Schicht in der Novellenkomposition. Obwohl er als eigentlicher Text nur einen Teil des Textganzen ausmacht, umspannt er mit dem Titel, dem Hunding-Motiv und den Anspielungen der Schlußzene das gesamte Werk. Das Musikdrama und die Novellenhandlung sind gegenseitige *ironisch-parodistische Entsprechungen*.<sup>315</sup> Es geschieht nichts in der Novelle, was nicht aus der Logik des Mythos und der Oper folgen würde, und umgekehrt: die Aktualisierung des Operntheas bringt auch in den mythischen „Balladennebel“ Licht. Die fiktiven Welten der Novelle und des Musikstückes werden durch die Opernaufführung, die sich in die epische Handlungsreihe einfügt, ohne sie aufzuheben, miteinander verflochten. Der Erzähler bedient

sich einer *simultanen Erzähltechnik*. Er berichtet vom Bühnengeschehen und gleichzeitig beobachtet er die Zwillinge in der Loge. Im *Spiel der ironischen Perspektive* vervollkommnet er die Technik der zusammengesetzten Erzählform. Die Rolle des außenstehenden Beobachters hält der Erzähler nämlich nur bei, wenn er vom Geschwisterpaar erzählt. Bei der Übermittlung des Bühnengeschehens verwebt sich sein Blickwinkel aber untrennbar mit der Perspektive derer, von denen die Geschichte handelt. Hier zeugen die subjektiven Hervorhebungen aus der Opernvorstellung von einer verinnerlichten Perspektive. Der Erzähler vermittelt das Spiel durch die Augen der Zwillinge, d. h. er berichtet von der Handlung nur das, womit die Verliebten sich auch im eigenen Erleben *identifizieren* können.

Von den drei Aufzügen der *Walküre* verfolgt der Erzähler den ersten Aufzug noch detailliert und aufmerksam, die Handlung des letzten faßt er lediglich zusammen und den zweiten, in dem Siegmund und Sieglinde eine zwar geringere, dafür aber umso tragischere Rolle spielen, da ihre sündhafte Liebe in dem Tod des Bruders ein grausames Ende findet, überspringt er. Stattdessen konzentriert sich der Erzähler auf die Gedanken der *Novellenfigur* Siegmund, während dieser über das mythische Geschehen nachsinnt und gewahrt wird, daß die großen leidenschaftlichen Momente der Schöpfung und des Lebens gleichermaßen an ihm vorbeigegangen sind:

Ein Werk! Wie tat man ein Werk? Ein Schmerz war in Siegmunds Brust, ein Brennen oder Zehren, irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Es war so dunkel, so schimpflich unklar. Er fühlte zwei Worte: Schöpfung... Leidenschaft. Und während die Hitze in seinen Schläfen pochte, war es wie ein sehnsüchtiger Einblick, daß das Schöpfung aus der Leidenschaft kam und wieder die Gestalt der Leidenschaft annahm. Er sah das weiße, erschöpfte Weib auf dem Schoße des flüchtigen Mannes hängen, dem es sich hingegeben, sah ihre Liebe und Not und fühlte, daß so das Leben sein müsse, um schöpferisch zu sein. Er sah sein eigenes Leben an, dies Leben, das sich aus Weichheit und Witz, aus Verwöhnung und Verneinung, Luxus und Widerspruch, Üppigkeit und Verstandeshelle, reicher Sicherheit und tändelndem Haß zusammensetzte, dies Leben, in dem es kein Erlebnis, nur logisches Spiel, keine Empfindung, nur tötendes Bezeichnen gab, – und ein Brennen oder Zehren war in seiner Brust,

irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erlebnis? Der Leidenschaft?(404)

Siegmunds Grübeln, das eine Beschreibung des Aufzugs ersetzt und das aus der Handlung des Musikdramas fällt, stellt eine Variation des *Tonio Kröger*-Themas dar. Die Textkomposition, die aus den Gedanken der Sehnsucht und des Zweifels entsteht, zeigt mit dem lyrischen Ton und dem elegischen Refrain-Abschluß den „verirrten Bürger“, der auch das Schöpfung nur mit Sehnsucht betrachten kann. Die *doppelte Stimmführung* trägt diesem Unterschied Rechnung: in der Elegie versteckt sich auch Ironie. In Siegmunds zögerlichen Mutmaßungen werden die Tonio Krögerschen *Ars poetica*-Elemente durch dilettante Vorstellungen verschleiert. In erster Linie durch den falschen Glauben, daß die im Werk *dargestellten* Leidenschaften mit dem in der Realität *Erlebten* identisch sind. Denn der genießende und verwöhnte Kunstliebhaber kennt nicht die Qualen und den Lebenshunger von Tonio Kröger, dem *Schriftsteller*, seine unerfüllte Sehnsucht, die inspirierend auf das Schöpfung wirkt. Siegmund weiß nicht, daß das schaffende Leben vom *Werk* aufgezehrt wird. Und weil er die Realität in der Kunst sucht, *will* er das erleben, was das Musikdrama erzählt. Das ist eine paradoxe, aber keineswegs zufällige Zweiheit in der Schicksalsgestaltung: Tonio Kröger verwirklicht sich im Schreiben, Siegmund dagegen in der mehrfachen Sünde der narzißtischen Liebe.

So ist die Opernvorstellung nicht nur ein Spiegelbild der Novellenhandlung, sondern auch ihre *antreibende Kraft*. In der Loge verfolgen Siegmund und Sieglinde ihre eigene besondere Zuneigung auf der Bühne heroisiert, in mythischer Größe, bis zur Vollendung:

Alle Sehnsucht seines verrufenen Lebens war gestillt in ihr, und alles, was sich ihm kränkend versagt, wenn er sich zu Männern und Frauen gedrängt, wenn er mit jener Frechheit, welche Scheu und das Bewußtsein seines Brandmals war, um Freundschaft und Liebe geworben hatte, – es war gefunden in ihr. In Schmach lag sie wie er im Leide, entehrt war sie wie er in Acht, und Rache – Rache sollte nun ihre geschwisterliche Liebe sein!(402)

Das in der Handlung verborgene Paradigma *weckt das Bewußtsein*, während der mythische Hintergrund und die Musik Wagners

den von der Oper heimkehrenden Geschwistern pathetische Gefühle verleihen.<sup>316</sup> In der auf den ersten Aufzug folgenden Pause unterlassen die Zwillinge zwar nicht ihre kritischen Bemerkungen – Sieglinde findet das Orchester „schleppend“, ihr Bruder „sentimental“ –, aber zu Hause imitiert Siegmund dennoch die „tragisch schleppenden“ Schritte des Bühnenhelden und läßt sich mit dessen schmerzreichen Gesten auf das Bärenfell fallen. Die elementare Kraft und Wirkung des Stückes zeigt noch mehr die Tatsache, daß die Geschwister auch die leidenschaftliche Liebeszene des ersten Aktes „nachahmen“ und so zugleich Rache am „trivialen Dasein“ von Beckeraths üben.

Die Wirkung des Musikstückes und der imitative Charakter der Novellenhandlung werden dichterisch hervorgehoben und damit wird gleichzeitig auch die parodisierende Absicht aufgedeckt. Die spiegelbildlichen Entsprechungen erklären nicht nur gegenseitig das analoge Geschehen der zwei Welten, sondern zeigen zugleich auch ironisch ihre Verzerrungen auf. Die Narzißmus-Pathologie in der Beziehung der Aarenhold-Geschwister deheroisiert die mythische Liebe und versetzt das Pathos der „Wagnerschen Leidenschaft“ in ein zweifelhaftes Licht. Daher fehlt in der inneren Perspektive des die Opernaufführung beobachtenden Blickes nicht *der Horizont der äußeren Perspektive*, die das Bühnengeschehen an dem ihr gebührenden realistischen Ort einschätzt. Sie bemerkt nämlich – in einem weiteren Sinn – in den Gesten der *Kunst* nicht lediglich die Kraft, die sich auf das Wesentliche konzentriert und es verdichtend erhebt, sondern auch die Gefahr des Abgleitens: den falschen Weg des Selbstbetrugs. Andererseits wird mit der Monumentalität der Aufarbeitung des Wagnerschen Mythos die Geschwisterliebe der Novelle in den Schatten gestellt, weil in der Parallele ihre bürgerliche, vom Luxus geprägte Nichtigkeit hervortritt. Das *gemeinsame Bild* der parallel gespielten und einander parodisierenden Spiegelwelten holt – über die Handlungsanalogie hinaus – auch die tiefere Beziehung zwischen der *geschaffenen Illusion* der Kunst, die hier von der Opernaufführung geweckt wird, und dem *Scheinleben*, das die Zwillinge repräsentieren, an die Oberfläche.

Das Kompensationsstreben entartet in der Figur Cipollas zu offener Aggression und sadistischer Perversion. Die geistige Überlegenheit, die sexualpathologischer Herkunft ist, kann auch aus gesellschaftlicher Sicht zur unmittelbaren Gefahr werden, weil sie mit einem hysterischen *Willen* gekoppelt ist und ihre dämonische Kraft auf ein einziges Ziel konzentriert: auf das Ausleben des Machtwahns, der auf die eigene Verwirklichung abzielt.<sup>317</sup> Das paradigmatische Gleichnis von *Mario und der Zauberer* zeigt mit breiterer Gültigkeit als bisher das diabolische Wesen des mißgestalteten Charakters. Es macht auf die möglichen, letzten Konsequenzen aufmerksam, zu denen ein nach Genugtuung strebender Rachedurst fähig ist. Es wäre allerdings einseitig, im Verhalten des Zauberers *ausschließlich* die „Anatomie des Faschismus“ sehen zu wollen,<sup>318</sup> da die Novelle über ihre historisch begründete Aktualität hinaus auch auf andere Zusammenhänge abzielt.<sup>319</sup>

Thomas Manns 1938 verfaßter Essay *Bruder Hitler*, in dem der faschistische „Führer“ in emotional gefärbtem Ton entlarvt wird, montiert auf das anatomisch präzise Krankheitsbild die pathologischen Züge des narzißischen *Künstlers*.<sup>320</sup> Das „Führer“-Porträt hebt die wahnwitzigen Rachegeleüste des in allen Bereichen eine Niederlage erlittenen und zu allem unfähigen Menschen hervor, der die Minderwertigkeitskomplexe des im Krieg unterlegenen Volkes ausnutzt und mit demagogischer Redegewandtheit in seinen Wunden wühlt. Die unglaubliche Karriere – so der Autor – erinnert ans Märchen: an den Mythos Siegfrieds, der ein Reich und die Hand einer Prinzessin bekommt. Der Hinweis auf die *Wagner*-Verehrung der Nationalsozialisten führt im Gedankengang bereits zur Deutung des *kompromittierbaren* Künstlerwesens. Die offene und erbarmungslose Parallele ergibt sich zwar logisch aus dem Künstlerverständnis Thomas Manns, geht in seiner Gewagtheit aber dennoch zum Äußersten, denn er seziiert nicht eine bestimmte, der Welt des Autors völlig fremde Künstlerpersönlichkeit, sondern faßt die belastenden Elemente im Künstlerschicksal an sich zusammen:

Es ist, auf eine gewisse beschämende Weise, alles da: die „Schwierigkeit“, Faulheit und klägliche undefinierbarkeit der Frühe, das Nichtunterzubringensein, das Was-willst-du-nun eigentlich?, das halb

blöde Hinvegetieren in tiefster sozialer und seelischer Bohème, das im Grunde hochmütige, im Grunde sich für zu gut haltende Abweisen jeder vernünftigen und ehrenwerten Tätigkeit – auf Grund wovon? Auf Grund einer dumpfen Ahnung, vorbehalten zu sein für etwas ganz Unbestimmbares, bei dessen Nennung, wenn es zu nennen wäre, die Menschen in Gelächter ausbrechen würden. Dazu das schlechte Gewissen, das Schuldgefühl, die Wut auf die Welt, der revolutionäre Instinkt, die unterbewußte Ansammlung explosiver Kompensationswünsche, das zäh arbeitende Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, zu beweisen, der Drang zur Überwältigung, Unterwerfung, der Traum, eine in Angst, Liebe, Bewunderung, Scham vergehende Welt zu den Füßen des einst Verschmähten zu sehen ...<sup>321</sup>

Cipolla ist also – nach Thomas Mannschem Verständnis – in erster Linie Künstler, dessen *inneres* Wesen eine peinliche Ähnlichkeit mit der Physiognomie des faschistischen Voluntarismus aufweist. In seiner Person verweben sich beide Züge fest miteinander, aber sie sind *nicht* miteinander *identisch*. Die konkreten und symbolischen Überschneidungen deuten und entlarven einander. Der Verfasser beleuchtet mit Hilfe einer genauen Kenntnis des pathologischen Künstlerwesens und in dessen Spiegel die krankhaften psychologischen Entartungen des unmenschlichen, von der Macht besessenen Menschen und macht mit ihrer die Welt erobernden Brutalität wiederum die *potentiellen* Gefahren des Künstlertypus sichtbar.<sup>322</sup> Der erwähnte Essay geht mit seiner nach Wahrheit strebenden Vollkommenheit noch weiter, indem er die „peinliche Verwandtschaft“ auf sich nimmt: „[...] denn nochmals: besser, aufrichtiger, heiterer und produktiver als der Haß ist das Sich-wieder-Erkennen, die Bereitschaft zur Selbstvereinigung mit dem Hassenswerten, möge sie auch die moralische Gefahr mit sich bringen, das Neinsagen zu verlernen“<sup>323</sup>

Die gewichtigen Worte erstaunen nur dann, wenn man Aschenbachs „barbarische“ Vision vergißt. Sie erscheinen als die Niederlage des Humanismus, sie zeugen in der Tat von einer mutigen Direktheit. Denn nur derjenige hat wirkliche Chancen auf Erhabenheit, der auch den „dunklen Gefährten“ seines Ichs anerkennt. Die analytische Konsequenz duldet es nicht, voreingenommen immer nur auf die Vergehen der anderen zu zeigen, weil sie die im *Unterbewußtsein* verborgenen bössartigen Kräfte *an sich* sieht. Die

Parallele von „Bruder“ und Künstler ist deshalb zwar ein „produktives“ aber keineswegs heiteres „Sich-wieder-Erkennen“ und die leidenschaftliche *Zurückweisung* ist nicht frei von Haß. Außerdem sagt der Essayist und der Novellenerzähler gleichermaßen *nein* sowohl zur Aggression als auch zum bajazzohaften Dahinvegetieren. Die jeden Humor entbehrende Entschiedenheit ist moralische Verpflichtung und subjektives Abrechnen gleichermaßen, denn „der Künstler als ironischer Parteigänger des Lebens kann sich von einem so dreisten und lügenhaften Rückfall nur angewidert abwenden“.<sup>324</sup> Der scheinbare Widerspruch der essayistischen Gedanken wird dadurch aufgelöst, daß der Autor zur Zeit ihrer Entstehung bereits die das Wesen der Kunst rechtfertigende „Hermes“-Rolle, die zwischen Leben und Geist vermittelnde humanistische Aufgabe bereits klar erkennt: „Deutlicher und glücklicher als bisher wird Künstlertum sich in Zukunft als einen helleren Zauber erkennen und manifestieren: als ein beflügelt-hermetisch-mondverwandtes Mittlertum zwischen Geist und Leben.“<sup>325</sup> Daraus ergibt sich diese Gewißheit und dieses *Sendungsbewußtsein*, das dem masochistischen Bekenntnis allem Anschein nach Kraft verleiht.

Die provokative und gewagte Studie hilft nicht nur bei der Interpretation der komplexen Problematik in *Mario und der Zauberer*, sondern kann auch als Anhaltspunkt für die Analyse der Novellenstruktur dienen. Die rhetorische Reihenfolge des essayistischen Gedankenganges beleuchtet auch die innere Logik der Novellenstruktur: Das den Faschismus entblößende Hitler-Porträt bildet die „Assoziationsbasis“, auf die die Bloßlegung der enthumanisierten Kunst folgt, dann verknüpft der Autor zwei Phänomene durch Identifikation, und gleichzeitig distanziert er sich von ihnen. Die Geschehnisse, die den Auftritt Cipollas vorbereiten, vermitteln *in erster Linie* die Atmosphäre des Faschismus,<sup>326</sup> im Verhalten des Zauberers hingegen läßt der Erzähler, der später – als eindeutiges Zeichen der Ablehnung – Marios blutige Rache gutheißt, nicht mehr lediglich seine Verdichtung, sondern auch die Effekthascherei des Bajazzo-Künstlers durchschimmern. Ein indirekter Beweis für das versteckte Erlebnis des „Sich-wieder-Erkennens“ und der Identifikation, d.h. dafür, daß der Erzähler in Cipolla auch den durchaus nicht unbegabten „Künstler-Gefährten“

entdeckt hat, ist die ganz ähnliche „Dramaturgie“ der Novellenhandlung und der Zaubervorstellung. Der Erzähler setzt, wie Cipolla, auf den Wirkungsmechanismus von Spannung, auf das Hinauszögern der Pointe und auf eine beeindruckende Schlußszene. Die einleitenden Zeilen des „tragischen Reiseerlebnisses“ zielen auf die schockierenden Spannungsmomente und das unglückliche Ende, während der Hypnotiseur seine Zuhörer ahnen läßt, daß „eine Steigerung der Effekte zu erwarten sei“ (695). In der Zeit des angespannten Wartens auf die „großen Ereignisse“ berichtet der Erzähler über den Verdruß der Familie, die ihren Urlaub am Meer verbringt, Cipolla hingegen unterhält sein Publikum mit kleineren Darbietungen. Die retardierenden Momente sind in keinem der beiden Fälle überflüssige Abschweifungen, weil sie Ausdrucksformen derselben unheilverkündenden Wirklichkeit sind, die für die ahnungslosen, aber nicht unbedingt und ausnahmslos unschuldigen Bürger eine notwendige Katastrophe bereithält. Die Ereignisse sowohl am Bade- wie am Aufführungsort bereiten die vollständige Erniedrigung des Menschen vor.<sup>327</sup> An diesem Punkt kennt auch die „analytische Offenheit“ des Erzählers kein Pardon. Als man auf der Bühne mit einem von Cipollas Opfern Mitleid empfindet und „Poveretto“-Rufe ertönen, worauf der Krüppel mit seiner Peitsche knallt und mit bitterem Spott antwortet, daß er der „arme Kerl“, das eigentliche Opfer sei, bemerkt der Augenzeuge ironisch – quasi als einzige angemessene Antwort auf die Provokation –: „man ist nicht aufgelegt, Poveretto zu jemandem zu sagen, der für die Entwürdigung der anderen leidet“ (698).

Die Konsequenz einer solchen moralischen Haltung ist, daß die Novelle auch auf kompositorischer Ebene eine zweideutige Lösung ausschließt. Denn die Ironie des „Sich-wieder-Erkennen-Spiels“ wird tragischer Ernst, wenn die menschliche Würde angegriffen wird. Somit verweigert der Erzähler dem Zauberer die seinem *Talent* gebührende anerkennende Geste gleichzeitig, indem er ihre gemeinsamen Waffen gegenüberstellt. Cipolla widmet die Mittel der „künstlerischen“ Wirkung, das perfekte Drehbuch seines Auftritts einem einzigen niederträchtigen Ziel, und zwar der nach Kompensation trachtenden Rache, während der Erzähler dieses Wissen nutzt, um den deformierten Geist zu entlarven. Der „gro-

ße Augenblick“ des Hypnotiseurs und der Höhepunkt seines Auftritts erfolgen, als er eine pervertiert-zweifelhafte Genugtuung für sein Krüppeldasein erzwingt, während der Höhepunkt und die Lösung der Novellenhandlung in der Abrechnung mit der sadistischen Willkür liegen. Die *doppelte Pointe*, der Kuß des seines Bewußtseins beraubten Mario und sein bei Bewußtsein erfolgter Racheschuß betonen die Gegenüberstellung, und dieses „fatale Ende“ verhilft dem Widerstand des in seiner Menschenwürde zutiefst gekränkten Mannes zum Sieg.<sup>328</sup> Dieser Schluß ist mehrfach begründet.

1. In seiner symbolischen Tragweite, weil er beweist, daß man dem Alpträum eines wahnwitzigen Despotismus nur mit Gewalt entkommen kann. Er zeigt, daß der passive Widerstand nicht ausreicht, und das weiß Cipolla ebenso, wie der Augenzeuge, der die Geschehnisse aufschreibt. Der Zauberer gewährt bereits am Anfang seines Auftritts selbstbewußt Einblick in seine Philosophie, auf die er seinen Erfolg gründet: „Die Freiheit existiert, und auch der Wille existiert; aber die Willensfreiheit existiert nicht, denn ein Wille, der sich auf seine Freiheit richtet, stößt ins Leere.“ (689) Der Fall des römischen Herrn bestätigt endgültig die scharfsinnigen Annahmen des Hypnotiseurs. Der junge Mann, der sich freiwillig meldet und „um die Ehre der Menschheit“ zu Felde zieht, wirft seine ganze Willenskraft in die Waagschale, um die erschreckende Macht der Suggestion zu brechen. Die schämliche Niederlage seines Widerstandes hält der Erzähler für den Wendepunkt der Vorstellung und – von der entgegengesetzten Position zwar – bestätigt dies Cipolla, wenn er feststellt: „Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition. Wahrscheinlich kann man vom Nichtwollen seelisch nicht leben [...]“ (702)<sup>329</sup>

Die gewaltige Überlegenheit Cipollas gegenüber seinen Gegenspielern ist, daß er die *Bedingungen* seiner Macht *kennt* und restlos ausnutzt. Die wichtigsten von ihnen sind die *unbewußte Fähigkeit zur Aufgabe der zivilisierten Haltung*, die sich aus dem widersprüchlichen Wesen und der inneren Schwäche ergibt. Der Hypnotiseur ist sich darüber im Klaren, daß diese Haltung, die Wahrung der menschlichen Würde, ungeheure Energien kostet und somit die Kräfte der auf bloße Verteidigung bedachten Seele

schwächt. Der nach Unterdrückung der anderen strebende Wille hat durch seine außerordentliche psychologische Begabung ein Gespür für das alles und tritt mit einer sorgfältig aufgebauten Strategie im Grunde dem Wunsch nach verborgener „Entspannung“ derjenigen, die sich im verkrampften Widerstand erschöpfen, entgegen: „Nennst du es Freiheit – diese Vergewaltigung deiner selbst?“ (702). Dem Erzähler bleibt nichts anderes übrig, als den Worten des erbarmungslosen Tyrannen Recht zu geben, wenn er den seines Willens Entledigten tanzen sieht: „Es war eine Art von Trost, zu sehen, daß ihm offenbar wohler war jetzt als zur Zeit seines Stolzes...“ (703)

Zu den Voraussetzungen für Cipollas Erfolg gehört zudem, daß der Zauberer – ebenfalls von ausgezeichneter Seelenkenntnis zeugend – in der Auswahl des Mediums den geringsten Widerstand vor Augen hat. Er mustert sein Publikum mit festem Blick und kann aus den Reaktionen der Teilnehmer bereits in den einleitenden „Fingerübungen“ schließen, wer sich am ehesten beeinflussen läßt. Da er eine totale Schockwirkung erzielen möchte, überläßt er nichts dem Zufall. Der römische Herr meldet sich zwar freiwillig, aber Cipolla konnte bereits im voraus mit seiner Abwehrhaltung rechnen, denn diese hat er mit der beabsichtigten Beleidigung und Demütigung der Anwesenden regelrecht provoziert. Bis jedoch der Gedanke des Widerstandes in einem der Zuschauer heranreifen kann, besitzt der „Verzauberer der naiven Seelen“ bereits einen entscheidenden Vorsprung: er hat mit seiner Macht viele eingeschüchtert oder erstaunt. In der *konkreten und symbolischen* Bedeutung der Situation heißt das, daß bereits zu viele nach seinem Peitschenknall tanzen, als daß der einsame Empörer – auch im Falle eines Erfolges – tatsächlich Chancen zum Stoppen der suggestiven Kraft hätte.

2. Gerade deshalb ist auch aus *psychologischer Sicht* der Schluß glaubwürdig. Denn Mario, der nicht einmal versucht hat, dem pervertierten Willen Widerstand zu leisten, handelt aus Verzweiflung, nachdem er aus seiner nicht selbst verschuldeten Niederlage zu sich kommt. *Seine Rachsucht* ersetzt bei ihm – wie bei den meisten seinesgleichen – den fehlenden Willen, und bei den „Rebellen“ den besieigten Willen. Er ist dermaßen verletzt,

daß er die Konsequenzen seiner Tat nicht abwägt. Instinktiver und blinder Zorn zwingen ihn zur Abrechnung.<sup>331</sup> Die Frage lautet nicht, ob der Schuß aus Marios Pistole ausreichend motiviert ist, sondern sie könnte eher folgendermaßen gestellt werden: Wie kommt es, daß der auch als Psychologe außergewöhnlich erfahrene Hypnotiseur nicht mit der Rache der Gedeemütigten gerechnet hat? Warum hat er sich in seiner krankhaften Herrschsucht bis zum Äußersten gewagt? Sicherlich deshalb, weil der Dämon der Rache auch ihn selbst blind gemacht hat. Der Krüppel hat in seinem nach Kompensation trachtenden *Ehrgeiz* seine Macht überschätzt. In wahnsinniger Megalomanie vergißt er, daß er den psychisch und physisch Vergewaltigten nicht ewig in der Bewußtlosigkeit halten kann. Die *sexualpathologischen* Auslöser für seine Darbietungen stellen seinem kühlen Rationalismus ebenfalls eine Falle. Denn während Cipolla seinen „kleinen Leibesschaden“ vergessen lassen (und selbst vergessen) will, genießt er nicht nur eine uneingeschränkte Macht, sondern auch eine krankhafte Genugtuung. In seinem Charakter verschmelzen Größenwahn und sadistische Gelüste untrennbar miteinander.

Der zu sehr einem Ziel dienende und unverhüllte Haß, mit dem Cipolla sich bereits zu Beginn der Vorstellung einen vermeintlichen „Liebling der Mädchen“ von Torre di Venere auserkoren hat, läßt keinen Zweifel am Grund der Reizbarkeit, der „in auffälligem Mißverhältnis zu den Äußerungen seines Selbstgefühles und zu den mondänen Erfolgen stand, deren er sich rühmte.“ (679) Die Demütigung Marios und vor allem ihre *Art und Weise* deckt das ganze Krankheitsbild des entstellten Geistes auf. Denn über die hypnotischen Gelüste hinaus, jemanden zur machtlosen Marionette verkommen zu lassen, steigert Cipolla seine perverse Unterhaltung – und damit gleichzeitig die Sensation der Vorstellung – indem er den armen Kellner dazu zwingt, ihm einen liebestrunkenen Kuß zu geben. Der durch sein Krüppeldasein gedemütigte Hypnotiseur unterjocht hier nicht mehr lediglich die Persönlichkeit eines anderen Menschen, sondern das in der Liebe sich offenbarende Leben. Mit anderen Worten: er vergewaltigt auch die Natur. Unter dem Vorwand des „Spieles“ zwingt er dem Leben mit erschreckender Dreistigkeit das ab, was es ihm für immer ver-



wehrt: wenn auch nicht die Liebe, so doch ihre *Illusion*. Daß er diesen verlogenen Augenblick, den Selbstbetrug nötig hat und darin seine Freude findet, das bezeugt seine veränderte Rolle. Bis zur Verzauberung Marios gibt er sich nämlich mit der überlegenen und außenstehenden Rolle des „Dresseurs“ zufrieden. Er erzwingt nach Lust und Laune mit der Peitsche Gehorsam und überläßt die bereits Gebändigten anschließend sich selbst. Er setzt sich in der Zwischenzeit, raucht eine Zigarette oder greift zu einem „stärkenden“ Cognac. Für den insgeheim verliebten Jungen jedoch imitiert er – mit verdächtig intensiver Einfühlung – die Rolle des *verführerischen und geliebten* Mädchens. „Es war greulich, wie der Betrüger sich lieblich machte, die schiefen Schultern kokett verdrehte, die Beutelaugen schmachten ließ und in süßlichem Lächeln seine splittrigen Zähne zeigte“. (709)

Ogleich der Erzähler nur Marios Illusion von Glück erwähnt, hat Cipolla die große Szene des illusorischen Kusses aufgebaut und in eine unnatürlich-groteske Lüge überspielt. Denn der Zauberer, der die Rolle von Silvestra spielt und mit seiner Erfahrung in Liebesdingen prahlt, weiß es folgendermaßen: „In der Liebe gibt es Mißverständnisse, – man kann sagen, daß das Mißverständnis nirgends so sehr zu Hause ist wie hier.“ (Ebd.) Der Magier fühlt sich jedoch von seinen Komplexen angespornt – zur „Korrektur“ berufen. In erster Linie ist *für ihn selbst* der Beweis wichtig, daß wenn in „ihren Angelegenheiten“ nur Mißverständnisse möglich sind und alles reine Einbildung ist, daß dann auch die Möglichkeit besteht, die Liebe „herbeizuzaubern“.<sup>332</sup> Der Zauberer verhilft dem Verlangen, das keine Aussicht auf Erfolg hat, zum zweifelhaften Sieg und erniedrigt es zugleich öffentlich – gerade wegen seiner Aussichtslosigkeit. Er entdeckt Marios Liebeskummer schon frühzeitig, und in dieser Melancholie erkennt er auch unausgesprochen sein eigenes Schicksal. Der perverse Schluß von Cipollas Darbietungen – schreibt Peirs – ergibt sich letztlich aus der *Not der narzißtischen Liebe*.<sup>333</sup>

Die Illusion von Macht und Liebe ist gleichzeitig Mittel zu Ersatz und Rache. Cipolla ist deshalb ein leidenschaftlicher Illusionist. Die Schaffung von Illusion ist aber auch das Metier des Künstlers – daher die beschämt eingestandene „Verwandtschaft“.<sup>334</sup> Beim

Erscheinen Cipollas hebt der Erzähler auch die äußeren Merkmale der Künstlerdevianz hervor. Seine bizarre Kleidung ruft Parallelen zu den italienischen *Scharlatanen* und den Narren der Jahrmärkte des 18. Jahrhunderts ins Gedächtnis, und seine *gefärbten Haare* erinnern an einen altmodischen Zirkusdirektor. Es fällt jedoch auf, daß in seinem Verhalten keine Spur von den Fähigkeiten eines Clowns zu finden ist: „[...] vielmehr sprachen strenge Ernsthaftigkeit, Ablehnung alles humoristischen, ein gelegentlich übellauniger Stolz, auch jene gewisse Würde und Selbstgefälligkeit des Krüppels daraus, – was freilich nicht hinderte, daß sein Verhalten anfangs an mehreren Stellen des Saales Lachen hervorrief.“ (674f.) Die gespielte und nach Effekten haschende Provokation sowie die selbstgefällige Pose, die seine Würde wahren, sind charakteristische Züge von verletzten Persönlichkeiten, bei denen der hysterische Wille und die Fähigkeit, das Publikum zu verzaubern, zu einer zweifelhaften und beängstigenden Macht führen kann.

3. Die Abrechnung mit dem Tyrannen wird auch durch *ethische und ästhetische* Argumente gestützt. Im perversen Ausleben seiner Gelüste tritt Cipolla die elementarsten Normen mit Füßen, und diejenigen, die gegen die Normen verstoßen, bezahlen – wie aus anderen Werken Thomas Manns bekannt ist – auch für kleinere als Cipollas Vergehen mit dem Leben. Mit Recht verweist Klaus Müller-Salget auf die Parallele im Schicksal von Cipolla und Aschenbach: „Beide Künstler [...] gehen an einer ‚unmöglichen‘ Liebe zugrunde; beide werden von elementaren Antrieben eingeholt, Aschenbach, weil er sie ein Leben lang unterdrückt hat, Cipolla, weil er sie verhöhnt und besudelt.“<sup>335</sup> Sowohl der Schutz der Humanität als auch die künstlerische Lösung verlangen gleichermaßen nach dem Eklat. Der Autor schreibt in einem Brief, daß Mario in *Wirklichkeit* beschämt davonlief und am nächsten Tag anerkennend von Cipollas Fähigkeiten sprach. Thomas Mann erhielt die Inspiration zum Schluß mit dem Pistolenschuß von seiner Tochter Erika. „Erst von diesem Augenblick – schreibt der Autor in einem Brief – war das Erlebte eine Novelle [...] und wenn Sie sagen: ohne den Hotelier hätte ich Cipolla am Leben gelassen, so ist die Wahrheit eigentlich das Umgekehrte: um Cipolla töten zu können, brauchte ich den Hotelier – und das übrige vorberei-

tende Ärgernis."<sup>336</sup> Der *Künstler* durfte sich mit einem alltäglichen und gleichmütig-feigen Kompromiß nicht zufriedengeben, und als er dem entehrten Mario eine Pistole „in die Hand gab“, hat er nicht nur mit der erschreckenden „Künstlerverwandtschaft“ abgerechnet, sondern auch auf die Provokation durch den faschistischen Geist geantwortet.

## V. PERSPEKTIVEN DER SCHICKSALSGESTALTUNG

Wir Geschichtenerzähler sind ja Primitive, und unter Primitiven bedeutete, einen Gott zu *spielen*, immer auch ein wenig, ein Gott zu *sein*.

(Brief an Harry Slochower, am 30. August 1941)

Die Helden sind nicht immer Opfer in den Erzählungen Thomas Manns. Die Spannungen der Antinomien bereiten nicht nur die Niederlagen und – oft, daraus resultierend – die Aggressionen der gescheiterten Seele vor, sondern sie spornen sie auch zu schicksalhaften Möglichkeiten der Überwindung an. Im Gesamtwerk zeichnen sich zwei Arten der Überwindung der tragischen „Prädestination“ bzw. der Selbstverwirklichung ab. Beim ersten Weg „schlägt sich“ der Held oder zumindest der Erzähler trotz allem pessimistischen Wissen „auf die Seite des Lebens“, und er verlangt mit seinen Sehnsüchten und seiner Sympathie das Recht auf Beteiligung. Im zweiten Fall finden die „Auserwählten“ des Geistes in dem durch heroisches Schaffen erreichten Glanz des Ruhmes eine Art Ersatz und Entschädigung. Diese Letzteren werden sich zwar niemals mit der Welt der „hellen Lebendigen“ identifizieren können, doch sie erzwingen mit ihren Leistungen die ehrfürchtige Anerkennung und die damit zusammenhängenden existenziellen Privilegien der repräsentativen Wesensform.<sup>337</sup> Diese positiven Perspektiven der Schicksalsgestaltung und darin vor allem die Motive der Repräsentation erhalten in der Schaffensperiode nach dem *Zauberberg* ohne Zweifel ein größeres Gewicht, trotzdem können sie nicht ausschließlich auf diese Periode begrenzt werden. Denn bereits auch in den frühen Werken Thomas Manns ist die Verneinung der „dekadenten“ Lebensform sowie der Wille.

zum Ausbruch spürbar.<sup>338</sup> Und umgekehrt: auch im Spätwerk fehlen niemals – wie wir gesehen haben – die tragischen bzw. tragikomischen Elemente. All das bedeutet, daß das Lebenswerk Thomas Manns bis zum Ende von dem Dilemma der Perspektivsuche begleitet wird, und die Lösung der Konflikte in den einzelnen Werken niemals auf die Gesamtheit des Ethos des Lebenswerkes bezogen werden kann.

1. „Ein gewisses Verhältnis zum Leben“:  
*Der Wille zum Glück, Tristan, Die Hungernden,*  
*Tonio Kröger, Ein Glück, Beim Propheten*

Paolo Hofmann, der Künstlerheld der Erzählung *Der Wille zum Glück*, und seine Geliebte Ada können, wenn auch nur für einen Tag, das Glück auskosten. Der Schluß der noch stark unter dem Einfluß Nietzsches entstandenen Erzählung betont den Sieg.<sup>339</sup> Der Berichtstatter dieser seltsamen Ehe entdeckt den Triumph sowohl in den Augen des einstigen Freundes als auch im Antlitz der mit einer grotesken Plötzlichkeit verwitweten Frau.<sup>340</sup> Die gegen das Schicksal erzwungene Ehe verspricht zwar nicht die Zukunft einer „Flachlandsiebe“, zeugt jedoch von einem entschlossenen Versuch der Eroberung des Lebens.<sup>341</sup> „Der egoistische Instinkt des Kranken hatte die Begier nach Vereinigung mit blühender Gesundheit in ihm entfacht [...]“ (53). Im Gegensatz zum Schicksal der sich zum Tode verzehrenden Helden drückt diese Aussage insofern eine Änderung aus, daß Paolo durch die Sehnsucht nach dem Leben aus der Gefangenschaft der Einsamkeit und der Melancholie befreit wird.<sup>342</sup> Das Gleichnis des krampfhaften Anlaufs erlangt jedoch erst mit dem zwangsläufigen Tod seine Gültigkeit, dessen motivische Vorwegnahme der Erzähler als Erinnerung an die einstige gemeinsame Tanzstunde hervorruft. Paolo wird – ähnlich wie später auch Tonio Kröger – durch seine erste Begegnung mit dem Leben wahrhaft „frustriert“.<sup>343</sup> Von der Gleichgültigkeit des das Leben repräsentierenden fröhlichen blonden Mädchens wird Paolo wortwörtlich ohnmächtig, Tonio jedoch

gelingt es, nachdem er vor Inge beschämt wurde, auf den Flur hinauszuschleichen. Er ist nämlich nicht an seinem Herzen krank. Das körperliche Leid des künftigen Malers kommt erst nach diesem schockierenden Erlebnis ans Tageslicht, so können wir – in Kenntnis des Gesamtwerkes – mit Recht denken, daß hinter den Symptomen der Krankheit die Ursachen und die Folgen austauschbar sind. Denn Paolo Hofmann ist der erste Held Thomas Manns, den die Liebe krank macht. Die kurze biographische Vorgeschichte ist auch aus diesem Gesichtspunkt aufschlußreich. Darüber hinaus, daß die Anfangszeilen der Novelle die biographischen Fakten der Herkunft des Verfassers wiederholen, ist von größerer Bedeutung, daß Paolo das Ebenbild seiner Mutter war, und es mit dem Erzähler gemeinsam zu Hause „sehr gut gehabt“ hatte, und daß diese Freundschaft auch vom aristokratischen Bewußtsein der Sonderstellung geprägt wurde (‘‘von Larven umgeben, fühlten wir uns von vornherein zueinander hingezogen’’ /43/) und daß die beiden Freunde das Erlebnis der ersten Liebe gemeinsam ausgekostet haben.<sup>344</sup> In diesen zweitrangig erscheinenden Hinweisen vermuten wir nämlich die Voraussetzungen des Inzestes des Erwählten, der narzißtischen Isolation des Bajazzos, des hochmütigen Zusammengehörigkeitsgefühls in *Wälsungenblut* sowie der eigenartigen Freundschaften in *Tonio Kröger* und *Die vertauschten Köpfe* zu entdecken. Denn der „Todessprung“ Paolo Hofmanns kann nur in der tiefenpsychologischen Ordnung dieser fernen Zusammenhänge als glaubwürdig hingenommen werden, nicht aber in der oberflächlichen Logik der Novellenhandlung. Das heißt, die „Ehe“ des Helden ist mit hoher Wahrscheinlichkeit als eine symbolische Geste der Flucht vor dem Leben zum Leben zu deuten. So ist die Novelle als Ausdruck der Tonio Krögerschen Sehnsucht zu deuten – allerdings in ihrer ersten und noch grob skizzierten Version.

Auch der Erzähler des *Tristan* macht dem Leben ein Zugeständnis, als er sich mit sarkastischer Ironie vom Schriftstellerhelden der Novelle abgrenzt, und in der Schlußszene der Geschichte die erbärmliche Gestalt Spinells dem vom Leben strotzenden und heiter kichernden Kind Klöterjahns gegenüberstellt.<sup>345</sup>

Das ironische Gleichgewicht der Ambivalenz wird diesmal zum Teil durch den karikierenden Blickwinkel der Erzählperspektive gekippt, da in dieser Perspektive die Thomas Mannschen Kennzeichen des Lebens unverändert bleiben – Klöterjahn und sein Sohn sind kraftausstrahlende, gewöhnliche Figuren, während die Repräsentation des Geistes in der Gestalt Spinells bis zur grotesken Jämmerlichkeit verkümmert.<sup>346</sup> Im Gegensatz zu den späteren Künstlergestalten Thomas Manns (Tonio Kröger, Aschenbach), die sich ihrer „zweifelhaften Berufung“ zwar bewußt sind, deren geistige Überlegenheit und repräsentative Laufbahn jedoch nicht in Zweifel gezogen werden können, versagt Spinell auch als „Wortkünstler“. Obwohl er Schriftsteller von Beruf ist, bleibt er in Wirklichkeit zwischen Bajazzotum und Künstlertum stecken und steht sogar in seiner Rollenlage dem Ersteren näher.<sup>347</sup> Es gibt in der Novelle mehrere konkrete Anzeichen dafür, daß Spinell zur Repräsentation des Geistes ungeeignet ist. Zunächst ist seine Überkompensierung, die Pose des Künstlers auffällig. Obwohl er nur einen Roman verfaßte, läßt er sein Werk ständig auf dem Tisch liegen, damit es jeder sehen kann: wichtiguerisch erwähnt er immer wieder „seine Arbeit“, gleichzeitig erfahren wir aber aus seinem Bekenntnis an Frau Klöterjahn, daß er sein fiebriges Nichtstun als Selbsttäuschung empfindet. Auch die pathetischen Verwunderungen angesichts der „Schönheit“ sind falsch, übertrieben und liegen weit von der selbstironischen Sichtweise der wirklichen Künstler Thomas Manns entfernt. Noch lächerlicher erscheint der Brief an Klötherjahn, der eine direkte „Kriegserklärung“ an das Leben und dessen Enthüllung bezweckt, in seiner Wirkung aber eher eine – wenn auch ungewollte – groteske Selbstironie darstellt. Denn das Geständnis: „Ich habe Ihnen im Kampfe nur eines entgegenzustellen, *das erhabene Gewaffen und Rache-werkzeug der Schwachen: Geist und Wort*“ (255. Hervorhebung von mir: Z. Sz.) wird durch die kindische Offenheit und das naive Bestreben, die Mittel der künstlerischen Erkenntnis auch in der Wirklichkeit auf kleinliche Weise anzuwenden, in sein Gegenteil verzerrt, und statt geistiger Überlegenheit wird es zur albernen Marktschreierei.<sup>348</sup> Die peinlich-groteske Rolle des Protagonisten wird durch die Situation satirisch unterstrichen, in der der Adres-

sat, „das Leben“, den Schöngeist in seinem Zimmer aufsucht und den erschreckt sich Duckenden als ‚Hanswurst‘, ‚Feigling‘, ‚Jammermensch‘, ‚hinterlistiger Idiot‘, ‚hergelaufener Bummel‘ bezeichnet und ihm ins Gesicht sagt: „Ich schiele den Weibern nicht am Gesicht vorbei, ich sehe sie mir an, und wenn sie mir gefallen, und wenn sie mich wollen, so nehme ich sie mir“. (259)<sup>349</sup>

Die Worte des Kaufmanns treffen – trotz aller Prahlerei – auf den Punkt. Denn nichts ist charakteristischer für Spinells „Verführung“ als duckmäuserische Machenschaften. Mit plumper Hinterlist sucht er sich bei Frau Klöterjahn einzuschmeicheln. Zunächst sinnt er darüber nach, was es für ein Rätsel sei, daß ein „Märchentraum von einem Wesen“ sich einem „Jahrmarkts-herkules oder Schlächterburschen“ ergibt (232), dann unmittelbar danach macht er bereits Anspielungen über die Gewöhnlichkeit des Namens ihres Mannes und zaubert auf die mädchenhafte Gestalt Gabrielles eine „kleine goldene Krone“, die der Schriftsteller gesehen hätte, wenn er hinter den Büschen im Garten lauschend dagestanden hätte.<sup>350</sup> Die unmittelbar-natürliche Antwort der Frau bekommt im Dialog einen ironischen Nebenton: „Gott weiß, was Sie gesehen hätten. Sie standen aber nicht dort, sondern eines Tages war es mein jetziger Mann, der zusammen mit meinem Vater aus dem Gebüsch hervortrat.“ (235)

Auch wenn sie so klug ist, wie Klöterjahn behauptet, wird die Frau durch die Gespräche mit Spinell zunehmend verstört. Umso mehr, weil der sich listig Nähernde, nach der gründlichen Unterhöhlung des Ansehens des robusten Lebens, gerade am schwächsten Punkt angreift. Die geistige Sensibilität und die Musikbegeisterung Gabrielles ausnutzend, überredet er sie, für ihn am Klavier zu spielen. Im achten Kapitel der Novelle, am strukturellen Höhepunkt, treffen sich die zwei Seelen in den Akkorden der die Sinne aufpeitschenden Musik Wagners: der Betrüger und die „Betrogene“. Diese groteske Illusion der „Liebesvereinigung“ wird in erster Linie durch die Travestie der Oper entlarvt.<sup>351</sup> Da die Parallelen zwischen dem Musikstück und der Novelle von James Northcote-Bade bereits ausführlich dargelegt wurden, beschränkt sich meine Interpretation auf einige psychologische Gesichtspunkte sowie auf die wichtigsten Zusammenhän-

ge innerhalb des Lebenswerkes.<sup>352</sup> In der „Verführung“ Spinells ist das die Lüge, daß er statt der wirklichen Liebe nur deren „himmliches Ebenbild“, ihr ästhetisiertes Konzentrat und nur den Ersatz der Sehnsuchtserfüllung bieten kann.<sup>353</sup> Denn seine „Eroberungskraft“ reicht nur dazu aus, um Gabrielle in seine selbstbezweckte, narzißtisch-tödliche Sphäre hinüberzuziehen. Aber bezeichnenderweise nicht einmal darin reicht seine geistige Fähigkeit aus, denn das erotische Erlebnis wird der suggestiven Kraft der Musik von Wagner und Chopin sowie dem Klavierspiel der Frau „entliehen“.<sup>354</sup>

Die Motive der Sehnsucht und der Liebe, der Schönheit und des Todes werden in Wagners Werk in einem orgiastischen Rausch miteinander verflochten, und bieten die letzten Möglichkeiten der sinnlichen Wonne:

Der Überschwang einer ungeheuren Lösung und Erfüllung brach herein, wiederholte sich, ein betäubendes Brausen maßloser Befriedigung, unersättlich wieder und wieder, formte sich zurückflutend um, schien verhauchen zu wollen, wob noch einmal das Sehnsuchtsmotiv in seine Harmonie, atmete aus, erstarb, verklang, entschwebte. (247)<sup>355</sup>

Den erotischen Gehalt der Tristan-Musik deutet der Verfasser der Novelle viele Jahre später (1949) folgendermaßen: „Der zweite Akt 'Tristan', finde ich jetzt, mit seinem metaphysischen Wonneweben, ist mehr etwas für junge Leute, die mit ihrer Sexualität nicht wo ein und aus wissen.“ (X, 926. Hervorhebung von mir: Z. Sz.)<sup>356</sup> Das sind schonungslos genaue Worte, ausgenommen die Einschränkung durch das Attribut „jung“, denn Spinell macht reichlich spät die „Pubertätsstörungen“ durch. Es ist kein Zufall, daß „ein Zyniker und Witzbold“ aus dem Sanatorium den Schriftsteller hinter seinem Rücken als „verwesten Säugling“ (223) verspottet. Die „infantile Ratlosigkeit“ seiner Zuneigung für die Frau zeigt deutlich die Schlußszene des achten Kapitels, als der Mann nach dem pervertierten „Musikgenuß“ auf das Klappern der Schellen, das in die Stille des Zimmers bricht, lautlos weinend auf die Knie sinkt: als ironische Antwort auf den Jubel der „überirdischen Vereinigung“.<sup>357</sup> Diese narzißtische Unschlüssigkeit ist in sich eher nur jammervoll und lächerlich. Die Geschichte der Novelle ent-

hüllt aber auch die wirklichen Gefahren der Persönlichkeit und der „ästhetischen Welt“ von Spinell, da der „unmännliche Verführer“ die Schönheit des Todes lügenhaft idealisiert, indem er die höhere Vollkommenheit der sich vom Leben abkehrenden „metaphysischen Sicht“ dem unschuldigen Wesen einfüstert. Das in den Tod ziehende konkrete Handlungsmoment ist, daß Spinell durch sein hartnäckiges Zureden die todkranke Frau zum körperlich und geistig erschöpfenden Klavierspielen überredet. Das „Abenteuer“ Gabrielles besiegelt ihr Schicksal.<sup>358</sup> Spinell aber, nachdem Klöterjahn zu seiner sterbenden Frau gerufen wurde, betrachtet sich (mit Verzückung) eine Weile im Spiegel. „Hierauf ging er zum Schreibtisch, holte ein kleines Flakon und ein Gläschen aus einem Fache hervor und nahm einen Kognak zu sich, was kein Mensch ihm verdenken konnte. Dann streckte er sich auf dem Sofa aus und schloß die Augen.“ (260) Sein Narziß-Porträt wird durch diese Episode vollkommen.

Wir würden die Möglichkeiten von Spinells geistigem Einfluß überschätzen, wenn wir außer Acht lassen würden, daß Gabrielle – wie auch Hans Castorp – bereits als Infizierte des „Flachlandes“ in das Sanatorium eintrifft. Sie bringt nicht nur ihre (taktvoll) „Leiden an der Luftröhre“ genannte Krankheit mit sich, sondern auch die musikalischen Neigungen ihres Vaters. Der Vater ist – obwohl er von Beruf Kaufmann ist – nach Gabrielles Meinung „eigentlich wohl in erster Linie [...] ein Künstler“ (233). Diese doppelte Affinität bereitet den Boden für die tödliche Anziehung. Wie später bei Hans Castorp ist es auch bei der Ehefrau Klöterjahns die Steigerung dieser nicht „flachländischen“ Sympathie, die die schleichende Krankheit verschlimmert. Die Fieberkurve Hans Castorps springt nach der Bekanntschaft mit Madame Chauchat in die Höhe, und Gabrielle, die mittlerweile viel an Spinell, an diesen „wunderlichen Kauz“ (231) dachte, fühlte sich unwohl und richtig krank. Mit einer ironischen Anspielung lenkt der Erzähler die Aufmerksamkeit auf diese Veränderung: „Sei es, daß der Luftwechsel anfang, die Wirkung zu versagen, oder daß irgendein positiv schädlicher Einfluß sie berührt hatte: ihr Befinden war schlechter geworden [...]“ (Ebd.)

Eine ebenso auffällige motivische Entsprechung zwischen der Handlungsreihe des *Tristan* und des *Zauberbergs* ist, daß die Ver-

treter der Todesversuchung – der Schriftsteller und Madame Chauchat – in beiden Fällen (erzählperspektivisch) aus der Ferne und stufenweise angenähert werden. „Sogar ein Schriftsteller ist da, ein exzentrischer Mensch“ (217) – mit diesem Auftakt taucht das Motiv in *Tristan* das erste Mal auf. Zum zweiten Mal als Motivvariante (im dritten Kapitel) wird schon die Begegnung und deren Wirkung erwähnt – „Ein Schriftsteller, der seit ein paar Wochen in 'Einfried' seine Zeit verbrachte [...], verfärbte sich geradezu, als sie auf dem Korridor an ihm vorüberging“ (220f) – bis der Protagonist endlich seinen „Namen bekommt“ und auch seine Charakterisierung erfolgt: „Spinell hieß der Schriftsteller, der seit mehreren Wochen in 'Einfried' lebte, Detlev Spinell war sein Name, und sein Äußeres war wunderbar“ (223). Mit ähnlicher epischer Retardierung, nur mit der Wiederholung von noch zahlreicheren Anspielungen – nach manchem Türschmettern – erscheint auch Frau Chauchat vor dem Leser.

Die Parallelen, die auch in weniger betonten Einzelheiten in größerer Zahl nachgewiesen werden können, zeigen auf jeden Fall die gemeinsame Atmosphäre der Welten in den beiden Werken. Doktor Leander ist nicht nur durch seine scherzhaft-zynische Art mit Hofrat Behrens verwandt, sondern auch durch seine fachliche und geschäftliche Kompetenz. Die wie ein Gespenst in der Anstalt herumirrende Frau Höhlenrauch ist ohne Zweifel die Vorgängerin der „Tous-les-deux“ aus dem *Zauberberg*, und die hektische Tüchtigkeit des Fräuleins von Osterloh findet sich in der Rolle der Chefin Mylendonk neu gestaltet. Klöterjahn, obwohl er keine „Persönlichkeit“ ist und dem „dionysischen Format“ Peeperkorns nicht einmal in die Nähe kommen kann, hält – dem holländischen Plantagenbesitzer ähnlich – das Gleichgewicht zur Dekadenz der Stammgäste im Sanatorium. Die pure Gegenwart der Lebenskraft reicht aus, um Spinell und Hans Castorp zu erschrecken.<sup>359</sup>

Aber nicht nur die dargestellte Welt der beiden Sanatorien, sondern auch die Darstellungsweisen zeigen auffällige Ähnlichkeiten. Die ethische und sozialkritische Stellungnahme verwendet die Mittel des karikierenden Humors. Die ironische Distanz des Erzählers gilt genauso für das „romantische Todespathos“ Spinells bzw. Hans Castorps wie für das Geschäftsgebaren der

Heilstätten als gut funktionierende kapitalistische „Großbetriebe“. Dieses Letztere wird bereits im zweiten Absatz der Novelle hervorgehoben: Doktor Leander – genauso wie Behrens – „hält [...] auf kurz angebundene und verschlossene Art die Leidenden in seinem Bann, – alle diese Individuen, die, zu schwach, sich selbst Gesetze zu geben und sie zu halten, ihm ihr Vermögen ausliefern, um sich von seiner Strenge stützen lassen zu dürfen“ (216). Demnach ist *Tristan* auch aus weltanschaulicher Sicht als direkter Vorgänger des *Zauberbergs* zu betrachten. Dies bezeugt die Annahme, daß wir in bezug auf die künstlerische Laufbahn Thomas Manns nur mit Einschränkung über spektakuläre „Durchbrüche“ sprechen können, denn er zeigt bereits in seinen frühesten Werken – wie etwa in den *Buddenbrooks* – zahlreiche Widersprüche innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, doch diese Erkenntnisse überschreiten auch später, selbst in den Werken des „reifen“ Künstlers nicht die Grenzen der „von innen“ geschehenen Enthüllung.

Die Novelle *Die Hungernden* ist aufgrund ihrer Entstehungszeit mit dem unmittelbar vorausgegangenen *Tristan* und dem ihr folgenden *Tonio Kröger* eng verbunden. Der Held der „psychologischen Studie“<sup>360</sup>, Detlev, wird genauso vom Bewußtsein des Überflüssigseins gequält wie Spinell, und die Musik Wagners übt auf ihn eine ähnliche Wirkung aus:

Sein Sinn war so geartet, daß er die leidende Einheitssehnsucht vernehmen mußte, die aus diesen Tönen auch noch in ihrer mutwilligen Entstellung sprach, und plötzlich stieg aufs neue die erstickende Wehmut des Einsamen in ihm auf, der sich in Neid und Liebe an ein liches und gewöhnliches Kind des Lebens verlor... (264)

Spinell kann sich allerdings in der Nähe Gabrielles und der aus der Musik tönenden großen Illusion der Einheit hingeben, der „kosmischen Ganzheit“ der Liebe und des Todes, Detlev dagegen muß sich mit der Parodie der Tristan-Musik zufriedengeben, doch wir wissen, daß die Dissonanz schaffenden Mittel auch im *Tristan* enthalten sind, mit dem Unterschied, daß sie dort durch die Parallelen und Allusionen der Handlungsstruktur zum Ausdruck gelangen.

Das obige Zitat zeigt aber zugleich, daß Detlev – im Gegensatz zu Spinell – in seinen Sehnsüchten nicht seine eigene Welt sucht,

sondern das Gegenteil davon. Er möchte nicht die für die Krankheit und den Geist Empfänglichen erobern, denn er sehnt sich schon nach der Welt der „hellen Lebendigen“, nach dem Leben selbst.<sup>361</sup> Die elegische Sehnsucht Tonio Krögers ist schon die Seine. Diese schmerzvolle Sehnsucht ist der eigentliche Inhalt der kurzen Erzählung. Durch das fehlende epische Geschehen rücken die Gefühlsschwankungen der Seele sowie die dadurch ausgelösten Reflexionen in den Mittelpunkt. Die ironische Lage des „Zu-zwei-Welten-Gehörens“ sowie das Erlebnis der Heimatlosigkeit erfahren durch die Gegenüberstellung des zweifachen Schauplatzes beinahe didaktisch ihre Zuspitzung. Die schrillen Gegensätze der Welten des „Innen“ und des „Außen“ – der glanzgefüllte Prunk des Theatersaales und die eisige Dunkelheit der Straße, die selbstvergessene Vergnügung der Ballveranstaltung und das stumme Elend des frierenden Bettlers – sind nicht zur Veranschaulichung des gesellschaftlichen Unrechtes sondern zur Demonstration der Schicksalslage Detlevs da. Den Neid des schwermütigen Helden verbindet ja nichts mit dem störrischen Haß der unteren Schichten. Es ist nicht irgendeine Art von Schamgefühl, das aus dem gesellschaftlichem Standesunterschied entspringt und ihn zu Flucht zwingt, sondern das Wissen um die eigene Unzulänglichkeit. Denn gegenüber den alltäglichen Freuden des Lebens spürt er eine unüberwindbare Hemmung.

Er betrachtet die lebendige, blonde Natürlichkeit Lilis genauso aus der Ferne wie Tonio Kröger die bezaubernde Selbstsicherheit in Inges alltäglichem Wesen. Die Reflexionen des einsam Grübelnden formulieren immer wieder die Polarität von Leben und Geist. Mit der alles durchleuchtenden Kraft der Worte ziehen sie sowohl die Eigentümlichkeiten der Antinomien als auch deren schicksalhafte Folgen in Betracht. Der intellektuelle Zwang des Aussprechens ist dennoch nicht kalt und rationell, denn er wird ständig vom leidenschaftlichen Bekennen der Sehnsüchte begleitet, das auch die Extreme der emotionalen Verstrickung artikuliert. Von den selbstquälenden Gedanken des Minderwertigkeitsgefühls bis zur narzißtischen Genugtuung der geistigen Überlegenheit, von der Schwärmerei bis zur Verachtung – auf einer gewaltigen Skala bewegt sich die gequälte Seele, um schließlich doch

immer wieder die Sehnsucht nach dem Leben zu wiederholen: „Ihr seid das warme, holde, törichte Leben, wie es als ewiger Gegensatz dem Geist gegenübersteht. Glaubt nicht, daß er euch verachtet [...]. Wir schleichen euch nach, [...] und in unseren Augen brennt eine gierig schauende Sehnsucht, euch gleich zu sein.“ (266) Der Künstler, der intellektuellen Erkenntnis und der Verödung des Lebens überdrüssig geworden, sucht sich von dem Fluch der Polarität zu befreien:

Einmal dem Fluche entfliehen, der da unverbrüchlich lautete: Du darfst nicht sein, du sollst schauen; du darfst nicht leben, du sollst schaffen; du darfst nicht lieben, du sollst wissen! Einmal in treuerzigem und schlichtem Gefühle leben, lieben und loben! Einmal unter euch sein, in euch sein, ihr sein, ihr Lebendigen! Einmal euch in entzückten Zügen schlürfen – ihr Wonnen der Gewöhnlichkeit! (267)

Die deterministische Ausschließung, die den Gegensatz zwischen Leben und Geist zur Notwendigkeit des Gesetzes erhebt und ihn somit zum Phantom stilisiert, bezeichnet die nach dem Leben schmachtende Sehnsucht als einen von vornherein unerfüllbaren Traum. Die hartnäckig wiederholte Sehnsucht ist darum keineswegs frei von narzißtischem Selbstmitleid. Detlev und Tonio Kröger, obwohl sie zweifelsfrei die marktschreierische Selbstliebe Spinells und des Bajazzos schon überwunden haben, bleiben ihnen darin noch immer wahre Schicksalsgenossen, daß sie vor allem *in ihre eigenen Sehnsüchte verliebt sind*, da sie mit dem ersehnten Leben nicht viel anfangen können.<sup>362</sup> Das Sehnsuchtsmotiv in den *Hungernden* sowie im *Tonio Kröger* verdient deshalb wegen seines Gestuswertes Aufmerksamkeit. Daß aber die narzißtische Seele auch in diesem melancholischen Ausbruchsversuch das Wesen seines Ichs nicht verleugnet, zeigt deutlich die „Bettler-Parallele“. Der vor den lebensvollen Schönheiten der Abendveranstaltung in die heimische Einsamkeit flüchtende junge Mann erblickt auf der Straße plötzlich eine in Lumpen gehüllte Gestalt, die genauso gierig nach dem Wohlstand verratenden Anzug und der silbernen Zigarettendose trachtet wie dieser nach dem Reichtum des Lebens. Es ist ein „ungeheures Mißverständnis“ – denkt Detlev –, wenn dieser Elende ihn beneidet: „*Wir sind ja Brüder!*“ (269) Die Szene zeigt tatsächlich ein unmögliches Mißver-

ständnis, nur in einem anderen, einem weltanschaulichen Sinne. Denn das narzißtische Elend Detlevs und seiner Gefährten kann mit den Leiden der wirklich Ausgestoßenen der Gesellschaft kaum verglichen werden. Es ist bezeichnend, daß Detlev nicht einmal durch die falsche Illusion dieser „Brüderlichkeit“ zum Mitleid bewegt wird. Im Gegenteil, auch im Elend des draußen Stehenden sieht er nur seine eigene Misere und über das Selbstmitleid hinaus projiziert er seine Selbstverachtung auch auf ihn. Danach überrascht uns auch nicht mehr, daß der Held der Novelle (auf den Spuren Schopenhauers) in der „Brüderlichkeit“ des universalen Unglücks Trost findet – „Ach, wir sind alle Geschwister, wir Geschöpfe des friedlos leidenden Willens“ (270) – und nach einer „anderen Liebe“ seufzend, nur die sentimentale Chanson-Moral „Kindlein, liebet einander...“ (ebd.) hervorzubringen vermag.<sup>363</sup>

Die Novelle *Tonio Kröger* nimmt im Gesamtwerk Thomas Manns einen besonderen Platz ein. Nicht nur deshalb, weil diese Künstlernovelle aus dem Frühwerk zum ersten Mal einen Protagonisten darstellt, dessen künstlerische Leistung nicht bezweifelt wird, sondern vielmehr wegen der virtuoson Entfaltung des Sehnsucht-Motivs, das hier gleichzeitig als kompositionelles Leitmotiv und psychologische Motivation in der Herausbildung der Künstlerexistenz zu deuten ist. Die für die frühen Helden Thomas Manns charakteristische Sentimentalität und das elegische Selbstmitleid sind auch in Tonio Krögers Sehnsucht nach dem Leben vorhanden, sie werden aber durch die Ironie der Erzählhaltung und der Werkstruktur zum größten Teil ausgeglichen. In der Distanzhaltung spielt zugleich auch die Objektivierung eine wichtige Rolle. Im Gegensatz zu der stark monologischen und lyrischen Form von *Die Hungernenden*, die zu Recht als Vorarbeit zu *Tonio Kröger* betrachtet wird, bearbeitet dieses letztere Werk, dasselbe Thema mit den objektiveren Mitteln der Dialogszenen und der Erzählerkommentare. Die epischen Elemente heben zwar den lyrischen Charakter der Novelle nicht auf<sup>364</sup>, sie mäßigen ihn aber durchaus und setzen ihm Grenzen. Das sentimentale Pathos des Bekenntnischarakters wird dadurch gemildert, daß es in der Komposition versteckt und objektiviert wird. Die mit

künstlerischer Vollkommenheit ausgeführte musikalische Struktur, die manche Interpreten der Novelle an die geschlossene Komposition der Sonatenform erinnert<sup>365</sup>, trägt durch die kontrapunktische und sich wiederholende Entfaltung der Themen und Motive auch eine Bedeutung an sich: Sie fixiert das doppelte Erlebnis der Heimatlosigkeit und der Heimkehr, des Scheidens aus dem Leben und der sich zurücksehnenen Hoffnung.<sup>366</sup> Die Reihenfolge der Hauptteile sowie deren kompositionelle Richtung und letzter Abschluß heben zwar das Moment des Gebundenseins an das Leben hervor,<sup>367</sup> die Gesamtstruktur der Novelle stellt jedoch Tonio Krögers „bürgerliches Künstlertum“ als „ein verwirklichtes Paradoxon“ dar.<sup>368</sup>

Die drei größeren kompositionellen Einheiten des aus neun Kapiteln bestehenden Werkes nähern sich den Grundfragen der Antinomien von Leben und Geist bzw. Bürger und Künstler durch Themenvariationen und auf höchst nuancierte Weise. In den ersten zwei Kapiteln der „Exposition“, die die Kindheit und Jugendzeit Tonio Krögers heraufbeschwören, erscheint dasselbe Thema in zwei Variationen. Hans Hansen, der Schulfreund, und dann einige Jahre später Ingeborg Holm, die „helle Lebendige“ aus der Tanzschule, verkörpern für Tonio Kröger das Leben selbst. Die schwärmerische Zuneigung des Jungen ist gerade deshalb in beiden Fällen hoffnungslos einseitig: Hans versucht zwar die leidenschaftliche Ergebenheit seines Freundes mit oberflächlichen Gesten zu erwidern, er kann aber mit seinem Eifer höchstens seine Gleichgültigkeit verbergen, zwischen Inge und Tonio Kröger kann sich hingegen von vornherein keine Beziehung entfalten, da der verträumte Protagonist schon bei der erschrockenen Wahrnehmung der Liebessehnsucht

genau wußte, daß die Liebe ihm viel Schmerz, Drangsal und Demütigung bringen müsse, daß sie überdies den Frieden zerstöre und das Herz mit Melodien überfülle, ohne daß man Ruhe fand, eine Sache rund zu formen und in Gelassenheit etwas Ganzes daraus zu schmieden [...]. (282).

Dennoch: der schon beinahe sich selbst bezweckende Kult des schwermütigen Schmachstens, der schmerzhaften Sehnsucht, dies mit Sorgfalt gepflegte Leiden, das große Abenteuer der subtilen



Gefühle – sie sind wohl nicht überflüssig, weil sie schon auf die innere Vorbereitung des vom Schicksal erwählten Künstlers hinweisen.<sup>369</sup>

Die intellektuelle Motivation zur Formulierung der größtenteils im Dunkeln bleibenden Gesetze der Gefühlswelt ist mindestens so stark wie das Sehnen nach menschlichen Verbindungen. Das Erlebnis des Verstehens und des Aussprechens ist schon in der Jugendzeit Tonio Krögers entscheidend: Er entdeckt in der Kunst – vorläufig nur in der Kunst der anderen, der „Klassiker“ – die vollkommenste Art des Erlebnisausdrucks. Die aus dem *Don Carlos* herausgelesene unendliche Einsamkeit, die sogar eine „Königliche Hoheit“ zum Weinen bewegt und der von Storm zitierte Vers – „Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen“<sup>370</sup> – werden mit dem melancholischen Lebensgefühl Tonio Krögers gleichgesetzt und mit dem klassischen Rang der literarischen Analogien quasi bestätigt. Die literarischen Parallelen durchleuchten und ordnen die Erfahrungen nicht nur in ein „würdiges“ Paradigma ein, sondern sie erhöhen sie zu ästhetischen Erscheinungen.

Diese intellektuelle Haltung hebt aber zugleich die unmittelbaren Äußerungen des Verhältnisses zur Welt von vornherein auf, denn sie konzentriert sich statt des „reinen Erlebens“ auf die restlose Artikulation des Erlebnisses. Tonio Kröger ist deshalb eine „zur Kunst verdamnte“ Persönlichkeit, weil er sich nicht einmal in der Kindheit dem „Leben“ völlig hingeben kann, und seine Gefühle auch zu dieser Zeit schon zum Teil als „ästhetische Objekte“ behandelt, die man analysieren und zu Gedanken formen kann. Die Paradoxie seines Schicksals steckt eigentlich darin, daß er seine Künstlerexistenz zwar mit dem Bewußtseins des Mangels und dem Gefühl der Verstümmelung erleidet, auf den Privilegien dieser Lebensform dennoch beharrt. So ist seine – das bürgerliche Leben beneidende – Sehnsucht wohl aufrichtig, aber nie frei von Selbsttäuschung. „Er machte nicht den Versuch, zu werden wie Hans Hansen, und vielleicht war es ihm nicht einmal sehr ernst mit diesem Wunsche. Aber er begehrte schmerzlich, so wie er war, von ihm geliebt zu werden [...]“. (276) Die *Ironie* in der Zuneigung für die „Blonden und Blauäugigen“ ist hier folglich weniger mit der bekannten Formel – „Selbstverneinung des Geistes zu-

gunsten des Lebens“ – zu charakterisieren, denn der Geist verneint sich nur scheinbar in dieser Huldigung.<sup>371</sup> In Wirklichkeit hat gerade dieses eigentümliche Verhältnis, dieser Konflikt eine unentbehrliche Funktion: Er bestimmt und entfaltet die künstlerische Laufbahn Tonio Krögers. Die Ironie ist deshalb viel mehr in der Geste des Bekenntnisses zu suchen, in jener (letzten Endes ästhetischen) Verhaltensweise, in der der Geist sogar aus der Auflehnung gegen sich selbst einen geistigen Nutzen zieht. Allerdings nur das.

Denn Tonio Krögers „tiefste und verstohlenste Liebe“ (338) ist nur in ihrer Gestenform zu deuten und zu werten. Es geschieht ja nichts während der mehrere Jahrzehnte umspannenden Handlungszeit, was den Titelhelden dem Leben nähergebracht hätte: Der Unterschied zwischen dem kleinen Schüler und dem erwachsenen Mann besteht höchstens darin, daß der Letztere über seine Lage Rechenschaft ablegen kann. Nur der Bewußtseinsgrad und die Ausdrucksfähigkeit sind verschieden, das Gefühl, aus dem Leben ausgestoßen zu sein, spukt nach wie vor in seinem Kopf herum.<sup>372</sup> Der Zusammenklang der letzten Zeilen im Anfangs- und Schlußkapitel macht diese „melancholische Schicksalhaftigkeit“ bewußt. Die erste Version der beiden motivischen Abschlüsse wird noch vom *Erzähler* und im *Präteritum* formuliert: „Damals lebte sein Herz; Sehnsucht war darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.“ (281) Dieselben Worte kehren im Brief Tonio Krögers – nunmehr in *Bekanntnisform* und im *Präsens* – zurück. (338) So scheint es also, daß den Protagonisten, während er sich dem Reflexionsniveau des Erzählers seiner Geschichte annähert, diese Reife und intellektuelle Einsicht zu den Sehnsüchten der Kindheit zurückführt. Die motivische Entsprechung dieser Textteile ist deshalb von größtem Belang: Mit ihren Kompositionsstellen und mit ihrer expliziten Bedeutung komprimieren sie in sich die dichterische Aussage der Gesamtstruktur des Werkes.

Der Abschluß des ersten Teiles, die „Koda“, ist einerseits Abschied von der Vergangenheit, andererseits Überleitung zum zweiten Teil. In den Momenten des Ausscheidens aus der Kindheit und der Trennung vom Heim wird die seelische Befreiung betont. Tonio Kröger nimmt nach einer Weile nicht nur von dem „Opfer-

altar" (288) seiner Jugendliebe zu Inge Abschied, sondern er kehrt scheinbar auf immer auch allen sonstigen Zuneigungen aus seiner bürgerlichen Vergangenheit den Rücken: „Und er verließ die winklige Heimatstadt, um deren Giebel der feuchte Wind pfliff, verließ den Springbrunnen und den alten Walußbaum im Garten, die Vertrauten seiner Jugend, verließ auch das Meer, das er so sehr liebte, und empfand keinen Schmerz dabei." (289) In Wirklichkeit wird er aber nie imstande sein, die Wurzeln, „zwischen denen sich sein inneres Leben abspielte" (274), aus sich herauszureißen. Daß der in die Zukunft blickende junge Mann das noch nicht weiß und ohne Schmerz, sogar mit wohliger Überlegenheit die einst so innig geliebte Welt betrachtet, ist mit der vielversprechenden Künstlerkarriere zu erklären:

Er ergab sich ganz der Macht, die ihm als die erhabenste auf Erden erschien, zu deren Dienst er sich berufen fühlte, und die ihm Hoheit und Ehren versprach, der Macht des Geistes und Wortes, die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront. (289)

Im Lebenswerk wohl zum ersten Mal, nimmt hier die Gipfelperspektive mit selbstbewußter Gewißheit feste Umrisse an, der machtgerige Ehrgeiz des Künstlers und der Anspruch auf Repräsentation, zu dem sich die sinnliche Freude an der Formschöpfung untrennbar gesellt.<sup>373</sup>

Die verhaßte Fleischlichkeit wird durch die Kunst paradoxerweise in das Leben des jungen Schriftstellers „zurückgeschmuggelt": Die großen Augenblicke des Schaffens erinnern ihn an die „Zeugungswonne" (290), oder eher: sie ersetzen sie. Hier wird der Sublimationszwang aufs neue formuliert, in dem die ekstatische Musikimprovisation Hannos, der „Wille zu Wonne und Untergang in der Gier" (I, 750) als „Vorgeschichte", Aschenbachs Erregtheit – „Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!" (493) –, als Fortsetzung anzunehmen ist. Die künstlerische *Gesamtexistenz* vertröstet ihn jedoch nicht auf die Entschädigung dieses überwältigenden Erlebnisses, denn sie fordert viel mehr die „Leistungsmoral" des selbstverneinenden Verzichts und der qualvollen Arbeit. Genauer: im Falle Tonio Krögers und seiner Schicksalsgefährten bedeutet der asketische Arbeitseifer mindestens gleichermaßen triebbändigenden Selbstzweck wie schöpferischen Willen,

der sich auf das große Ziel, auf das Kunstwerk konzentriert. „Er arbeitete nicht wie jemand, der arbeitet, um zu leben, sondern wie einer, der nichts will als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht [...]" (291) Jener als Zwangsvorstellung anmutende Gedanke, „daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein" (292), stilisiert die Not zur Tugend, weil die Thomas Mannschen Künstlerfiguren nicht deshalb „sterben" müssen, um Schaffende zu werden, denn, bevor sie das hätten werden können, haben sie sich schon als „lebensunfähig" erwiesen. Außer dem Schicksal Tonio Krögers ist dasjenige von Paolo Hofmann und das von Spinell das beste Beispiel dafür.

Der moralische Wert der heroischen Selbstdisziplin ist jedoch nicht zu leugnen, denn diese Helden schwingen ihr Leben aus dem Zustand des Ausgeschlosseneins in eine geistige Höhe empor. Mit ihrer hartnäckigen Entschlossenheit gelingt es ihnen, die Fallen des Bajazzotums zu vermeiden. Dieser „ehrgeizige Fleiß" errettet Tonio Kröger, der ähnlich wie der Protagonist des *Bajazzo* eine Weile nur soviel fühlt, „daß er die Möglichkeiten zu tausend Daseinsformen in sich trage, zusammen mit dem heimlichen Bewußtsein, daß es im Grunde lauter Unmöglichkeiten seien..." (289), vor dem lähmenden Zustand des Dilettanten. Bei der sorgfältigen Ausarbeitung des Bürger-Ethos spielt zugleich die Persönlichkeit des Vaters eine wichtige Rolle, dessen Modell der Verfasser in seinem Vortrag *Lübeck als geistige Lebensform* folgendermaßen charakterisiert: „Er war kein einfacher Mann mehr, nicht robust, sondern nervös und leidensfähig, aber ein Mann der Selbstbeherrschung und des Erfolges, der es früh zu Ansehen und Ehren brachte in der Welt [...]" (XI, 387)<sup>374</sup>

Bei der Prägung der Figur des Konsuls Kröger kommen die unmittelbaren autobiographischen Erinnerungen genauso auf, wie in den früheren Werken Thomas Manns,<sup>375</sup> und sie erschaffen zusammen mit dem gegensätzlichen Charakter der Mutter die stilisierten Rollenmöglichkeiten der „Künstlergenealogie".<sup>376</sup> Diese an die Biographie des Autors erinnernde Gegenüberstellung des arbeitsamen und sich einen ehrenvollen bürgerlichen Rang erkämpfenden Vaters mit der zur Träumerei neigenden Mutter,

die unter den strengen gesellschaftlichen Konventionen vereinsamt lebt – das Zusammenleben des „einheimischen“ und des „fremden“ Erbgutes und deren biologische Kreuzung im Nachwuchs –, bilden nicht nur dadurch die Vorbedingungen zur Geburt des Künstlers, daß er die von beiden Seiten geerbten Eigenschaften in sich vereinigt, und so die traumverlorene Sensibilität durch den Leistungsdruck zum Schaffen angespornt wird, sondern auch dadurch, daß es dem aus dieser seltsamen Mischung Geborenen das Gefühl des Fremdseins bewußt macht. All das, was Thomas Mann mehr als zehn Jahre nach dem Erscheinen des *Tonio Kröger* in einem Essay über Erich von Mendelssohn bemerkt, trifft auf das Schicksal Tonio Krögers und mancher der Hauptfiguren Thomas Manns zu:

Ich übersehe nicht das persönliche Problem des jungen Mendelssohn, das *ein Problem des Blutes* – seines halb jüdischen, halb junkerlichen Blutes – war und *das ihn wahrscheinlich zum Schriftsteller machte; denn nur wo das Ich eine Aufgabe ist, hat es einen Sinn, zu schreiben.* (X, 564. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)<sup>377</sup>

Das „Problem des Blutes“ gibt also eine Erklärung für die entfremdete Daseinsform des Schriftsteller-Helden. Die Konfrontation mit der geistigen Erbschaft der Eltern kehrt im Lebenswerk Thomas Manns immer wieder zurück. Diese Rechenschaftslegung ist für das Ich deshalb ein lebendiges Problem, weil sie auch den Entscheidungszwang in sich trägt, diese Aufgabe nämlich, deren Lösung von vornherein unmöglich, sogar auch sinnlos ist. Für welches Erbteil der Protagonist sich auch immer entschiede, er würde damit zugleich die andere unentbehrliche Komponente seiner Künstlerexistenz aufheben. Die Schwankung zwischen dem väterlichen und dem mütterlichen Pol, der Schwebezustand „zwischen den zwei Welten“ stellen also nicht bloß Ursache und Erklärung dar, sondern zugleich ein das Künstlerschicksal aufrechterhaltendes und sich ständig eine Aufgabe stellendes Ziel. Die in den Gestalten der Eltern polarisiert erscheinende Künstler-Bürger-Gegenüberstellung bietet nämlich auch diesmal keine echte Alternative, denn Tonio Kröger kann sich ja weder mit der Vater- noch mit der Mutterfigur identifizieren, sondern nur mit derjenigen des „verirrten Bürgers“, die zwischen den beiden steht.<sup>378</sup>

Es deutet auf die Anziehung und die Abstoßung der beiden Pole, daß während der Bajazzo sich eher zu seiner Mutter hingezogen fühlt, Tonio Kröger zu den bürgerlichen Tugenden seines Vaters mit Gewissensbissen aufsieht. Der Erstere – in die Traumwelt eines potentiellen Künstlers versunken – verachtet den Bürger, Tonio Kröger als echter Bürger hingegen findet die Gleichgültigkeit und das „zigeunerisch“ anmutende Künstlerbeneden seiner Mutter liederlich.<sup>379</sup> Der polare Vorzeichenwechsel seiner Gefühle den Eltern gegenüber ist wahrscheinlich auch in der veränderten Betrachtungsweise des Autors während des Jahrzehntes zwischen der Entstehung der beiden Novellen zu suchen. Der Protagonist des *Bajazzo* fühlt sich nicht nur für das Leben, sondern auch für die schöpferische Arbeit ungeeignet. Tonio Kröger hat als Schriftsteller hingegen schon beträchtliche Erfolge erreicht, so entbehrt sein vernichtendes Urteil über die Kunst nie der selbstironischen Überlegenheit. Die zwei verschiedenen Verhaltensweisen können wir – von der biographischen Seite des Autors – auch mit dem durchschlagenden Erfolg der *Buddenbrooks* erklären: Wovon der Autor des *Bajazzo* höchstens träumen konnte, ist für den Verfasser des *Tonio Kröger* schon eine glänzende Künstlerkarriere versprechende Gewißheit.<sup>380</sup>

Die „biologisch abgeleitete“ und so gesetzmäßig erscheinende Heimatlosigkeit bedeutet im Leben Tonio Krögers gleichzeitig Verhängnis und Vorrecht. Dieses doppelte Erlebnis wird durch die Dialoge des vierten und fünften Kapitels der Novelle vertieft und bewußt gemacht.<sup>381</sup> Die zwei einander widersprechenden Stimmen der beiden Künstler, des Dichters und der Malerin, von Tonio Kröger und Lisaweta Iwanowna, sind die Projektionen des inneren Kampfes derselben Seele. Die durch die Rollenverteilung „dramatisierte Form“ verschafft sowohl dem Bekenntnis als auch dem argwöhnischen Distanzieren Geltung damit, daß Lisaweta in den nach dem Künstlerschicksal und dem Wesen der Kunst fragenden Gesprächen auf die Nietzsche beschwörende, zynisch-skeptische und entlarvende Herausforderung Tonio Krögers mit ihrem entwaffnend reinen Glauben antwortet. Die in ihrer Gegensätzlichkeit formulierte Kunstauffassung – die den eigenen Beruf bloßstellende Verabscheuung und die denselben glorifizierende apolo-

getische Absicht – objektiviert sich zusammen mit der schicksalhaften Ambivalenz des Gefühls der Heimatlosigkeit.

Tonio Krögers schonungslos selbstironisches Urteil zählt die „Anklagepunkte“ der im Lebenswerk Thomas Manns mehrfach widerhallenden „negativen Ars poetica“ auf. Die enttäuschten und enttäuschenden Worte stellen den Künstler und seinen Beruf gleicherweise bloß.<sup>382</sup> Der Unschuld des einfachen Bürgers gegenübergestellt, wird der Künstler zum Abenteurer, zum „präparierten päpstlichen Sänger“ (297) und Scharlatan gestempelt, dessen verdammter, verhängnisvoller Beruf die Täuschung und die fruchtlose, Gefühle verheerende Höllenfahrt der Erkenntnis ist. Lisaweta deutet die analytische Funktion der Literatur in entgegengesetzter Richtung und folgert aus der künstlerischen Erkenntnis auf die Humanität des Verstehens und des Verzeihens:

Die reinigende, heiligende Wirkung der Literatur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der literarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengestes überhaupt, der Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger [...]. (300)<sup>383</sup>

Außer der Dialektik der Antinomien und dem Anspruch auf die Vollständigkeit des zweifachen Bekenntnisses setzt hier die Apotheose der Literatur das schöpferische Berufungsbewußtsein und jene moralische Verpflichtung voraus, die die individuellen Interessen den höheren Zielen der Menschheit bzw. der Gesellschaft unterordnet. Der Aufmerksamkeit Tonio Krögers entgeht dieser feste Glaube an die künstlerische Berufung nicht, der aus den Worten der russischen Malerin mit unmittelbarer Natürlichkeit herausklingt, und als er in seiner Antwort über die „heilige“ russische Literatur spricht, beinhaltet diese Unterscheidung ein wahres Zugeständnis an die in Raum und Zeit fernliegende Kultur, die er achtet, sogar gewiß mit einem „schwermütigen Neid“ bewundert. Das „Plädoyer“ von Lisaweta Iwanowna wird später von Settembrini, dem italienischen Literaten im *Zauberberg* beinahe wortwörtlich zitiert, und da die anachronistischen Züge seiner Geistigkeit ironisch hervorgehoben werden, ist es anzunehmen, daß der Autor, geschult an dem Psychologismus Schopenhauers

und Nietzsches, trotz der huldigenden Anerkennung die Überzeugung Lisawetas doch nicht restlos teilen kann.

Der moderne bürgerliche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts hält die Kluft zwischen der künstlerischen Äußerung und der pragmatischen Tätigkeit für unüberbrückbar, „denn alles Handeln ist Sünde in den Augen des Geistes...“ (302) Die logische, aber durchaus resignierte Folge dieser Skepsis ist, daß Tonio Kröger sich als Bürger und als Künstler gleicherweise überflüssig fühlt. Da er die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst von vornherein in Frage stellt, verachtet er als Bürger seinen Beruf, ohne etwas von seinen geistigen Privilegien aufopfern zu wollen. In seinem programmatischen Geständnis vermuten wir gerade deshalb den Wunsch nach Absonderung. Die spektakuläre Geste der Selbstverneinung räumt nämlich nicht mit der Kunst „zugunsten des Lebens“ auf, sondern sie erklärt der dekadenten Kunst des *Fin de siècle* den Krieg, als sie das ästhetische Ideal des Außerordentlichen und des Dämonischen verwirft:

Nein, das ‚Leben‘, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, – nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, *nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar*; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität! Der ist noch lange *kein Künstler*, meine Liebe, *dessen letzte und tiefste Schwärmerei das Raffinierte, Exzentrische und Satanische ist* [...]. (302f. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.)

Der doppelten Abgrenzung ist in dem zitierten Textteil leicht zu folgen. Aus der Gegenüberstellung von Leben und Geist hebt Tonio Kröger die Substantivierung „Ungewöhnliche“ sogar mit einem Wortspiel auf der Seite des Letzteren – als Vorrecht des Künstlers – hervor. Das Leben scheint ihm in seiner Banalität wertvoll zu sein, und es gibt kaum etwas erbärmlicheres – wie das eine Geschichte des Schriftsteller-Helden exemplifiziert –, als wenn ein Alltagsmensch in der Kunst dilettiert. Die Außerordentlichkeit, das „Ungewöhnliche“ des Schaffenden sichert ihm also dem Leben gegenüber eine Art Unabhängigkeit, innerhalb der Kunst aber (als Gegenstand der Darstellung) bedeutet gerade die Ablehnung des Ungewöhnlichen weitere Individualisierung und Originalität für den Künstler.

Die Sehnsucht nach den „hellen Lebendigen“ wird durch paradoxe Gefühle gehegt: intellektuelle Überspanntheit; Ekel, der „Erholung“, das heißt seinen eigenen Gegensatz sucht; erotische Zuneigung, die ständig vom Bewußtsein des Ungenügens und vom Gefühl der Unbefriedigtheit gequält wird; künstlerischer Ehrgeiz, der ein neues ästhetisches Ideal aufzeigen will. Diese Motivationen weisen – in Hinsicht auf die Folgen – über den „Mangelsatz“ des individuellen Schicksals hinaus, denn das Bekenntnis zum Leben bedeutet gleichzeitig die Verachtung von Leuten, „denen die Poesie eine sanfte Rache am Leben ist“ (303), und daraus folgend auch die Verleugnung der Rache des Geistes. Der in seinen Idealen „zum Bürger gewordene Künstler“ bewahrt seine autonome Welt so, daß er die bürgerliche Daseinsform des Alltags „umästhetisiert“. Seine Schwärmerei für die „Liebenswürdigen und Gewöhnlichen“ beschränkt sich aber zugleich auf die „Blonden und Blauäugigen“, auf den nordischen Typus.<sup>384</sup> In der Gegenüberstellung von Norden und Süden, Skandinavischem und Mediterranem, Germanischem und Italienischem überkreuzt sich der Bürger-Künstler-Antagonismus mehrfach mit dem „polaren Sternbild“ der Biographie des Autors.<sup>385</sup> Diese wertbetonte Konfrontation spielt die bürgerlichen Tugenden gegen den Künstler genauso aus wie die norddeutsche Vaterfigur gegen den „südlichen“ Charakter der Mutter, der in diesem Vergleich ziemlich „verdächtig“ ist. Die mutig-globalen Gegensätze drücken elementare Zuneigung und Sicherheit suchende Flucht gleichzeitig aus. Die Kunstanebetung und die Mutterliebe manifestieren sich bei Tonio Kröger nämlich in entgegengesetzter Richtung. Da der junge Held vor den beiden Neigungen mit instinktivem Mißtrauen Angst hat, sehnt er sich nach der Freiheit eines geregelten Lebens.

Das Gespräch mit Lisaweta, das der Reise Tonio Krögers nach Dänemark unmittelbar vorausgeht (5. Kapitel), zeigt deutlich die Akzentverschiebung. Während der Protagonist bei der früheren Begegnung darüber gesprochen hat, was ihn dem Künstlerschicksal entfremdet, gesteht er jetzt seine „verstohlenste Liebe“ und „poetisiert“ die bürgerlichen Reminiszenzen seiner Kindheit. Stilisierung und eine schamhafte – aus dem Gesichtspunkt des Erzählers zugleich ironische – Verzögerung kennzeichnen dieses neuere

Geständnis Tonio Krögers. Er lobt die Bücher, die „dort oben geschrieben werden“ (306), dann die skandinavischen Mahlzeiten und beginnt über die nordischen Vornamen zu schwärmen und als „Beispiel“ erwähnt er den Namen *Ingeborg*, der ihm wie „ein Harfenschlag makellosester Poesie“ (306) klingt. An das Auftauchen der sich verbergenden Liebeserinnerung knüpft sich – kaum zufällig – das *Meeresmotiv* in der Aufzählung an, denn beide assoziieren bei Thomas Mann das „metaphysische“ Erlebnis des Todes.

Das 5. Kapitel bildet mit der Heraufbeschwörung der engeren Heimat einen Übergang zu der dritten größeren Kompositionseinheit, die den Besuch Tonio Krögers in seiner Heimatstadt, die Schifffahrt, die Begebenheiten in Aalsgard sowie – als Epilog des ganzen Werkes – den Brief an Lisaweta Iwanowna enthält. Dieser die letzten vier Kapitel umfassende Teil kehrt durch die variierte Wiederholung des Hauptmotivs der Novelle, des Sehnsuchtmotivs, zum Anfangsteil zurück. Dem Kompositionsprinzip der Sonate entsprechend, faßt die „Reprise“ die Themen und Motive der „Exposition“ noch einmal zusammen, und sie schließt sie ab. Die motivische Wiederkehr in diesem literarischen Werk entspricht aber nicht dem „Refrain“ einer musikalischen oder lyrischen Schöpfung, weil sie sich außer den Harmoniegesetzen auch in die Logik der seelischen Ereignisse und der äußeren Welt fügt. So erlebt Tonio Kröger seine einstigen „Lieben“ unter ganz anderen Umständen und in einer ganz anderen Reihenfolge wieder. Denn alle Erlebnisse, die ehemals in der Welt des Protagonisten eng zusammengehörten, sind zerfallen, und der Held selbst kommt als Fremder aus der Ferne in die innere und äußere Gegend seiner Vergangenheit.

Mit Neugier und Andacht des Wiedererlebens der Sehnsucht pilgert der erwachsene Mann zu den wichtigsten Stationen seiner Kindheit und Jugendzeit. Die in der Erinnerung sorgfältig aufbewahrten Orte sind zu stummen Requisiten geworden. Denn das Haus am Marktplatz, wo Ingeborg Holm wohnte, und die Villa des Großhändlers Hansens erwecken zwar mit ihrer Regungslosigkeit den Eindruck der Beständigkeit, ihre Bewohner sind aber nur der sich erinnernden Einbildung gegenwärtig und in dem ehemaligen Haus Tonio Krögers, das eine Bibliothek geworden ist,

wird der Protagonist von mißtrauischen Blicken begleitet. Die dreimal wiederholte Frage des Erzählers, „Wohin ging er?“, und die darauf gegebene letzte Antwort: „Heimwärts“, erinnern uns an das romantische „Heimweh“ bei Novalis, in dessen Roman, *Heinrich von Ofterdingen* die Frage „Wo gehn wir denn hin?“ ähnlich beantwortet wird: „Immer nach Hause“.<sup>386</sup> Und der Romantiker sucht – laut Fritz Martini – auch in der Welt „die Schöpfung seiner Seele, eine Sehnsucht zu sich selbst“.<sup>387</sup> Die „metaphysische Bedeutungserweiterung“ des Erlebnisses von Novalis ist in der hartnäckigen Nostalgie Tonio Krögers auch dann vorhanden, wenn seiner späten Heimkehr die Ironie der Textkomposition und die Selbstironie des Briefes an Lisaweta folgen.

Die Erlebnisdeterminanten im Schicksal des „verirrten Bürgers“ objektivieren sich in ihren Antagonismen auch beim Wiedersehen des Geburtshauses. Er behauptet, dort „fremd“ zu sein, indem er die kleinsten Details seiner Kindheitserinnerungen heraufbeschwört. Am Fenster stehend, kehrt sein Blick vom Walnußbaum zu einem Buch zurück, dessen künstlerischen Wert er sachkundig bewundert. Die motivische Reihenfolge der Kontrapunktik schafft nur auf der kompositionellen Ebene Harmonie, inhaltlich trägt sie aber die Determiniertheit der Antinomien, deren Wurzeln in dem unaufhörlichen Konflikt der Seele zu suchen sind. Das ständige „Heimweh“ Tonio Krögers, die immerwährende Artikulation der „zwischen zwei Welten“ hin- und hergerissenen Gefühle kann von dem schmerzhaften Sehnen nach der Schönheit nur die Schönheit der Schmerzen erfassen, dieser „ästhetische Ruhepunkt“ ist aber nie vollwertig für den Protagonisten. Denn nur der *Künstler* kann mit sich selbst zufrieden sein. Die anerkennende Feststellung hinsichtlich seiner Schrift, mit der er sich vor der Polizei ausweisen will – „Es war ein guter Moment, eine Pointe und Wirkung, die er vortrefflich herausgearbeitet hatte.“ (317) –, zeugt eindeutig von diesem künstlerischen Selbstbewußtsein. (Dieselben Worte des fachmännischen Lobes wendet Tonio Kröger übrigens auch auf die Textstelle an, die er in der Volksbibliothek gelesen hat.) Das „bürgerliche Ich“ des Protagonisten betrachtet hingegen sein „Künstler-Ego“ mit ewigem Mißtrauen. Aus der Doppexistenz der Persönlichkeit folgt, daß die mit sich ringende

Seele bald zur intellektuellen Überlegenheit, bald zur Sicherheit des Alltagslebens flieht. Die Außenwelt kann den sich ständig unterwegs Befindlichen auf beiden Seiten bestätigen oder verzweifeln lassen. Die äußere Geschehnisreihe der Novelle stellt deshalb die objektivierte und paradigmatisch geordnete Projektion der Identitätsprobleme des Ich dar.

Das Bewußtsein der Heimatlosigkeit und der Fremdheit bedeutet aber nicht nur Belastung und seelenzermalmende Spannung für Tonio Kröger, sondern es bildet gleichzeitig sowohl die Ursache als auch die Folge seines Versteckspiels. Indem er nämlich sein narzißisches Außenseitertum erleidet, sucht er es sogar bewußt. Er könnte ja z.B. bei der Polizeikontrolle im Hotel leicht beweisen, „daß er kein Hochstapler von unbestimmter Zuständigkeit sei, von Geburt kein Zigeuner im grünen Wagen, sondern der Sohn Konsul Krögers“ (317). Statt dessen duldet er wortlos, daß der Polizist ihn mit einem verfolgten Verbrecher verwechselt. Über den harmlosen Ausgang des Vorfalls hinaus ist in seinem Benehmen ein stilles Einverständnis zu beobachten. Sein Mißtrauen gegen sich selbst ist vollkommen berechtigt, denn nach seiner Überzeugung gibt es keinen nicht-kriminellen Bankier, das heißt keinen anständigen Bürger, „welcher Novellen dichtete“ (299). Begleitet von den Zwangsvorstellungen des „bösen Gewissens“, verheimlicht er seine Identität gerade deshalb sorgfältig und ist schon am ersten Tag nach seiner Ankunft beruhigt, daß er in seiner Geburtsstadt nach dreizehn Jahren nicht mehr erkannt werden kann. Die *Maske des Künstlers* verspricht ihm Sicherheit: „Er betrachtete sich aufmerksam im Spiegel, und plötzlich fühlte er sich sicherer hinter seiner Maske, hinter seinem früh durcharbeiteten Gesicht, das älter als seine Jahre war...“ (310)

Der Beginn der Rollenidentifikation wird hier charakterisiert. Tonio Kröger erlebt als erster unter den Künstlerfiguren Thomas Manns diese „schicksalsbestimmte“ Fluchtmöglichkeit. Was aber für Felix Krull z.B. schon einen natürlichen Spielraum bedeutet, das Scheitern der Bürgerexistenz und die mit virtuoser Überlegenheit umgehende Gaukelei nämlich, ist bei Tonio Kröger nur noch ein durch Beklemmung beladenes Außenseitertum. Der Held der frühen Novelle blickt in die Vergangenheit zurück, und sehnt die

frühzeitig verlorenen Erlebnisse der „wahren Welt“ herbei, während der Hochstapler mit einer unvergleichbaren Erfindung das Paradies erobert, aus dem er vertrieben wurde. Allerdings nur als moderner *Picaro*, in der ironisch stilisierten Welt des Romans. In erster Linie unterscheiden sich also die Formen des Rollenspiels. Krull *schaft sich*, Tonio Kröger hingegen *sucht sich* Illusionen. Zu dem „elegischen Inkognito“ des Letzteren gehört, daß er nicht einmal zu Hause heimgekehrt ist, und sich selbst freiwillig verbannet. Es folgt aus den eigentümlichen Rollenmöglichkeiten des Doppel-Ich, daß dieses Sichverstecken durch eine bewußte und unbewußte Wahl determiniert wird, in der für ihn allein die Kunst den einzigen möglichen Weg der Selbstverwirklichung bietet. Die Handlungs- und Motivgestaltung sowie die Spannungsführung der Novelle heben aus der zweifachen Bindung als reale Perspektive die Überlegenheit des Künstlers hervor.

Paul Scherrer wies anhand eines ausgelassenen Textteiles der Novelle darauf hin, daß Thomas Mann ursprünglich für den Anfang des 6. Kapitels eine längere Episode über die Fahrt nach der Geburtsstadt geplant hatte, die er später aber weggelassen, einzelne Motive daraus dann jedoch in den darauffolgenden Kapiteln verwendet hatte.<sup>388</sup> So ist zum Beispiel einer der Aalsgarder Badegäste, der „zum Schlagfluß geneigte“ Fischhändler(324) nach der früheren Version ein Reisegefährte Tonio Krögers, der genauso ratlos den jungen Schriftsteller mustert, wie der Hotelportier in der Heimatstadt: „sichtlich bestrebt, ihn gesellschaftlich ein wenig zu bestimmen, ihn hierarchisch und bürgerlich irgendwie unterzubringen, ihm einen Platz in seiner Achtung anzuweisen, ohne doch zu einem beruhigenden Ergebnis gelangen zu können.“<sup>389</sup> Da die unmittelbare Fortsetzung des ausgebliebenen Fragmentes von Scherrer nicht zitiert wird, teilen wir sie hier in voller Länge mit:

Schwierig, nicht wahr? dachte Tonio Kröger und versuchte, innerlich zu lächeln, obgleich ihm nicht wohl zu Muthe war. Nicht so ganz einfach, Herr Consul! Die Stiefel sind heil, doch nicht so die Augen. Die Emballage ist correct, doch nicht so das, was heraussehnt... Könnte er ihm nicht ein wenig helfen. Nein, das war wohl unmöglich. Aber ein fast sehnsüchtiges Bedürfnis erfüllte ihn, sich dem biedereren rathlosen alten Mann zu nähern, ihm Vertrauen einzuflößen und ihn ein wenig für seine unklare Persönlichkeit zu gewinnen. Und

wiederum, – würde sich nicht, that er den Mund auf, alles nur verschlimmern?

Er blickte hinaus in das flache Gelände, über dem es langsam zu dämmern begann. Kleine Ortschaften und Gehöfte, die ganz unter ihren Dächern zusammengedrückt erschienen, zogen vorüber. Bauchige Kühe standen x-beinig hinter einem Schlagbaum und sahen mit dummen, blanken Augen dem Zuge nach.<sup>390</sup> Schrägen Flugs schwankten Krähen über die graue Ebene dahin und ließen ihren rauhen, öden und fatalistischen Schrei vernehmen... Konnte er sagen, daß diese Landschaft einen melancholischen Reiz besitze? Nein, das war bereits zu gewagt und poetisch; es würde den alten Herrn verstören.

„Verzeihen Sie“, sagte er schließlich, als der alte Herr die Zeitung beiseite legte, und ein bescheidenes Lächeln, etwas Weiches, Anschmiegendes und Gewinnendes kam in sein Gesicht. „Würden sie mir sagen, wie lange etwa wir noch zu fahren haben?“

„Gar nicht lange!“ antwortete der alte Herr. Viertel Stunde, knappe viertel Stunde. Na Gott sei Dank, wir sind überhaupt gleich da!“

„Dank! Vielen Dank!“ sagte Tonio Kröger, und obgleich er bei der breiten, plötzlichen und kargen Redeweise des alten Herrn, dieser aus alter Zeit ihm so wohlvertrauten Redeweise, ein nervöses Gelächter in sich unterdrücken mußte, bewahrte sein Gesicht doch ohne Mühe den weichen und gewinnenden Ausdruck.

„Ich bin noch unschlüssig“, fuhr er fort, welches Hotel ich wählen soll; wären Sie so liebenswürdig, mich ein wenig zu berathen?“

„Gott, mit Vergnügen“, sagte der alte Herr. „Gehn Sie nach Sdadt Hamburg. Sdadt Hamburg wird gut geführt. Kost't sie 'n bißchen was, ja, geb' ich zu, aber Sie haben was für ihr Geld. Gute Küche, gute Weine. Ich empfehl' Ihnen Sdadt Hamburg.“

Tonio Kröger dankte aufs Neue. Er war ohnedies willens gewesen, im Hotel ‚Stadt Hamburg‘ abzusteigen.<sup>391</sup>

Dieses Fragment zeigt deutlich, daß die kompositionelle Änderung über den ästhetischen Gewinn hinaus, den Scherrer mit Recht betont, auch eine Bedeutungsmodifizierung darstellt. Denn der Verfasser bewahrt dadurch, daß er die in der Gestalt des Reisegefährten verdichteten Merkmale in der endgültigen Fassung unter unterschiedlichen Episodenfiguren quasi „verteilt“, nicht nur die schon vorhandenen Einfälle auf und setzt sie mit künstlerischer Ökonomie in einen günstigeren Kontext, sondern deutet auch die Verhaltensweise des Heimkehrenden zum Teil um. Nach der ursprünglichen Konzeption versucht Tonio Kröger, sich der Welt sei-

ner „bürgerlichen Vergangenheit“, deren Vertreter der mit „Consul“ betitelte alte Herr ist, anzunähern. Der zum „bösen Gewissen“ verdamnte Künstler sucht das Vertrauen des wegen seiner Gewöhnlichkeit verachteten und zugleich beneideten Bürgers, und wie in seiner Kindheit seinen Schulfreund, so möchte er seinen Reisegefährten, der durch den „Consul“-Titel unvermeidlich auch die Vaterfigur heraufbeschwört, für sich gewinnen. Die „biedermeierartige“ Darstellung des *Sehnsuchtmotivs* – zusammen mit der ganzen Szene – fällt aus dem gedruckten Text völlig heraus. Aus der Gestalt mit erhöhter Rollenposition des Konsuls werden lauter Statisten abgespalten: der Portier, der mit seiner reservierten Höflichkeit seinen Vorbehalt dem Fremden gegenüber andeutet; der unbekannte Mann auf dem Schiff, der durch seine belästigende Zudringlichkeit und Geschwätzigkeit auffällt und Tonio Kröger mit der Andacht eines Sonntagsdichters langweilt, sowie der kurzhalbige Fischhändler. Obwohl alle drei dieselbe bürgerliche Welt vertreten wie der „Consul“, hebt der Erzähler ihnen gegenüber die intellektuelle Überlegenheit des Letzteren hervor. So versucht Tonio Kröger, mit den Nebenfiguren nicht einmal aus Höflichkeit eine Verbindung anzuknüpfen. Der Unterschied ist besonders gut in einer Szene der Schiffsfahrt zu beobachten. Während im weggelassenen Text Tonio Kröger seinen Reisegefährten anspricht, um die peinliche Stille zu unterbrechen und sich für einen Augenblick mindestens als „Bürger“ fühlen und sehen lassen zu können, ist er auf dem Schiff hingegen der Angesprochene, der die bürgerliche Banalität kaum ertragen kann. Außerhalb der Situation verbindet ein einziges Moment die beiden Nebenfiguren, nämlich die mundartliche Aussprache einzelner Wörter: Der vermutliche „Consul“ empfiehlt Tonio Kröger das Hotel „Sdadt Hamburg“, während der rotblonde Herr für die Schönheit der „Sderne“ schwärmt. Das „Hinüberretten“ und die künstlerische Ausarbeitung dieses Einfalls in der endgültigen Textvariante zeugt von der Akzentverlagerung, die auch die situativen Parallelen bestätigen. Im Zug sitzend betrachtet Tonio Kröger die – keineswegs idyllischen – Bilder der dahinfliegenden Landschaft und er würde gern sein „melancholisches Erlebnis“ mit seinem Reisegefährten teilen, wenn er nicht wüßte, daß seine „poetische Äußerung“ den

alten Herrn nur verwirren könnte. Dem unbekanntem Schwätzer an Bord, der sich über das „unbekömmliche Essen im Magen“ beschwert, stimmt er hingegen verständnisvoll zu: „Ja, [...] man ißt überhaupt zu schwer hier oben. Das macht faul und wehmütig.“ (320) Und die verdutzte Reaktion der naiven Seele quittiert er mit ironischer Überlegenheit: „Sicherlich schreibt er Verse [...] tief ehrlich empfundene Kaufmannsverse...“ (Ebd.)

Der Vergleich der Textvarianten beweist ebenfalls, daß die ersehnte Heimat für Tonio Kröger nur in der zur Erinnerung stilisierten Form und auf der ästhetischen Erlebnisebene bewahrt einen echten Wert bedeuten kann. So fährt er als Fremdling und seine Fremdheit sorgfältig hütend, mit der Hoffnung fruchtloser Sehnsüchte weiter nach Norden, damit die Vergangenheit sich endlich in der „metaphysischen Schönheit“ der grenzenlosen Einsamkeit am Meeresufer vergegenwärtigt und beim Wiedersehen von Hans Hansen und Ingeborg Holm, im Paroxysmus der Selbstbetrachtung das berühmte Briefgeständnis entsteht. Durch Einsatz und Verknüpfung aller früheren Motive verstärken die vier Kapitel des letzten Teils das Dilemma des „verirrten Bürgers“, ohne daß das spannungslösende Schlußkapitel diese Dilemmas in der Tat aufheben könnte. Der sorgfältig ausgearbeitete Rhythmus der motivischen Wiederkehr hält die polare Bewegung der Antinomien im Gleichgewicht, so ist der „Stellenwert“ der Textbedeutung immer nur relativ. Der ironische Kontrapunkt der Komposition hat in der „Reprise“ eine besonders wichtige Rolle: Er bereitet den ambivalenten Ausgang, den ästhetischen Triumph des die ganze Novelle begleitenden Hauptmotivs, der *Sehnsucht*, vor. Die völlige Paradoxie der Zuneigung zum Bürgerlichen des Künstlers Tonio Kröger wird auf der Seefahrt entlarvt, als der die Hingessenheit des naiven Mitgefährten belächelnde Protagonist selbst von dem kosmischen Erlebnis sentimental ergriffen wird und beginnt, ein pathetisches Lied zu singen. „Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es ward nicht fertig, nicht rund und geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet. Sein Herz lebte...“ (322) Der letzte Satz weist auf den Schlußabschnitt des ersten Kapitels zurück – „Damals lebte sein Herz; Sehnsucht war darin [...]“ (281) –, der zugleich die letzten Zeilen der „Koda“ vor-



wegnimmt, und die beiden Textteile bilden einen Gegensatz zu einer der „Schlüsselformeln“ im 3. Kapitel: „Aber 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.“ (290) Die Motive beleuchten nicht nur wechselseitig ihre Bedeutungen, sondern sie deuten auch die Eigenart des „Tonio Kröger-Komplexes“ an. Nach der Logik der zitierten Gedanken (natürlich zusammen mit ihrem Kontext) ist der Protagonist nur solange zu menschlichen Gefühlen fähig, wie er kein Künstler ist und umgekehrt: Das lebendige Herz kann nur zu fehlgeborenen Kunstwerken inspirieren. Dieser theseartigen Folgerung scheint die Bemerkung zu widersprechen, daß Tonio Kröger mit „totem Herzen“, also als Künstler „die Abenteuer des Fleisches“ kennengelernt habe. Aus der paradiesischen Welt des *Lebens*, das auch den Begriff des Bürgers einschließt, ist die Fleischlichkeit vertrieben, denn die „heiße Schuld“ weckt die quälenden Erinnerungen an die verhaßte Sinnlichkeit.<sup>392</sup> Diese Verstümmelung der Substantialität des Lebens, hinter der sich das tabuisierte Erlebnis der Geschlechtlichkeit verbirgt, führt gesetzmäßig zur *Paradoxie der Tonio Krögerschen Sehnsucht: zum Totalitätsanspruch mit Verzicht*.<sup>393</sup>

Die symbolträchtige Umgebung der nordischen Landschaft und des Meeres – mit dem Erklängen von einigen späteren Motiven des Lebenswerkes – bereitet schon unmittelbar den kompositionellen Höhepunkt der Novelle vor. Auf den Straßen in Kopenhagen erinnert Tonio Kröger der Anblick der Blonden und Blauäugigen an die „reuen Träume“ in der Vaterstadt. Am Strand von Aalsgaard verbrachte er lange Stunden allein, „in Wind und Brausen eingehüllt, versunken in dies ewige, schwere, betäubende Getöse, das er so sehr liebte.“ (325) Rosalie, die Protagonistin der fünfzig Jahre später geschriebenen Erzählung, singt auf der Schiffsfahrt im stürmischen Wind selbstvergessen: „Du Wasserwind, wie lieb' ich dich!“ (939) Diese Nietzsche-Paraphrase assoziiert aber – wie Margot Ulrich bemerkt – in ihren mythischen Zusammenhängen die befruchtend-zeugende und zugleich vernichtende Kraft des Wassers als Urelement.<sup>394</sup> Die magische Anziehung des Meeres – „es rief, lockte und grüßte“ (325) – bewahrt in *Tonio Kröger*, über das konkrete Erlebnis der Kindheit hinaus,

das „transzendente“ Schweben der Lebens- und Liebessehnsucht – paradigmatisch die narzißtische Mondanbetung des jungen Joseph vorwegnehmend.<sup>395</sup> Denn Eros treibt auch hier sein magisches Spiel: „Und wenn der kalte Schaum in sein Gesicht spritzte, so war es ihm im Halbschlaf wie eine Liebkosung.“ (322) Die dämonische Macht der fernen, aber unwiderstehlichen Bezauberung objektiviert die neun Jahre später erschienene Novelle *Der Tod in Venedig*, indem sie die Motive der „verbotenen Liebe“ und des Todes in der Figur Tadzios vereinigt. Dem am Meeresufer sterbenden Aschenbach scheint es so, als wenn der Schönheit verkörpernde Junge, „eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen“ (524), ihn lächelnd rief, ihn in die unbekannte Unendlichkeit verlockend.

Die motivischen Knotenpunkte können aber nicht nur Verknüpfungen, sondern auch Verzweigungen bedeuten. So ist aus den Tagträumen Tonio Krögers nicht nur auf die verhängnisvollen Visionen Aschenbachs zu folgern. Die einsame Träumerei des „verirrten Bürgers“ antizipiert nämlich auch schon die „Verzauberung“ Hans Castorps, der das seinen bürgerlichen Beruf symbolisierende Fachbuch gleich auf der Reise beiseite legt. Ganz ähnlich Tonio Kröger: „Er hielt ein Buch auf den Knien, aber er las nicht eine Zeile darin. Er genoß ein tiefes Vergessen, ein erlöstes Schweben über Raum und Zeit [...]“ (325). Während aber den Romanhelden aus dem „hermetischen Zustand“, in dem Raum und Zeit aufgehoben werden, der Krieg erweckt, holt das plötzliche Erscheinen von Hans Hansen und Ingeborg Holm den jungen Schriftsteller aus der „metaphysischen Weltvergessenheit“ in die Wirklichkeit zurück. Das erschütternde Erlebnis des Wiedersehens wird im Novellentext auch typographisch hervorgehoben. (327) Indes aber die Sehnsucht sich verkörpert, rückt sie zugleich in unerreichbare Ferne: die innig geliebten Kindheitsgefährten sind nun für Tonio Kröger unnahbar.<sup>396</sup> Obwohl sie sich nicht geändert haben, und das wird auch durch die äußeren motivischen Merkmale (die Matrosenmütze Hans Hansens, das leichte, geblümete Kleid Ingeborg Holms) gezeigt, trennt gerade ihre bewahrte Identität „die zwei Welten“ voneinander. Auch die kompositionelle Bedeutung

der „Reprise“ bestätigt die Tonio Krögersche Melancholie. Während nämlich Hans und Inge im ersten Teil der Novelle einzeln erschienen sind und Tonio Kröger sich – wenn auch linksisch-verlegen – doch in ihrer Nähe wissen konnte, tauchen die Angebeteten jetzt zusammen auf – in der Musiksprache: Thema und Thema-variante verschlingen sich – sie bilden einen geschlossenen Kreis und repräsentieren das erfüllte Glück der anderen Welt.

Wirklichkeit und „metaphysischer Traum“ sind in der Novelle jedoch nicht voneinander abzugrenzen. Die Erzählperspektive, den Sehnsüchtigen Tonio Krögers folgend, verbindet die beiden Sphären miteinander. Tadzios Gestalt schmiegt sich ins Meer hinein und schwimmt vor den Augen Aschenbachs, Hans und Inge erwecken den Eindruck, als ob sie von dort kommen würden: „So gingen die beiden, mit dem still blauenden Meere als Hintergrund, vor Tonio Krögers Augen vorüber [...]“ (328) In der idealisierenden Phantasie des Protagonisten verschmilzt „die kosmische Botschaft“ des Meeres mit dem alltäglichen, „bürgerlichen“ Zauber des Lebens. Die nach dem Glück lechzende Seele träumt die Repräsentanten der „hellen Lebendigen“ in seine selbstgeschaffene geistige Welt, ins Unendliche der Verbannung hinein. Die nüchterne Berechnung zwingt zwar zum Verzicht, und Tonio Kröger erwartet nicht mehr von Hans Hansen, daß er je die Tragödie von Don Carlos liest und versteht, wie er auch mit elegischem Selbstbewußtsein einsieht, daß er, der vom Schicksal bestimmte Künstler, nie an dem fröhlich-schlichten Leben teilhaben kann (332), und dennoch: er kann das „verlorene Paradies“ in den berauschten Augenblicken der Sehnsucht sein eigenes nennen. Denn der sich ins Meer verlierende Blick und die schöpferische Phantasie sehen gleichermaßen nach innen, und davon berauscht, was sie in sich selbst finden, und in ihre eigenen Sehnsüchte verliebt, warten sie nur auf die seelische Freude der Artikulation und die sinnliche Schönheit der ästhetischen Formgebung. So vereinigen sich das Blau des Meeres und der Zauber der blauen Augen in dem blauen Blumen-Symbol der Romantik.<sup>397</sup>

In der Ball-Szene der „Reprise“ erlebt Tonio Kröger gleichzeitig alle entscheidenden Erlebnisse seiner Kindheit. Die damals episodenhafte Tanzstunde erweitert sich zur schicksalhaften

Erwägung der Sehnsuchtsmöglichkeiten. Der quälende Gedanke des Scheiterns – „eine schreckliche Erinnerung“ (334) – kommt genauso an die Oberfläche wie die melancholische Wollust des aus dem Leben Ausgestoßenen. Die narzißtische Seele in ihrem Erlebnishunger zerlegt den Zauber des Augenblicks in Stücke und saugt sie schwelgend und gierig in sich ein. (Die Erregung der vollkommenen Einfühlung wird durch den Tonwechsel und das Pathos der Reihe von Ausrufe- und Fragesätzen signalisiert.) Nicht einmal in der Ekstase der Gefühle hört aber die Selbstironie der paradigmatischen Künstlerexistenz auf. Die geistig veredelte Einsamkeit des blassen, verwachsen scheinenden Mädchens blitzt als Spiegelbild vor Tonio Kröger auf, der sich von dem peinlichen Anblick abwendet. (333) Und auf dem großen Fest des Lebens verleugnet der Dichter die Kunst mit überlegener Großzügigkeit. Wie früher Lisaweta gesteht er jetzt Inge – allerdings nur in einem imaginären Gespräch – die an Nietzsche gemahnende und selbstaufgebende Kritik: „Und wenn ich, ich ganz allein, die neun Symphonien, ‚Die Welt als Wille und Vorstellung‘ und ‚Das Jüngste Gericht‘ vollbracht hätte, – du würdest ewig recht haben zu lachen...“ (334) Die Ironie der sich kasteienden, selbstironischen Geste besteht darin, daß der Geist eigentlich nichts „auf dem Altar des Lebens“ aufopfert bzw. aufzuopfern hat. Diese Paradoxie löst auf oder erklärt zumindest der Sublimationszwang mancher Thomas Mann-Helden.

Tonio Kröger *belauscht heimlich* die Tanzenden, ähnlich wie Nanda und Schridaman die badende Sita belauschen, „und der diebische Genuß, hier im Dunkeln stehen und ungesehen die belauschen zu dürfen, die im Lichte tanzten, verursachte ein Prikeln in seiner Haut.“ (329f) Die Intensität des Miterlebens von diesen erotisch beladenen Situationen ist wahrhaft, nach seiner Beschaffenheit ist es aber imitatorisch-sekundär. Die Geburtswehen imitierende Trance von Elly Brand in *Der Zauberberg* sowie der rituelle Eifer Rachels, um ihre Unfruchtbarkeit zu vergessen, auch körperlich aktiv an der Mutterschaft, an dem großen Mysterium des Lebens beteiligt zu sein, – all diese unterscheiden sich nur in ihrer offenen Drastik von der früheren Darstellung der Ersatzbefriedigung. Denn genauso gilt auch für das Sichberauschen Tonio

Krögers, was der Erzähler des *Joseph und seine Brüder* über die Ekstase Rachels sagt: „ein halbes Glück, ein halber Selbstbetrug“ (IV, 323). Und gerade aus diesem „halben Glück“ folgt, daß das berauschte Erlebnis statt der vollständigen Entspannung nur neue Schmerzen mit sich bringt: Tonio Kröger, zurückkehrend in sein Zimmer, „erschöpft von kalten und künstlich erlebten Exaltationen, [...] schluchzte vor Reue und Heimweh“ (336). Aus seinem Weinen, das uns an ähnliche Szenen der Novellen *Vision*, *Der Kleiderschrank* und *Tristan* erinnert, ist vermutlich auch das Schluchzen der „päpstlichen Sänger“ herauszuhören.

Der Epilog schließt die gesamte Novellenkomposition mit einem dichterischen Bekenntnis ab. Trotz der intim-freundlichen Redeform des Briefes ist der Ton der „Koda“ zurückhaltender: Die Geste der Rechenschaft stellt die ausgewogene Proportion zwischen objektiver Reflexion und lyrischer Inbrunst her. Der fiktive Brief kehrt unmittelbar auf das Gespräch von Tonio Kröger und Lisaweta Iwanowna zurück, er wiederholt und faßt aber zugleich auch die Hauptthemen und -motive des ganzen Werkes noch einmal zusammen. Der Abschluß hebt zwar den Konflikt zwischen Leben und Geist, Bürger und Künstler keineswegs auf, aber dadurch, daß sich der Protagonist von der autonomen Existenz beider Welten distanzieren, verspricht er die ästhetischen Aussichten eines „dritten Weges“:

Die Bürger sind dumm; ihr Anbeter der Schönheit aber, die ihr mich phlegmatisch und ohne Sehnsucht heißt, solltet bedenken, daß es ein Künstlertum gibt, so tief, so von Anbeginn und Schicksals wegen, daß keine Sehnsucht ihm süßer und empfindenswerter erscheint als die nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit. (337)

Diese Sehnsucht aber, die über die Kluft zwischen den Antinomien eine „ästhetische Brücke“ baut, und ihren erotischen Gehalt mit den Reminiszenzen des ersten Apostelbriefes Paulus an die Korinther „humanisiert“, im Banne des brausenden Meeres und im Zauberkreis des narzißtischen Taumels bleibend, schafft sich in der Phantasie ihre eigenständige Welt.<sup>398</sup> Und aus dem paradoxen Gefühl des „schwermütigen Neides“ und der „keuschen Seligkeit“ folgt, daß Tonio Kröger nicht einmal in seiner Kunst mehr und anderes verspricht, als was er schon in seiner Kindheit erlebt und sich erträumt hat – genauso wie die geschlossene Kompositi-

on dieses „Musikstückes“, die das Künstlerschicksal und die *Ars poetica* als voneinander Untrennbares setzt und darstellt.

Kaum ein Jahr nach *Tonio Kröger* entstand die „Novellenstudie“<sup>399</sup> *Ein Glück*, dem rechtfertigende Briefe des Verfassers folgten. Nach der Meinung des Briefschreibers soll die Novelle ein vollkommenes Fiasko sein, eine auf Bestellung geschriebene Gelegenheitsarbeit.<sup>400</sup> Wichtiger als diese Wertung jedoch sind zwei Bemerkungen, die sich auf das Thema des kurzen Werkes beziehen. In der ersten stellt der Verfasser mit Recht fest: „Etwas Neues sollte sie übrigens nicht bringen...“<sup>401</sup>, da auch in diesem Fall im Mittelpunkt der Geschichte der bekannte Konflikt steht.

The contrast between art and spirit on the one hand, and ordinary, naive life on the other as expressed in the short story ‚A Gleam‘ and, at much greater length, in ‚Tonio Kröger‘ is a problem which greatly occupied me at the time of my early writings but which has long ceased to be of great import to me.<sup>402</sup>

Dieser Briefabschnitt erinnert bereits aus dem in Raum und Zeit entfernten Kalifornien an das Werk der Jugend, und damit ist auch die Überlegenheit zu erklären, mit der sich Thomas Mann von dem sich stets wiederholenden Themenkreis dieser Periode distanzieren. Daß letzterer dennoch niemals an Bedeutung verlor und nur aus einem anderen Gesichtspunkt, in anderen Zusammenhängen und Akzentuierungen, erscheint, beweisen nicht nur die späten Erzählungen, sondern auch die in der Emigration geschriebenen repräsentativen Romane.

Die „Garnisonsnovelle“<sup>403</sup> engt die episodische Handlung auf einen einzigen Schauplatz ein und verdichtet sie zu einer Situation. Demnach kann ihre Komposition in direkten Zusammenhang mit der Struktur der *Hungernden* gebracht werden. Beide Novellen „feiern das Leben“ in einer Ballszene, so können sie auch als „Vor- und Nachstudien“ zu *Tonio Kröger* betrachtet werden. Der auffälligste Unterschied besteht in der Veränderung der Erzählperspektive und der durch sie bestimmten Stilmodalität. Der sentimentale Schmerz der inneren Perspektive der *Hungernden*, der in dem Erzählton des *Tonio Kröger* nur noch eine Komponente bildet, wird in der Novelle *Ein Glück* Gegenstand der spielerisch-

leicht überlegenen Ironie des außenstehenden Erzählers. Das zeigt der schrille, selbstsichere Auftakt und auch das selbstironische Gestus-Bekenntnis: „man kennt uns, man kennt unsere kleine Schwäche. Ist es, weil dort der Schmerz die tiefsten, sehnsüchtigsten Augen bekommt, daß wir heimlich so gern an Orten verweilen, wo das Leben seine simplen Feste feiert?“ (349)<sup>404</sup>

Auch die polare Anordnung der Figuren ist nicht bloß eine Variante der sich bei Thomas Mann wiederholenden Konstellationen. Die Beziehung zwischen dem Baron Harry und seiner Frau repräsentiert zwar die einseitige Beziehung des in seiner Banalität überwältigenden Lebens zum Geist, der das Leben mit eifersüchtiger Demut und schwärmerischer Bedingungslosigkeit bewundert, der Wendepunkt der Geschichte jedoch weicht in zwei wesentlichen Punkten von der „Handlungsformel“ der bisherigen Werke ab. Baronin Anna wird von ihrem Ehemann vor der Offiziersgesellschaft, wenn auch ungewollt, doch grob gedemütigt, als er, mit einer der zweifelhaften Ruf genießenden Tänzerinnen, der „Schwalben“, flirtend, seinen Ehering auf den Finger der Tänzerin zieht. Die Baronin flieht mit verzweifelter Empörung aus dem Saal. Die Szene ist bekannt: sowohl der Held der *Hungernden* als auch Tonio Kröger verlassen den Schauplatz der selbstvergessenen Vergnügung der „hellen Lebendigen“ mit dem beschämenden Gefühl des Ausgestoßenseins und im Bewußtsein der eigenen Unzulänglichkeit und beide wissen, daß es eine unsinnige Selbsttäuschung wäre, davon zu träumen, daß die geliebten Wesen ihnen in ihre eisige Einsamkeit folgen, oder daß sie zumindest ihre Abwesenheit merken würden. Doch im Fall Annas geschieht etwas Ungewöhnliches: Emmy, die „Schwalbe“ Harrys, stellt sich an die Seite der tief verletzten Ehefrau und bittet sie mit einem schamhaften, aber liebevollen Handkuß um Verzeihung:

Sei es, daß ein allgemeiner Weibesinstinkt für den Schmerz und die leidende Liebe ihr Benehmen bestimmte, sei es, daß ihr eigener Kummer um den Avantageur mit den müden Augenlidern sie in Baronin Anna eine Kameradin erblicken ließ, – sie handelte zum allgemeinen Erstaunen. (361)

Die psychologische Erklärung beleuchtet zwar die Zusammenhänge, verringert aber keineswegs den paradigmatischen Wert von

Emmys Geste. Das ist nämlich der außergewöhnliche Moment, indem *sich das Leben demütig seinem verspotteten Feind nähert*. Eine beispiellose Genugtuung, ein wirklicher Triumph in der schwermütigen Schar der sich zumeist hoffnungslos nach dem Leben Sehrenden. Und noch mehr, es ist das Glück selbst: „Denn ein Glück, ein kleiner Schauer und Rausch von Glück berührt das Herz, wenn jene zwei Welten, zwischen denen die Sehnsucht hin und wider irrt, sich in einer kurzen, trügerischen Annäherung zusammenfinden.“ (Ebd.)<sup>405</sup>

Die Analyse der Rollenverteilung und der Situation kann zugleich auch die Frage beantworten, warum dieses Glück so „kurz, trügerisch“ ist. Anna und Emmy begegnen sich in einer gefährlichen Zone, im legitimen und verbotenen Grenzgebiet der bürgerlichen Normen. Die „geschlossene“ Abendveranstaltung im Kasino, an welchem sich die Offiziere mit den „Schwalben“ und ihren eigenen Frauen vergnügen, ist eine skandalträchtige heikle Szene, die zugleich eine spannungsvolle Situation erzeugt. Die ehrsamten „Eingeborenen“ sind vielleicht entrüstet – wie der Erzähler die Meinung eventueller Gegner dieser „husarenhaften“ Idee wiedergibt – und er setzt fort: „Aber es gibt eine Höhe, gibt kecke und jenseitige Regionen des Lebens, in welchen es bereits wieder freisteht, zu tun, was in tieferen Sphären besudeln und entehren würde.“ (352) Durch den ironischen Perspektivwechsel distanziert sich zwar der Erzähler von der verantwortungslosen und leeren Welt der Offiziere, der aristokratisch-nietzscheanische Gedanke ist jedoch Thomas Manns Lebenswerk keineswegs fremd und ergibt in diesem Textzusammenhang eine eigenartige „Halbwahrheit“. Denn sie läßt das Milieu des flüchtigen Abenteuers der normverletzenden Gemeinheit und der heimlichen Begierde erahnen. Es ist zwar scheinbar nichts weiter entfernt voneinander als die champagnerseelige Hemmungslosigkeit der Offiziere von dem unerwarteten, unschuldigen Glücksgeschenk Annas, der „Ausnahmestand“ der „Lebensfeier“ erinnert uns aber unvermeidlich an die unheimliche Venedigreise Aschenbachs und an die Walpurgisnacht des *Zauberbergs*, wo alles geschehen kann. Das Bacchanal und der Karneval heben das „Grenzverbot“ zwischen „oben“ und „unten“, zwischen der erhabenen Welt des Geistes und der quälend unbekanntem Welt der Triebe auf.

Über die Situationsmöglichkeit der Vergnügung im Kasino hinaus bereitet auch der künstlerische „Trick“ des Rollenspiels den Wendepunkt in der Komposition und die sich dahinter verbergende „psychologische Pointe“ vor. Die Baronin, von der wir wissen, daß sie ihrem Mann mit selbstverachtender Liebe begegnet, spürt die Wonne eines „süßen, heißen und heimlichen Glücks“ (361), als sich eine fremde Frau ihr nähert, die sie – nach „flachländischen“ Vorstellungen – eher hassen müßte. Statt dessen fühlte sie, „daß ihre eigene Sehnsucht nach der kleinen ‘Schwalbe’ heißer und tiefer war als Harry’s“ (359). Und Emmy, nachdem sie sich den ganzen Abend aus den siegreichen Männerarmen Harrys nach dem Avantageur mit der poetischen Seele hinübersehnte, tröstet Anna mit weiblicher Zärtlichkeit. Ingeborg Holm und Hans Hansen genießen Arm in Arm das durch sie verkörperte Leben. Mit dem „Seitenwechsel“ Emmys finden endlich auch das Leben und der Geist zueinander. Jedoch nur für einen Augenblick, und mit „vertauschten Köpfen“.

Die Novelle *Beim Propheten* läßt sich ebenfalls in erster Linie im „Einflußbereich“ des *Tonio Kröger* deuten, da die Schriftsteller-Helden beider Werke mit der hochmütigen Einsamkeit des Geistes abzurechnen trachten.<sup>406</sup> Tonio Kröger schickt an Lisaweta seine „Liebeshymne“, fliehend aus der eiskalten Sphäre des Ästhetizismus, und auch der Novellist im *Beim Propheten*, dessen Buch in „bürgerlichen Kreisen“ bekannt ist, und der als Außenstehender die geistige Welt des „Propheten“ beobachtet, gelangt zu ähnlichen Gedanken.

„Was fehlt?“ – fragt er über die Geheimnisse des Genies nachdenkend – „Vielleicht das Menschliche? Ein wenig Gefühl, Sehnsucht, Liebe?“ (370). Der Gleichklang der abschließenden Teile zeigt, daß die in Form einer Frage ausgedrückte *Ars poetica* – im Gegensatz zur Behauptung des Erzählers – keineswegs „improvisiert“ ist. Der auch innerhalb des Lebenswerkes immer stärker werdende Anspruch auf das „Sein wie die anderen“ projiziert sogar die ersehnten Möglichkeiten zum Teil bereits als Wirklichkeit voraus.<sup>407</sup> Daher kommt die Ironie der die Ganzheit der Novelle umfassenden doppelten Perspektive, die einerseits zwischen dem

neugierigen Besucher und den in den Dachzimmern zusammengedrängten „junge[n], bleiche[n] Genies, Verbrecher[n] des Traumes“ (362), andererseits zwischen dem aus der Perspektive des Ersteren, d.h. des nach der bürgerlichen Konsolidation trachtenden Schriftstellers und dem Erzähler der Episodenhandlung Distanz zu schaffen sucht. Der Schwerpunkt liegt also nicht auf dem grotesken Versuch bzw. auf dessen Enthüllung, wie der am Rande agierende Geist selbst geltend machen will, sondern auf den ironischen Brüchen dieser doppelten Perspektive.<sup>408</sup>

Die Schicksalslage und das Verhalten des „verirrten Bürgers“ bilden auch diesmal die Grundlage der Ambivalenz. Da aber der Erzähler die „bürgerliche Überlegenheit“ des Künstlerhelden sichtbar hervorhebt, versieht er gerade diese scheinbare Sicherheit mit dem größten Fragezeichen: er belächelt im Künstler den Bürger bzw. dessen Eifer zur Anpassung.<sup>409</sup> Die sich motivisch wiederholende Formel: „Er hatte ein gewisses Verhältnis zum Leben“ (363) zeigt mit ironischer Boshaftigkeit, daß das Haus des „Propheten“ kaum nur ein Kuriosum für den Novellisten bedeuten kann. Im Gegenteil, als Künstler muß er diese besessen-eigensinnige Welt verleugnen, um ein „echter“ Bürger werden zu können.<sup>410</sup> Und tatsächlich spielt sich in der Phantom-Umgebung der Lesung, wo unter den Portraits von Napoleon, Luther, Nietzsche, Robespierre und Savonarola einer der Jünger die närrische Proklamation des megalomanen „Propheten“ posaunt, als Kontrapunkt die „Gestgeschichte“ zwischen der „reichen Dame“ und dem Novellisten ab. Die vornehme Dame, die aus Langeweile, Neugier und Lust an „Kontrasten“ zu dieser bizarren Séance gekommen ist und nach deren Tochter der Novellist sich inbrünstig erkundigt, ist eine Botschafterin der bereits bekannten Welt, der Sphäre der „Lichtmenschen“. Und der Schriftsteller ist die erste Künstlergestalt Thomas Manns, die nicht ohne jede Chance am Tor des Edens schmachtet. Natürlich können wir das mit Sicherheit nur aus den Parallelen der Biographie des Verfassers wissen.<sup>411</sup> Das Jahr der Entstehung der Novelle, 1904, ist eine außerordentlich wichtige Periode im Leben Thomas Manns. Im gebildeten und prunkvollen Zuhause der Familie Pringsheim findet er sowohl als Schriftsteller als auch als Bräutigam Zuspruch.<sup>412</sup> Einige Monate vor seiner Verlobung

zeigt Thomas Mann als Zeichen seiner Ergebenheit die Novelle seiner künftigen Schwiegermutter, die in der Novelle als „reiche Dame“ abgebildet ist. Im Novellisten des *Beim Propheten* fällt es uns somit nicht schwer, den jungen Verfasser zu erkennen, der im Herbst 1904 in einem Brief mit glücklicher Wichtigtuerei schrieb: „Der Künstler, der obendrein auch noch mit dem ‚Leben‘ eine Leidenschaft hat, ist der angestrengteste Mann der Welt!“<sup>413</sup>

## 2. Auserwähltsein und Repräsentation:

*Das Wunderkind, Schwere Stunde,  
Das Eisenbahnunglück, Das Gesetz*

Die frühen Künstlerporträts Thomas Manns stellen nicht nur das Dilemma der zwischen „zwei Welten“ ringenden Seele dar, sondern zeugen – beinahe gleichzeitig – mit einer überraschenden Bewußtheit auch von den schicksalsbestimmten Privilegien des schaffenden Genius. Die im Jahre 1903 entstandene Novelle *Das Wunderkind*, die der Autor zur Zeit ihrer Entstehung Heinrich Mann gegenüber als eine lediglich auf Bestellung verfaßte Arbeit bezeichnet, sieben Jahre später jedoch als das ihm liebste unter seinen kleinen Werken erwähnt<sup>414</sup>, enthüllt die Persönlichkeit des Künstlers, indem sie auch seine Eroberungskraft zeigt. Gerade deshalb liegt die Betonung im Fall des „Wunderkindes“ nicht auf der Durchleuchtung der inneren Welt des Ichs, sondern auf der Analyse der Beziehung zwischen Künstler und Publikum, auf der Demonstration der künstlerischen Wirkung. Das Zusammentreffen des geborenen Talentes, des geschickten Managers und des sensationslüsternen und darum auch bei Geschäftskniffen ein Auge zudrückenden Publikums bereitet den Boden für den Erfolg der Vorführungen des kleinen griechischen Komponisten.<sup>415</sup> Nur in diesem kumpanenhaften Einverständnis kann der Zauber der Abendveranstaltung seine Vollkommenheit erreichen, die auch durch den ironischen Wechsel der Erzählebenen nicht ganz aufgehoben werden kann. Das Zusammenspiel von „Schein“ und „Wirklichkeit“ auf der doppelten Ebene der Komposition hat nicht

die traditionelle Wertgegenüberstellung zum Ergebnis. Der Erfolg bewahrt auch in Kenntnis der „Hintergrundgeheimnisse“ seinen Leistungswert, so werden im Glanz des künstlerischen Triumphes eher der Manager und das Publikum lächerlich.<sup>416</sup> Das Grundmodell der ironischen Struktur – das Verhältnis zwischen dem Schein und dem Wesen – wird durch die Bewegung der Erzählperspektive variiert, dessen Bedeutungsgehalt vervielfachend, da der Erzähler häufig seine außenstehende Rolle verläßt und ohne die Distanz aufzugeben, die Gedanken des Darstellers bzw. der Zuhörer wiedergibt. Ein Beispiel für letzteres ist die Passage, in der die Rede vom Alter des „Wunderkindes“ ist, das wie ein Neunjähriger aussieht, obwohl es nur acht, nach der offiziellen Ankündigung jedoch erst sieben Jahre alt ist. „Ein wenig Lüge, denken sie, gehört zur Schönheit. Wo, denken sie, bliebe die Erbauung und Erhebung nach dem Alltag, wenn man nicht ein bißchen guten Willen mitbrächte, fünf gerade sein zu lassen?“ (340)

In der ironisch-humorvollen Beziehung der verschiedenen Perspektiven bleibt niemand ohne kritische Bemerkung. Die Starallüren des Wunderkindes Bibi gehören genauso zum fein karierten Gesamtbild des Konzerts wie die charakteristischen Typen der Musikhörenden: der alte Herr, der über den das Kind auszeichnenden und „von oben kommenden“ Segen wirklich staunt; der Geschäftsmann, der die Einnahmen des Konzertes erwägt; die Klavierlehrerin, die bereits ihren kühl-reservierten Kommentar formuliert; das Mädchen, das über die sich in der Kunst offenbarende selbstbezweckte Leidenschaft nachsinnt; der Offizier, der auch vor dem Wunderkind wie vor „allen bestehenden Mächten“ respektvoll die Absätze zusammenklappt; und schließlich der Kritiker, der über die Künstlerpersönlichkeit doch am meisten Bescheid weiß, sich aber als neidvolles „Sekundärwesen“ aufspielt.<sup>417</sup> Im inneren Monolog des berufsmäßigen Ästheten ist zugleich die den Künstler entlarvende Anklage Tonio Krögers zu erkennen: „Er hat in sich des Künstlers Hoheit und seine Würdelosigkeit, seine Scharlatanerie und seinen heiligen Funken, seine Verachtung und seinen heimlichen Rausch.“ (346) In dieser Künstlernovelle jedoch gehört nicht ihm das letzte Wort.

Das „Wunderkind“ ist – trotz seines altklugen Rollenspiels – wahrhaft von seiner Berufung besessen. Während es auf das Pu-

blikum von oben herabschaut, da dies in die verborgenen Feinheiten seiner Werke nicht einzudringen vermag, und seine bajazzo-haften Gesten den Zuhörern wie einen Knochen hinwirft, durchlebt es in der Spannung des Spiels das alles vergessende große Abenteuer der schöpferischen Leidenschaft:

Es ist die Musik, die ganze Musik, die vor ihm liegt! Sie liegt vor ihm ausgebreitet wie ein lockendes Meer, und er kann sich hineinstürzen und selig schwimmen, sich tragen und entführen lassen und im Sturme gänzlich untergehen, und dennoch dabei die Herrschaft in Händen halten, regieren und verfügen ...”(341)

Das Pathos des Erzählers können wir diesmal ernst nehmen. Denn hier ertönt ein bekanntes Thema des Lebenswerkes: vor dem Wunderkind konnte bereits Hanno die „wagnerische“ Wonne kosten, die einen wie ein Strudel in den Abgrund zieht. Die unendliche Tiefe, angedeutet durch das Motiv des Meeres, verspricht hier die Perspektive des „Ichverlustes“. Denn im Gegensatz zu Aschenbach, der sich in Richtung seines fleischlichen „Verhängnisses“ bewegt, ist die sekundäre Ekstase der künstlerischen Einfühlung beim Wunderkind Ergebnis seiner selbstverleugnenden Disziplin. Darin verbirgt sich seine magische Kraft – ähnlich begründet also wie die Machtentfaltung Cipollas.

Der episodenhafte – und nicht ganz gelungene – Schluß der Novelle erweitert die Momente der Repräsentation. Nach dem Konzert zeichnet auch die Prinzessin den mit Blumenkränzen überschütteten kleinen Künstler durch ihre Aufmerksamkeit aus. Bibi reagiert auf diese Geste zwar mit verachtenden Gedanken, die Parallele schimmert dennoch durch: die Begabung des Künstlers, wie auch der Rang der Aristokratie, verleiht das Recht auf Privilegien. Gewiß soll das „unfrisierte Mädchen“ diese Parallele unterstreichen, als sie – beim Fortgehen – laut bemerkt: „Wir sind alle Wunderkinder, wir Schaffenden.“(348) Danach schaut sie den adligen Geschwistern hinterher. „Sie verachtet sie, aber sie blickt ihnen nach, bis sie um die Ecke entschwinden sind“, kommentiert der Erzähler. (Ebd.) Auch wenn wir die Ironie des Erzählers voraussetzen, stellt sich die Frage, was das Bewußtsein des unbekanntes Mädchens motiviert. Was wir allerdings schon wissen, ist, daß auch die wirklich schöpferischen Helden Thomas Manns von diesem sehnsuchtsvollen Blick nicht ganz frei sind.

Die das Kunstwerk schaffenden „Geburtswehen“ und der sich im Werk verklärende Schöpfungswille sind die Themen der Novelle *Schwere Stunde*. Diese „sehr subjektive Schillerstudie“<sup>418</sup>, die zum 100. Todestag des Dichters erschienen ist, erwähnt ganz bewußt den Namen Schillers nicht, „was man aus dem Wunsch des Verfassers erklären mag, bei aller Betreuung des Speziellen und Einmaligen sich über dieses zu erheben und der Schilderung eine symbolische Gültigkeit für die einsamen Nöte alles Schöpferiums zu verleihen“.<sup>419</sup> Das wertvolle Werkstattbekenntnis verschweigt dennoch, daß die symbolische Ausweitung der künstlerischen Problematik – aus schaffenspsychologischer Sicht – zugleich auch ihre eigenartige Einengung ist, da sie die Formulierung eines der persönlichsten Dilemmas des Erzählers ermöglicht.<sup>420</sup> Der ausschließliche Besitz des Ranges des klassischen „Nationaldichters“ und des „Dichturfürsten“ war ja nicht nur für Schiller eine schmerzhaft lebendige Frage, sondern findet auch eine tiefe Resonanz beim Verfasser, als „Erben“ aus dem 20. Jahrhundert und spätem „Rivalen“. Zur Entschlossenheit, die den Sieg zu erzwingen vermag, gehört nämlich ebenso der Anspruch auf „Vorrang“, wie das auf das Schiller-Bild montierte Selbstbildnis.<sup>421</sup>

Die traditionelle Novellenstruktur hebt – auf einen Wendepunkt bauend – einen bedeutenden Augenblick aus dem Leben des Künstlers hervor. Die „schwere Stunde“ der Schaffenskrise und die daraus entspringende zwanghafte Rechenschaftslegung sowie die ungemainen Anstrengungen, die schließlich sogar die Niederlage überwinden: das alles blickt in der Zeit voraus und zurück und umfaßt in frappanter Kürze die ganze künstlerische Laufbahn. Das Leiden um die Beendigung des *Wallenstein* konzentriert so den Kampf eines ganzen Lebens in sich. Und da der Bogen der Komposition vom Zustand der Verzweiflung bis zum erfüllten Augenblick der Selbstverwirklichung reicht, kann diese in eine kurze Zeitspanne verdichtete Erhebung auch auf das Ganze des schöpferischen Lebens bezogen werden. Das Pathos der erlittenen Größe wird über die Komposition hinaus auch durch die Tonlage der Novelle angedeutet, die – als eine seltene Ausnahme bei Thomas Mann – jeglicher Ironie entbehrt, und sich in den inneren Monologen, die den aufgewühlten Seelenzustand des Künstlerhelden

genau ausdrücken, zur tragischen Leidenschaftlichkeit verstärkt. Denn dieses Werk stellt – im Gegensatz zur leichten „Erfolgsgeschichte“ des *Wunderkind* – die Höhe- und Tiefpunkte des heroischen Dichterlebens dar.<sup>422</sup>

Die infolge der schweren Entsagungen der Jugendzeit, der unheilbaren Lungenkrankheit und der im selbstvernichtenden Fieber der schöpferischen Arbeit abgehetzten Körper und Seele sind – vom edlen Ehrgeiz getrieben – zum fortwährenden Standhalten gezwungen. Der tragische Auftakt der Novellenhandlung fixiert die verzweifelte Lage, als scheinbar alle heldenhaften Anstrengungen versagt haben, und der Künstler endgültig in einen Zustand der Erschöpfung fällt. In den lethargischen Gedanken des gelähmten Geistes taucht scheinbar unerwartet das Bildnis des siegreichen Künstlergefährten auf: „[...] der dort, in Weimar, den er mit einer sehnsüchtigen Feindschaft liebte.“ (372) Das Beispiel Goethes dringt zunächst nur bis zum Gestusmoment des Selbstmitleids: zu der neidvollen narzißtischen Verachtung gegenüber dem sich Schonenden. Denn „der dort, in Weimar“ hat sein Leben mit weiser Harmonie eingerichtet. Der Verfasser des *Wallenstein* dagegen „hatte nicht Zeit gehabt, weise, nicht Zeit, bedächtig zu sein“. (374) Der sich marternd Nachdenkende wird im weiteren scheinbar den mit Haßliebe bewunderten Geistesriesen vergessen, in Wirklichkeit ist jedoch alles, was er in seinem Bekenntnis zur Bestätigung seines Selbst und seines Ruhmes vorbringt, Abgrenzung „von dem Anderen“ und eine beharrliche Selbstbehauptung.<sup>423</sup>

Denn die *Ars poetica* der Not und des Schmerzes ist unmittelbar mit dem Begriff des Auserwähltseins verbunden. „Das Talent selbst – war es nicht Schmerz?“ (375) Die tröstende Frage führt allmählich zum Aussprechen des welterobernden Ehrgeizes: „Größe! Außerordentlichkeit! Welteroberung und Unsterblichkeit des Namens! Was galt alles Glück der ewig Unbekannten gegen dies Ziel? Gekannt sein, – gekannt und geliebt von den Völkern der Erde!“ (376. Hervorhebungen von mir: Z. Sz.) Das Selbstbewußtsein, das auch die selbstquälerischen Zweifel zu bekämpfen vermag, drängt mit hymnischem Schwung in die Höhe, und die selbsterregende Wonne zeigt in seiner Entzückung das Gesicht des Künstler-Narziß mit einer unverhohlenen barschen Offenheit:

„Schwatzet von Ichsucht, die ihr nichts wißt von der Süßigkeit dieses Traumes und Dranges! Ichsüchtig ist alles Außerordentliche, sofern es leidet. [...] Soll das Leiden umsonst gewesen sein? Groß muß es mich machen!“ (Ebd.) Die in den Mund des Schiller-Helden gelegten Gedanken wiederholt Thomas Mann – kaum zwei Jahre später – in seinem Essay *Bilse und ich* fast wortwörtlich, nicht verschweigend auch den selbstbestätigenden Eifer des Ehrgeizes:

Das Leiden sollte umsonst gewesen sein? Es sollte der Kunst verlorengehen? [...] So viel wird erlebt und erlitten, was niemals gestaltet wird! Aber was davon Form und eigenes Leben gewann, das Werk, das ein Künstler in Schmerzen tat, – er sollte es nicht offenbar machen, es sollte ihm keinen Ruhm bringen dürfen? So spricht der Ehrgeiz. So *rechtfertigt* sich aller Ehrgeiz ... (X, 21)

Die stilisierte Rollensituation der Novelle reicht aber über das persönliche Bekenntnis hinaus: sie verlangt nach dem Rang des „Größten“. Es ist kein Zufall, daß der fiktive Monolog gerade an diesem Punkt zur Gestalt Goethes zurückkehrt.<sup>424</sup> Im eifersüchtigen Vergleich, hinter dem die Reminiszenzen der Gegenüberstellung des „naiven“ und des „sentimentalen“ Dichters erkennbar sind, wird die Logik des von Selbsttäuschung keineswegs freien Gedankenganges von dem zielstrebigem Wunsch „Entthronung“ gesteuert.<sup>425</sup> Darum ist die Antwort auf die Frage, „wer größer ist“, der „Göttlich-Unbewußte“ aus Weimar, oder der auf dem Weg des Leidens und des Erkennens gehende Held, bereits gegeben, und „fegt“ den Rivalen hinweg: „Ein Gott, vielleicht, – ein Held war er nicht. Aber es war leichter, ein Gott zu sein als ein Held!“ (377)<sup>426</sup> Um dem Ganzen einen unmißverständlichen Nachdruck zu verleihen, formuliert der in Eifer geratene „Thronbewerber“ den Syllogismus des Primats auch auf andere Weise: „Aber war Schaffen göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und *beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf!*“ (Ebd. Hervorhebung von mir: Z. Sz.)<sup>427</sup> Als ob die selbstheroisierende Geste und das Aussprechen der Sehnsucht vom traumatischen Erlebnis befreien würde. Die Verkrampfung löst sich und der schöpferische Geist, in seinem Selbstvertrauen gestärkt, fängt wieder mit der Arbeit an. Die Rolle des in der Komposition als „Spitze des Eisbergs“



gegenwärtigen Goethe-Motivs ist also komplex: Es bietet einerseits Möglichkeit „zur Abrechnung“ mit einem Phantomzwang, es ist aber zugleich inspirierende Kraft und Katalysator für die schockierte Seele sowie eine hartnäckig-trotzige Antwort verlangende Herausforderung für den künstlerischen Ehrgeiz.

Der „Künstleregoismus“ duldet nicht nur keine Weggefährten, er verbannt sogar das Glück. Die sich von der Psychologie des Narzißmus nährende Novelle deutet unvermeidlich auch den Freiheitsbegriff Schillers um. Seine gesellschaftliche Gültigkeit geringschätzend, betont sie nämlich die persönliche Bedeutungsrelation des Wortes: „Freiheit wovon? Wovon zuletzt noch? Vielleicht sogar noch vom Glücke, vom Menschenglücke, dieser seidenen Fessel, dieser weichen und holden Verpflichtung ...“ (378). Die Episode der Schlußszene bestärkt diese Vermutung. Im Sicherheitsgefühl der bürgerlichen Konsolidation, stellt der Dichter, indem er durch den Anblick der schlafenden Frau gerührt wird, mit Egoismus und Sachlichkeit fest: „Und ich darf nicht allzusehr dein, nie ganz in dir glücklich sein, um dessentwillen, was meine Sendung ist...“ (379) In der Tat. Die „Sendung“ ist Grund und gleichzeitig Erklärung dieses „halben Glücks“. Aber vielleicht auch eine Ausrede, wenn wir an Tonio Krögers „päpstlichen Sänger“ denken oder an Josephs Flucht. Denn im Falle eines Künstlers kann „den heimlichen Rausch“ der Selbstliebe nichts mehr be-seelen als die berechtigte Hoffnung auf die Unsterblichkeit. Und die bürgerliche Wesensform kann der schöpferischen Aktivität auch im Wege stehen, wie das Beispiel Schillers zeigt.<sup>428</sup>

Jene „unsinnlich-enthaltssame Dürftigkeit“ (372), die die Verzicht verlangende schöpferische Einsamkeit Schillers hervorheben soll, kann nur symbolisch auf die Künstlergestalten Thomas Manns bezogen werden, die ebenso auf die existentielle Sicherheit des großbürgerlichen Milieus und auf ihre Privilegien Anspruch erheben. Tonio Kröger „fuhr mit Komfort (denn er pflegte zu sagen, daß jemand, der es innerlich so viel schwerer hat als andere Leute, gerechten Anspruch auf ein wenig äußeres Behagen habe) [...]“ (307) So ist es auch im Fall des erzählenden Helden in der Novelle *Das Eisenbahnunglück*. „Ich reise gern mit Komfort, be-

sonders, wenn man es mir bezahlt“, sagt er (416). Die erste Klasse des Schlafwagens dient natürlich nicht nur der verdienten Bequemlichkeit des Geistes, der es „viel schwerer hat, als andere Leute“. Sie ist gleichzeitig ein Zubehör der Repräsentation, wie auch die „welterobernde Reise“ selbst, die „Kunst- und Virtuosenfahrt“ (ebd.).<sup>429</sup> „Man repräsentiert, man tritt auf, man zeigt sich der jauchzenden Menge [...]“ (Ebd.) Der Auftritt des Künstlers, von dem wir aufgrund des *Wunderkindes* bereits eine Vorstellung haben können, gehört nicht zu dieser Geschichte. Denn der Erzähler verspricht ein Eisenbahnunglück, wenn auch nicht eins „von erstem Range“, immerhin ein „ganz richtiges“.

Trotz des Titels und der obigen ironisch-„beruhigenden“ Worte deuten die einleitenden Sätze an, daß wir die Katastrophe nicht ernst zu nehmen brauchen. Die Tonlage des lässig-leichten und zynisch-entfremdenden Auftaktes kann schwerlich den Eindruck irgendeines tragischen Unfalls glaubhaft vermitteln.<sup>430</sup> „Etwas erzählen? Aber ich weiß nichts. Gut; also ich werde etwas erzählen.“ (Ebd.) Über diesen blasierten Ton hinaus zeigt die eitle Hervorhebung der Rolle des Erzählers, daß dieser den Anspruch auf die wichtigste Stimme erhebt. So wird die episodentartige Geschichte unweigerlich in den Hintergrund gerückt, und ihre Bedeutung beschränkt sich in erster Linie auf die Entlarvung einiger charakteristischer Typen des Personals und des Reisepublikums. Im Laufe des glimpflich ausgehenden Unfalls fallen die Masken der Rang- und Statussymbole in der Panikstimmung, und für einen kurzen Augenblick werden die hinfalligen, menschlichen Züge der Persönlichkeit sichtbar. Der grotesk-ironische Wendepunkt der Novellenkomposition ist somit ein Mittel der psychologischen Beobachtung.

Die Neugier des Erzählers erweckt vor allem der Herr mit Monokel, der mit seiner provokatorischen Selbstsicherheit und mit seinem überheblichen, befehlenden Gestus das triumphierende Leben vertritt. „Er ist zu Hause im Leben und ohne Scheu vor seinen Einrichtungen und Gewalten, er selbst gehört zu diesen Gewalten, mit einem Worte: ein Herr.“ (418) Er steht also im krassen Gegensatz zu dem Schriftsteller, dem Repräsentanten des Geistes, dem es vor der Reise bange war. Er beobachtet „erschüttert“, daß der hemmungslose Mann auch den Schlafwagenschaffner

durch Nichtachtung straft, und ihm die Fahrkarte ins Gesicht wirft, als dieser ihn zu stören wagt. Welche Genugtuung ist es dann für den Schriftsteller-Helden, daß im allgemeinen Chaos des Zusammenstoßes gerade der für seine unerschütterliche Arroganz bewunderte Herr seine Würde am meisten verliert, und mit einem verzweifelten, bemitleidenswerten Zittern jämmerlich nach Hilfe schreit.<sup>431</sup> Auch der grimmige Schaffner ist in den Augen des Erzählers ebenfalls ein Vorbild: „Das ist der Staat, unser Vater, die Autorität und die Sicherheit.“ (417) Diese Autorität, die die Sicherheit der Bürger zu garantieren scheint, bricht auf einmal zusammen. Er hinkt gebückt – sein Amt ganz vergessend – und jammert wegen seines verletzten Knies. *Der hinkende Staat* – diesen geistreichen Titel gab Paul Ludwig Sauer, einer der Interpreten dieser Novelle, seiner Studie, die unter anderem auch die gesellschaftskritische Tendenz der Novelle ausführlich nachweist.<sup>432</sup>

Die Ironie der Erzählung verschont auch nicht den erzählenden Helden. Es scheint so, als ob die distanzierte Überlegenheit die für sich gesicherte „Alleinherrschaft“ kompensieren wolle. Ein charakteristisches Beispiel für das paradoxe Erzählverhalten ist die Stelle, wo der Schriftsteller über seine Reise nachsinnt. Jeden Abend fährt ein Zug von München nach Dresden – aber nicht einmal diese alltägliche Tatsache ändert etwas am Gefühl des Auserwähltseins:

Aber wenn ich selber mitfahre und mein bedeutsames Schicksal mit dem seinen verbinde, so ist das eben doch eine große Sache. Ich kann mich dann der Vorstellung nicht ent schlagen, als führe er einzig heute und meinetwegen, und dieser unvernünftige Irrtum hat natürlich eine stille, tiefe Erregung zur Folge [...]. (416f.)

Die selbstironische Geste kann leicht täuschen, denn sie hebt durch die Verspottung der Ichsucht die narzißtische Äußerung nicht auf, sie macht sie nur aussprechbar. Eine ungewöhnliche Betonung bekommen so alle Einzelheiten, auch die kleinsten, insofern sie sich auf den reisenden Künstler beziehen: kostbarer als seine Person ist nur das Werk, das mit sich genommene Manuskript, das „kostbare Konvolut“ (417). Über dieses muß der Leser sogar auch das noch wissen, daß es in braunem Packpapier eingewickelt und „mit starkem Spagat in bayrischen Farben“ umbunden

ist! Dieses Konvolut ist neben dem Schriftsteller die zweite wirkliche Hauptgestalt der Novelle. Sein Besitzer beobachtet mit zärtlicher Aufmerksamkeit, wie der Gepäckträger den das unschätzbare Manuskript verbergenden Koffer zum Gepäckwagen trägt. Die Schreckensnachricht, daß dieser Wagen beim Zusammenstoß beschädigt wurde, erschüttert den Meister. „Zerstört also, zerfetzt, zerquetscht wahrscheinlich. Mein Bienenstock, mein Kunstgespinst, mein kluger Fuchsbau, mein Stolz und Mühsal, das Beste von mir. Was würde ich tun, wenn es sich so verhielt?“ (423) Nach dem rhetorischen Pathos der Aufzählung kommt die Frage mit nüchternem Ernst daher. Wie auch die Antwort, daß der Schriftsteller alles von vorn beginnen würde. Die Parodie des Selbstportraits und das Schillersche Pathos liegen also nur scheinbar voneinander entfernt. Das Pfand des Künstler-Repräsentanten und seines Ruhmes bleibt auch in dieser – für „Schmarren“<sup>433</sup> gehaltenen – kleinen Schrift unverletzt.

*Das Gesetz* – zusammen mit den „Karrieregeschichten“ des „Ernährers“ Joseph und des Papstes Gregor – zeigt als paradigmatische Parabel, daß der Mensch des Geistes, wenn es ihm gelingt, sich aus dem einsamen Gefängnis des Individualismus zu befreien, damit er – „fern von den Menschen, aber in ihrer Sache“ (860) – tätig sein kann, sogar aus den Tiefen der „Grube“ in Schwindel erregende Höhe gelangen kann.<sup>434</sup> Vorausgesetzt, er ist auserwählt. Denn nur der ehrgeizig-beharrliche Glaube an die eigene Berufung kann zur schicksalsformenden Kraft werden. Das Thema der als „Nachspiel“ der Joseph-Tetralogie genannten neueren biblischen Paraphrase<sup>435</sup> verbindet sich somit am engsten mit dem riesigen Romanepos und der Legende des *Erwählten*. Nicht weniger wichtig ist jedoch auch die unmittelbare, mit der „Bestellung“ verbundene aktuelle Bedeutung des Werkes, die in ihrer humanistischen Botschaft ohne Zweifel auch radikaler ist.<sup>436</sup>

Die im Jahre 1943 zunächst in englischer Sprache erschienene Erzählung bildet das einleitende Stück jenes Novellenbandes, der bereits mit seinem Titel den Protest der repräsentativen Vertreter der Zivilisation gegenüber dem Faschismus ausdrückt: *The Ten Commandments. Ten short novels of Hitler's war against the*

*moral code*. Ursprünglich bekam Thomas Mann den Auftrag für ein einleitendes Essay, während zehn andere berühmte Schriftsteller darum gebeten wurden, die barbarische Verletzung der Zehn Gebote in jeweils einer Erzählung darzustellen.<sup>437</sup> Die künstlerische Ambition Manns wuchs jedoch über den Plan des Verlegers hinaus und hat diesen geändert:

Längst hatte ich mich gefragt, warum ich zu jenem Buch der Zelebritäten nur mit einem essayistischen Vorwort, – warum nicht lieber mit einem 'Vorspiel auf der Orgel', wie Werfel sich später ausdrückte, beitragen sollte: mit einer Erzählung von der *Erlassung* der Gebote, einer Sinai-Novelle, wie sie mir als Nachklang des Joseph-Epos, von dem ich noch warm war, sehr nahe lag [...]"(XI, 154)

Mit dieser eigenartigen Umdeutung der schriftstellerischen Aufgabe und der Veränderung der Gattung erlangte der Verfasser seine volle Schaffensfreiheit wieder, denn damit, daß er als „Präludium“ eigentlich ein „Nachspiel“ schrieb und so innerhalb des „Zauberkreises“ des Josephs-Romans blieb, konnte er das virtuose Spiel der ironischen Mythosdeutung wiederholen.<sup>438</sup> Und das sicherte dem Werk einen weiten „ästhetischen Raum“, in dem die wichtigsten Stimmen des Lebenswerkes über das aktuelle Thema hinaus – es zum Teil auch ausspielend und kompensierend – mit erneutem Anspruch auf Synthese ertönen.<sup>439</sup> Die Moses-Geschichte faßt in Thomas Manns Bearbeitung nämlich *die Welt der Gegensätze* zusammen, und daraus leitet er auch die Schicksalsvervollkommnung des Individuums ab. Die Dialektik der Ironie, die im Falle des Erzählers auch Ironie der Dialektik genannt werden kann, widersteht auch diesmal der vermuteten Einseitigkeit des „Kategorischen Imperativ“ und versieht auch das äußerst humane literarische Unternehmen mit überaus weisen „Randbemerkungen“. Bei der Zeichnung der Gestalt Mose verschafft sie so der Daseinsberechtigung des sittlichen Gesetzes Geltung, indem sie mit schonungslosem Rationalismus dessen widerspruchsvolle oder nachgerade willkürlich-zufällige Wurzeln aufdeckt. Das künstlerische Paradoxon dieser Dialektik besteht darin, daß sich durch die Zerstörung des Mythos eine neue, stilisierte mythische Welt aufbaut.

Charakteristisch für das Erzählverhalten ist die Ambivalenz der ethischen Verpflichtung und des psychologischen Vorbehaltes.

Diese Ambivalenz bestimmt auch die Gesamtstruktur des Werkes. Der Auftakt, der lediglich aus drei Sätzen besteht, enthält bereits alles von dieser Komplexität. Das meint die sentenziöse Feierlichkeit, die die Tonlage der Bibel paraphrasiert und die gemeinsam mit dem abschließenden „Amen“ die Geschichte umrahmt, ebenso wie den vom biblischen Text wesentlich abweichenden Gedankengang, der zugleich auch die Technik der ironischen Kontrapunktik andeutet.

Seine Geburt war unordentlich, darum liebte er leidenschaftlich Ordnung, das Unverbrüchliche, Gebot und Verbot. Er tötete früh im Aufblühen, darum wußte er besser als jeder Unerfahrene, daß Töten zwar köstlich, aber getötet zu haben höchst gräßlich ist, und daß du nicht töten sollst. Er war sinnheiß, darum verlangte es ihn nach dem Geistigen, Reinen und Heiligen, dem Unsichtbaren, denn dieses schien ihm geistig, heilig und rein. (808)

Die Logik aller dieser drei Aussagen scheint paradox zu sein, denn sie leiten die Schlußfolgerungen aus Gegensätzen ab, ohne diese vorläufig zu deuten. (Im dritten Satz ist die einzige erklärende Ergänzung obendrein tautologisch.) Die Rhetorik dieser „Thesen“ ist von kategorischer Art: der Erzähler betont bereits hier in der Einleitung die schicksalhaften Widersprüche in der Persönlichkeit des aus der Wüste hinausführenden und Gesetz schaffenden Mose. Zugleich können wir aus dem Spiel mit Ursache und Wirkung auf die Geburt einer höherstehenden Welt schließen: auf die ethische Forderung der aus dem Chaos entstehenden Ordnung, des aus der Sünde stammenden Verbotes und der sich aus der Sinnlichkeit erhebenden geistigen Reinheit.<sup>440</sup> Die auf diese Weise hervorgehobenen Werte, können in einem solchen Motiv- und Motivationsssystem, wie es in dieser Erzählung zu finden ist, in erster Linie vom Lebenswerk her gedeutet werden. Aus philologischem Gesichtspunkt bedeutet dies, daß die beim Vergleich der Textstellen des Pentateuchs mit dem künstlerischen Text nachweisbaren Abweichungen im *Gesetz* auf Schwerpunkte des Lebenswerkes hindeuten.

Darauf verweist schon der erste Satz, der zum Teil wörtlich einen Gedanken aus der drei Jahre zuvor erschienenen Erzählung *Die vertauschten Köpfe* wiederholt. Die Weltmutter Kali beschimpft Sita: „Ich bin zwar die Unordnung, aber gerade deshalb

muß ich mit aller Entschiedenheit auf Ordnung halten und mir die Unverletzlichkeit der Ehe-Einrichtung ausbitten, das laß dir gesagt sein!"(764) Aus der Parallele wird sichtbar, daß *die Ordnung vielmehr als normativer Zwang denn als paradiesische Harmonie* verstanden wird. Und das Einhalten des Gesetzes ist die Pflicht der Menschen, nicht aber der Götter. Kali bekennt sich geradezu als Verkörperung der Unordnung, und auch Mose, der Niederschreiber (oder vielleicht sogar Verfasser) der Zehn Gebote, betrachtet sie für sich nicht als verpflichtend. Nicht ohne Grund werfen ihm Aron und Miriam vor, daß er sich nach freier Lust den Verboten entzieht. Willkür und Privileg stellen das Verhalten Moses in ein ironisch-zweideutiges Licht.

Auf die Frage, auf welche Weise die Neigung zur Ordnung aus der „Unordnung“ der Geburt des Religionsgründers erfolgt, muß die Antwort ebenfalls in den Motiven des Lebenswerkes gesucht werden, denn die Geschichte der Herkunft Moses weicht bei Thomas Mann in wesentlichen Zügen von der Bibel ab. Käte Hamburger, die in ihrer sehr ausführlichen quellenkritischen Studie den literarischen Text auch mit dem Buch der Genesis verglichen hat, bezeichnet die Mannsche Version in diesem Punkt „schockierend“, und weist auf die religionsgeschichtlichen Zusammenhänge der künstlerischen Umdeutung hin.<sup>441</sup> Aus den Tagebüchern Thomas Manns sowie aus dem bereits zitierten Essay *Die Entstehung des Doktor Faustus* kennen wir ziemlich genau die weiteren Quellen der Erzählung.<sup>442</sup> Zudem wissen wir auch, und darauf weist auch Käte Hamburger hin, daß *Das Gesetz* „selbst eine Art von Kommentar des Bibeltextes ist“, d.h. der Dichter verwendete auch diesmal seine Quellen auf souveräne Weise.<sup>443</sup> Da sich Hamburger vor allem auf die philologischen Details der Bibelerklärungen konzentriert und die „ewigen“ Themen des Lebenswerkes Manns fast vollständig außer acht läßt, ist ihre an den Beginn der Erzählung zielende Kritik, „daß diese Voraussetzungen im Gange der Erzählung nicht realisiert werden und auch schon als solche nicht eben überzeugend, sozusagen bloße Behauptungen geblieben sind“, kaum berechtigt.<sup>444</sup> Allerdings erst dann, wenn wir die Erzählung in erster Linie nicht als Paraphrase sondern als ein autonomes Kunstwerk betrachten, das sich in das

Oeuvre Thomas Manns organisch eingliedert, können wir in den symbolischen Gegensätzen der Anfangszeilen auch die psychologischen Zusammenhänge wirklich entdecken.

Die Herkunft Moses wird – in der Deutung Manns – durch zweifache Sünde belastet: die der verbotenen Liebe und des darauffolgenden Mordes. Die Tochter des Pharaos beehrte einen hebräischen Knecht, der für das sinnliche Entflammen der Frau mit dem Leben bezahlen mußte. Die Szene ist bekannt, sie erinnert an die gefährliche und geheime Begierde Mut-em-enets, denn beide wagen sich in ihren Leidenschaften am weitesten die soziale Stufenleiter hinab: sie beide begehren den in den unteren Schichten lebenden, geduldet-verachteten Mann fremder Herkunft. Der Unterschied besteht nur darin, daß der Erzeuger des Mose dem Befehl der eher demütigenden Laune und dem Drang des Blutes nachgibt, während Joseph entschlossen „den Rückzug antritt“. Dennoch müssen beide büßen. Auf diese Geschichten folgt paradigmatisch der Fall Rosalies, der Heldin der Novelle *Die Betrogene*, die sich – der Tochter Ramessus ähnlich – vom Anblick des starken Männerarmes nicht losreißen kann.

Zum Schicksal Moses gehört auch, daß er, der an seiner „unordentlichen Geburt“ unschuldig ist, im weiteren dennoch von Sünden beladen wird, deren öffentliche Verleugnung zur Bedingung seiner Erhebung wird. Der Erzähler deutet an, daß auch Mose ein *unschuldiger Sünder* ist wie Gregor, der in seinen Sünden „Erwählte“, dessen Schicksal bereits in dem des Gesetzgebers Mose in den wichtigsten Zügen antizipiert wird.<sup>445</sup> Denn auch der Lebensweg des künftigen heiligen Papstes wird durch seine „unordentliche“ Herkunft bestimmt: Gregor, Frucht einer inzestuösen Beziehung, „erbt“ gewissermaßen die Sünde und wiederholt den Skandal des Inzestes der Eltern in der Liebesbeziehung mit seiner eigenen Mutter. Ob Gregor in seiner Frau seine eigene Mutter erkannte, und umgekehrt, bleibt im Dunkel. Aus den ironischen Anspielungen des Erzählers können wir auf ein nicht erkennen wollendes, geheimes Einverständnis schließen. Die Schuldlosigkeit wird im Falle des „Erwählten“ also nicht durch seine Unwissenheit bestätigt, sondern dadurch bestimmt, daß er in „narzißtischer Abhängigkeit“ lebt. Seine Schuld jedoch bildet

zugleich die Treppe zu den Höhen. Einerseits darum, weil seine inzestuöse Liebe wegen ihrer Devianz, wegen der Abweichung von der „gewöhnlich-flachländischen Beziehung“ das Bewußtsein der Absonderung stärkt, dieses aber wiederum eine wichtige Komponente des ehrgeizigen Willens ist. Andererseits bietet die bereits erkannte und bewußt gemachte Sünde eine außergewöhnliche Gelegenheit zur Führungsrolle des „Neophyten-Eifers“, indem die sexuelle Ausschweifung Gregor in das andere Extrem, nämlich in die völlige Selbstkasteiung treibt. Anders formuliert: Gregor wurde durch die verbotene Begierde auf den weltlichen Thron, und durch dessen Ablehnung in den Papststuhl gehoben.<sup>446</sup>

Auch Mose nutzt diese schicksalsgegebenen Möglichkeiten aus. Seine mit Sünden befleckte und sorgfältig verheimlichte Herkunft sichert auch ihm Privilegien. Das im Schilf versteckte und „zufällig“ gefundene Kind wurde in erstklassigen Internaten unterrichtet, weil seine Mutter nicht wollte, „daß er bei den Wilden bleibe, sondern zum Ägypter gebildet werde und ein Hofamt erlange, in halber, verschwiegener Anerkennung seiner göttlichen Halbblütigkeit“. (814) Und später erhält er – bereits als Auserwählter des Herren – wiederum gerade wegen seiner Herkunft mehrere Male Zutritt zum Pharao. Allerdings, der ägyptische Herrscher jagt schließlich seinen „Bastard-Enkel“ weg, weil dieser mit seinen erpresserischen Bitten zu weit geht. Wenn auch nicht im Ergebnis, aber im Selbstbewußtsein gestärkt kann er zu seinem „gewählten Volk“ zurückkehren. Die endgültige Trennung von Ägyptens „Herrscherblut“ drängt ihn nämlich zur Erfüllung einer seiner Sendungen, des Auszugs. Das ist ein triumphales, aber grausames – mit den Worten des Erzählers: dunkles – Kapitel im Leben Moses. Denn das entsetzliche Gemetzel, die Tötung der ägyptischen erstgeborenen Kinder, geschieht mit dem schweisgsamen Einverständnis des aus dem brennenden Dornbusch Angeredeten. Der tötende Engel der Bibel erlangt in dieser Paraphrase seine konkrete Gestalt. An der Spitze des Kommandos erkennt der Neuerzähler der Geschichte Josua, und kommentiert mit belehrendem Ernst das Geschehene:

Meine Freunde! Beim Auszuge aus Ägypten ist sowohl getötet wie auch gestohlen worden. Nach Mose's festem Willen sollte es jedoch das

letzte Mal gewesen sein. Wie soll sich der Mensch auch der Unreinheit entwinden, ohne ihr ein letztes Opfer zu bringen, sich einmal noch gründlich dabei zu verunreinigen? (829)

Die ironischen Zeilen spielen mit Klarsicht auf die Vergangenheit und die Zukunft Moses an.<sup>447</sup> Die Ausdrücke wie „das letzte Mal“ und „ein letztes Opfer“ erinnern vor allem an die Tat des jugendlichen Mörders, die durch nichts gerechtfertigt werden kann, aber durch mehrere Gründe motiviert ist. Aufgrund des biblischen Textes können wir nur auf den Zorn wegen der Mißhandlung seiner Landsleute schließen.<sup>448</sup> Bei Thomas Mann jedoch spielt ohne Zweifel auch die Rachgier des jähzornigen Mannes eine wichtige Rolle. Er verschafft sich Genugtuung für die Ermordung seines in Gefangenschaft gehaltenen Vaters, und zwar so, daß dabei auch das Kontinuitätsbewußtsein der „geerbten Sünde“ spukt: „es war ihm, als sei ihm nach Erschlagen und Verscharren schon immer zu Sinne gewesen.“ (815f.) Diese Geste der Auflehnung aktiviert zugleich mit dem Zwang zur Flucht den inneren Ansporn zum Ausscheiden und zur Absonderung. Denn der vor dem Zorn des Pharaos Flüchtende begegnet daraufhin dem unsichtbaren Gott in Midiam, der ihn und sein Volk zum Bündnis auserwählt.

Die Gewalt wirft jedoch nicht nur auf die Vergangenheit Moses einen Schatten, sondern begleitet ihn auf seinem sendungsvollen Weg – daher die tiefe Ironie der Worte über „das letzte Mal“ und „letztes Opfer“. Denn Blut klebt an der Eroberung der Oase von Kades genauso wie an der Durchsetzung der göttlichen Befehle.<sup>449</sup> Josua und seine Bewaffneten haben noch „viel zu tun“, bis die nach dem Gelobten Land Trachtenden zu einer Einheit geschmiedet sind und sich mit der Strenge der neuen Religion abfinden. Für das historische Paradoxon des Schicksals des „Erwählten“ ist nichts bezeichnender als das, daß während die Gedanken des Gesetzes in dem zum Größten Berufenen langsam Reife erlangen, er im Interesse seines Ziels dauernd gezwungen ist, diese zu brechen. Und nicht nur er. Mose – ein mit sich selbst kämpfender Mensch und ein das Schicksal eines ganzen Volkes formender „Realpolitiker“ – weiß genau, daß die auf die steinernen Tafeln geschriebenen Gebote so strenge ethische Maximen verkünden, daß deren restlose Verwirklichung im hinfälligen menschlichen

Leben oft schlechthin unmöglich ist. Darum sagt Mose der zur Übergabe der steinernen Tafeln herbeigeeilten Menge:

Ich weiß wohl, und Gott weiß es im voraus, daß seine Gebote nicht werden gehalten werden; und wird verstoßen werden gegen die Worte immer und überall. Doch eiskalt ums Herz soll es wenigstens jedem werden, der eines bricht, weil sie doch auch in sein Fleisch und Blut geschrieben sind und er wohl weiß, die Worte gelten. (875)

Das ist die Weisheit des aus der Welt der Bibel heraustretenden *zweifachen Wissens*, das über die entsetzliche Aktualität der Hitlerschen Rechtsbrechung hinaus auch das heikle Gleichgewicht der Zivilisation aller Zeiten beleuchtet. Das Pathos Moses formuliert die Voraussetzungen für das Fortbestehen der Menschheit, für das gesellschaftliche Sein mit Glauben an die Zukunft, während die Ironie des Erzählers die Geburt des Zivilisationszwanges, die Entstehung der Tabu-Welt in der christlichen Ethik zeigt. Die Botschaft des *Gesetzes* ist darum vollständig, weil sie sich in Kenntnis der Auflehnung Nietzsches, des „Befreiers“, und der Freudschen Lehre zur ethischen Ordnung bekennt.<sup>450</sup> Die Ironie bezweifelt also nicht die Wahrheit dessen, der die Gesetzesbrecher verflucht, sie stellt diese Wahrheit nur mit den Mitteln des psychologischen Rationalismus in ihre wirklichen menschlichen Relationen. Die moralischen Bindungen erkennt sie als notwendig an, umso mehr, da sich die Barbarei zur Zeit der Entstehung der Erzählung eindeutiger als in den anderen Epochen selbst entlarvt hat. Käte Hamburger veröffentlichte unter den Dokumenten der Erzählung in eigener Übersetzung aus dem Vorwort von *The Ten Commandments* die Erinnerungen Hermann Rauschnings an seine Begegnung mit Hitler. Rauschning, der Verfasser von *Eine Unterhaltung mit Hitler*, der bald nach der Machtübernahme das wahre Gesicht des Nationalsozialismus erkennt und mit seinen Bekenntnissen das Ausland auf die Gefahr aufmerksam machen will, zitiert unter anderem den Ausbruch des großwahn sinnigen „Führers“ gegen die Zehn Gebote:

Der Tag wird kommen, an dem ich gegen diese Gebote die Tafeln eines neuen Gesetzes aufrichten werde. Und die Geschichte wird unsere Bewegung als die große Schlacht für *die Befreiung der Menschheit* erkennen, Befreiung *vom Fluche des Sinai*, von dem dunklen Gestammel von Nomaden, die nicht mehr ihren eigenen

gesunden Instinkten vertrauen konnten [...] Dagegen kämpfen wir: *gegen den masochistischen Geist der Selbstquälerei, gegen den Fluch der sogenannten Moral*, die man zum Idol gemacht hat, um die Schwachen vor den Starken zu schützen [...] Gegen die sogenannten Zehn Gebote kämpfen wir.<sup>451</sup>

Der Fluch Moses ist eine deutliche Antwort auf die anmaßende „Offenbarung“ des faschistischen Amokläufers.

Das folgsame „Amen“ des Volkes ist, obwohl es das letzte Wort der Erzählung ist, dennoch kein „historischer Schluß“. Denn die Voraussagen Moses, daß man den göttlichen Befehl immer wieder brechen wird, wird nicht nur in Kenntnis der Genesis des Werkes zur tragischen Wahrheit. Auf ironische Weise macht darauf auch die kompositionelle Parallele der abschließenden Sätze des 15. und des letzten Kapitels aufmerksam. Die in Kades Angesiedelten haben schon einmal auf die ethischen Lehren des Gesandten Jahves mit Bereitschaft „Amen“ gesagt, dennoch sind sie wieder in ihre heidnischen Sünden zurückgesunken. Die Auserwählung Moses erst macht es möglich, daß er sich zu seinen Niederlagen bekennt, und mit einem hartnäckigen Glauben an den Neubeginn sowohl seine eigenen Zweifel als auch den Widerstand der noch formlosen Massen besiegt. Die beispiellose Ausdauer Josephs und Gregors ist die Kraftquelle, zu der die Energie aus der himmlischen Botschaft und dem weltlichen Ehrgeiz gewonnen wird. Die beiden Momente vermischen sich, am deutlichsten vielleicht jedoch in der Geschichte des aus der Gefangenschaft Herausführenden. Denn hier wird die Frage, wer wessen „Erwählter“ sei, Mose von Jahve oder umgekehrt – im Gegensatz zum biblischen Text – durchgehend vom ironischen Lächeln des Erzählers begleitet. Die aus der Joseph-Tetralogie bekannte Zweideutigkeit Thomas Manns deutet die „ketzerische“ Folgerung an: Mose muß erst Gott entdecken, damit ihm jemand die historische Botschaft erteilen kann.<sup>452</sup>

Die moderne Paraphrase spielt bis zum Ende mit dem Gedanken, daß Mose – wie auch Joseph – als ein „self-made man“ eine allzu große Rolle aus der Schicksalsführung der himmlischen Kraft auf sich nimmt.<sup>453</sup> Von der ehrfurchtsvollen Erfüllung der Berufung über die heikle Vermittlerrolle zwischen den Menschen und dem Gott bis zu den Privilegien der Machtausübung des „irdischen

Statthalters" führt ein langer, aber vielversprechender Weg. Es ist eine „gottesversuchende“ Laufbahn, weil der „Erwählte“ nicht nur den Ungehorsam seines Volkes, sondern auch das Dilemma der Rollengleichheit bekämpfen muß. Denn die bescheidene Einbildungskraft der Masse neigte von Anfang an dazu, den Unsichtbaren mit dessen Propheten zu verwechseln. „Die Verwechslung lag immer nahe. Wenn gerade das Volk nicht murrte, hatte Mose stets seine liebe Not, zu verhindern, daß es ihn selber für einen Gott, für den hielt, den er verkündete.“ (831) In der Tiefe seiner Seele hat Mose wohl kaum etwas gegen diese naive Identifikation. Denn er ist dem Gott bereits zu nahe gekommen, um das Glück des Schöpfers nicht gekostet haben zu können. Mit Recht weist der Herr den in seiner Aufgabe Verzagenden zurecht: „[...] stelle dich nicht vor mir, als hättest du nicht die größte Lust zu deiner Plage! *Es ist meine Lust, die du hast, Gotteslust ist es*, und ohne sie würde dir das Leben zum Ekel, wie Manna dem Volk, schon nach wenigen Tagen.“ (855. Hervorhebung von mir: Z. Sz.) Da Jahve aus dem „Inneren“ Moses sprach – „mit so deutlicher Stimme, daß er's mit Ohren hörte und aufs Angesicht fiel“ (854f.), besteht kaum Zweifel, daß dieser und die anderen Dialoge mit dem Herrn halluzinierende Monologe des einsam grübelnden Geistes sind. Und in ihrer objektivierten Form sind sie die wichtigsten Mittel zur Verwirklichung des Ziels, da der Vermittler seine innere Stimme als „die Stimme des Herrn“ seinem Volk verkündet.

Käte Hamburger weist auf die Quellen dieser rationalistischen Auffassung des Erzählers in erster Linie bei Heine und Schiller hin. Heine schreibt in seiner Schrift *Geständnisse* mit voller Begeisterung über Mose, „dessen Haupt in den Himmel hineinragt, wo er mit Gott spricht“, und für den Dichter scheint es so, „als sei dieser mosaische Gott nur der zurückgestrahlte Lichtglanz des Moses selbst“. <sup>454</sup> Noch weiter geht die Deutung Schillers, nach welcher Mose im Interesse der Befreiung des jüdischen Volkes und dessen Bestrebungen, einen eigenen Staat zu gründen, einen Gott schuf, da er voraussah,

daß seine Beredsamkeit auf den zu Boden gedrückten Sklavensinn der Hebräer gar nicht wirken würde: so begriff er, daß er ihnen einen höheren, einen überirdischen Schutz ankündigen müsse, daß er sie gleich-

sam unter die Fahne eines göttlichen Feldherrn sammeln müsse. Er gibt ihnen also einen Gott, um sie fürs erste aus Ägypten zu befreien. <sup>455</sup>

Die Neuigkeit der Erzählung ist demnach nicht in der Radikalität der aufgeklärten Anschauung zu suchen, sondern in der Art der Bearbeitung des Themas. Darin nämlich, daß der Erzähler des *Gesetzes* die Identität zwischen Jahve und Mose nur andeutet. Die ironische Zweideutigkeit ermöglicht einen breiten Raum für den parodisierenden Humor, der sogar die verstecktesten „psychologischen Winkel“ dieser überaus heiklen Beziehung beleuchtet. Analog zur Mythosbearbeitung in *Joseph und seine Brüder*, *Die vertauschten Köpfe* und *Der Erwählte* relativiert sich hier ebenfalls die doppelte Perspektive – der moderne, rationell-analytische und der pseudo-naive Gesichtspunkt. <sup>456</sup> Der Ertere findet eine logische – oder logisch erscheinende – Erklärung für all das, was in der Geschichte nach den Gesetzen der Logik unfaßbar ist, da das Wunder für einen Logiker ein Ding der Unmöglichkeit ist. Über die zehn Plagen Ägyptens sagt der Erzähler zum Beispiel großzügig: „etwas Unmögliches ist an keiner von ihnen.“ (825)

Aber es gibt auch natürliche („naturwissenschaftliche“) Erklärungen für die Durchquerung des Roten Meeres und für den Manna-Regen wie für die anderen „wundertätigen“ Handlungen Moses. Der Verweis darauf ist also kaum eine ernsthafte Religionskritik des Erzählenden, sondern vielmehr ein pseudowissenschaftliches Spiel, das zur gleichen Zeit die Legende und die berufenen Mythosforscher verspottet. <sup>457</sup> Denn an echte Neugier des Erzählers können wir wahrscheinlich nur in einem Fall glauben: wo er über die Geheimnisse des schöpferischen Geistes nachsinnt. Darin liegt auch der Grund, warum die Künstlergestalt Michelangelos auf das biblische Bild projiziert wird. Die Idee stammt nicht vom Verfasser, sie ist durch Heine inspiriert:

Wahrscheinlich unter dem unbewußten Einfluß von Heine's Moses-Bild gab ich meinem Helden die Züge – nicht etwa von Michelangelo's Moses, sondern von Michelangelo selbst, um ihn als mühevollen, im widerpenstischen menschlichen Rohstoff schwer und unter entmutigenden Niederlagen arbeitenden Künstler zu kennzeichnen. (XI, 154f) <sup>458</sup>

Heine bekennt als spätes Erkenntnis, „daß Moses [...] ein großer Künstler war“, dessen künstlerischer Geist sich – analog zu seinen

ägyptischen Landsleuten – auf das Monumentale und Unzerstörbare richtete.

Aber nicht wie die Ägypter formierte er seine Kunstwerke aus Backstein und Granit, sondern er baute Menschenpyramiden, er meißelte Menschen-Obelisken, er nahm einen armen Hirtenstamm und schuf daraus ein Volk, das ebenfalls den Jahrhunderten trotzen sollte [...].<sup>459</sup>

Die metaphorische Vision des Dichters wächst bei Thomas Mann zu einem unwiderstehlichen, suggestiven Beispiel, in dem der Künstler als „Schöpfergefährte“ Gottes, oder sogar als göttlicher Schöpfer selbst erscheint. Die Quellenmaterialien bieten mit dieser Ergänzung eine außergewöhnliche Möglichkeit zur Formulierung der Größe des Genius. Schiller stellt über die Gestalt des anthropomorphen Gottes den biblischen Staatsgründer, dessen zur Unsterblichkeit strebende Fähigkeiten Heine mit der Begabung des Künstlers vergleicht. Diese letzteren Züge werden auch in der Mose-Gestalt des *Gesetzes* hervorgehoben.

Zunächst können wir in der Herkunft Moses die Tonio Kröger-sche „Künstler-Genealogie“ ohne weiteres entdecken. Die Mischung des Blutes wirkt auch bei dem Gesetzgeber als determinierende Kraft, aus welcher die von der Mutter geerbte Sinnlichkeit, dieser „lüsterne Dünkel“, eine sublimierende Richtung nimmt, aber – nach dem Beispiel Aschenbachs – schließlich doch zur „verbotenen Liebe“ verlockt. (In der Erzählung erscheint dieses Motiv in der Beziehung Moses mit der Maurin.) Aber mindestens genauso bestimmend ist im Emporsteigen auch das Zielbewußtsein des ehrgeizigen Mannes, daß er all seine Begabungen und Energien in den Dienst des „Lebenswerkes“ stellt. Das Paradigma des früh geplanten und in der Schöpfung erfüllten Lebens, das sowohl in den Werken als auch in den Essays Thomas Manns erscheint, wird auch in der Geschichte Moses sichtbar. Der künftige Gesetzgeber bereitet sich mit Umsicht auf seine Aufgabe vor, er lehrt z.B. bereits die göttlichen Befehle noch vor deren Einmeißeln in die Tafeln. Und schließlich, das Wichtigste vielleicht: der Erzähler betont sorgfältig, daß sein Held ein „geistlicher Mann“ sei (835). Obwohl der Auftrag Moses mit praktischen Schwierigkeiten verbunden ist, weiß sich der „Erwählte“ immer mit Erfindungen zu helfen. In erster Linie dadurch, daß er die täglichen Sorgen der Organisation und der Aufrechterhal-

tung der Ordnung seinen Vertrauten überläßt, ohne etwas von der „politischen Macht“ zu verlieren. Der Erzähler begleitet das eifer-süchtig-eifrige Wirken von Josua, Aron und Miriam mit heiterer Ironie. Als diese ehrgeizig nach mehr Macht streben, hält sie der Religionsgründer mit derselben „wundertätigen“ List streng am Zügel, mit der er auch sein Volk in Zucht hält. Denn auch der „künstlerische Geist“ entbehrt nicht der Hermes-Eigenschaften der Thomas Mannschen Helden großen Formats: mit umsichtiger List und Hemmungslosigkeit des schelmischen Gottes führt Mose seine Vermittlerrolle aus.<sup>460</sup>

Seine Sendung, die Ausarbeitung der Ideen der ethischen Ordnung und des Bundes, stellt den repräsentativen Weg der Selbstverwirklichung dar. Dieser auf den Berg Sinai führende Weg ist zwar schwer und steil, doch er ist in seinen Perspektiven mit nichts anderem meßbar. Denn seine humanen Ziele werden von göttlichem Segen und irdischem Ruhm begleitet.<sup>461</sup> Ein selbstverleugend weitlebendes Leben ist das Seine, ein in der unendlichen Einsamkeit der für einen Sterblichen unbegehbaren Spitze errungenes Lebenswerk. Der kompositionelle Abschluß ergreift – auf logische Weise – die Größe dieses erfüllten Augenblickes. Denn all das, was den in der Schöpfung ausgebrannten Geist noch erwartet, ist nur das aufs Vergessen wartende Leiden. *Das Gesetz* bezieht die „schwere Stunde“ Schillers auf die Ganzheit des künstlerischen Seins. Das frühere Novellentema – die Geburt des Werkes – wird in der Geschichte Moses zum „Menschheits-Poem“ ausgeweitet, dessen Held in die Spur des Schöpfers tritt. Und „einen Gott zu *spielen* – konnten wir in einem Brief Thomas Manns lesen –, bedeutet „immer auch ein wenig, ein Gott zu *sein*“<sup>462</sup>.



## ANMERKUNGEN

Die Quelle der Thomas Mann-Zitate, wenn im Text nur die Band- und Seitenzahl angegeben ist: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main 1974. Auf die Zitate aus den Thomas Mann-Novellen (*Gesammelte Werke*, Band VIII) wird nur mit der Seitenzahl hingewiesen.

- 1 Die Konfrontation zwischen Bertolt Brecht und Thomas Mann enthält fast alle möglichen Formen einer Gegnerschaft: sie zeigte sich über die persönliche Abneigung des Generationsunterschiedes und der schriftstellerischen Rivalität hinaus vor allem in Unterschieden ihrer weltanschaulichen und ästhetischen Positionen genauso wie in ihrer Geschichtsauffassung und ihren politischen Ansichten. Hans Mayer 1980: 386 verwirft den Gedanken der Rivalität, hervorgehoben, daß die beiden Schriftsteller in anderen Gattungsformen geschaffen haben. Werner Mittenzwei 1974: 102 hat dagegen wohl recht, indem er auch auf die subjektiven Komponenten dieser Polemik hinweist.
- 2 Paul Egon Hübinger 1974 zählt in seiner umfangreichen Arbeit die wichtigsten Dokumente der gegen Thomas Mann geführten Nazi-Kampagne auf.
- 3 Das beweisen am besten die in der ehemaligen DDR und in der Sowjetunion erschienenen Thomas-Mann-Monographien (z.B. die von I. Diersen, E. Middel, E. Hilscher, V. Admoni – T. Silman, A. Fedorov ).
- 4 Thomas Manns Brief an Richard Braungart vom 20. Mai 1950. Thomas-Mann-Archiv, Zürich, S. 1.
- 5 Zu Recht stellt aber Hans Wysling 1976: 104 fest: „Thomas Manns Werke sprechen sicher den gebildeten Leser mit einem reicheren Netz von Bezügen an als den ungebildeten. Nun war es aber Thomas Manns Ehrgeiz, beide gleichzeitig zu interessieren. Seine Werke sollen intellektuell-raffiniert und gleichzeitig volkstümlich-naiv sein.“
- 6 Vgl. Kurt Sontheimer, 1961: 154-161.
- 7 Vgl. Hans Wysling, 1976: 94-95; Text+Kritik, Sonderband Thomas Mann, 1976 und M. Reich-Ranicki (Hrsg.), 1994.

- 8 In: Hans Wysling, 1976: 95-111. Vgl. noch: Hans Wysling, 1975: 559-561.
- 9 Was Thomas Mann in der planmäßigen Verwirklichung des Lebenswerkes bei Wagner hervorhebt, ist von paradigmatischer Bedeutung auch für sein eigenes Oeuvre: „Sein Werk hat, genau genommen, keine Chronologie. Es entsteht zwar in der Zeit, ist aber von vornherein und auf einmal da.“ (IX, 387.)
- 10 „Schriftstellertum ist Sensitivität und ein Voransein um 5 bis 10 Jahre.“ (Tagebücher, 1933-34: 169.)
- 11 Ein Beispiel dafür ist die Tagebucheintragung vom 1. August 1919, nach dem Besuch des Leiters einer Irrenanstalt: „Auf den Spaziergängen vor- u. nachmittags ließ ich mir von ihm erzählen, mit dem ganzen Interesse für Pathologisches, das mir innewohnt.“ (Tagebücher, 1918-1921: 286-287.)
- 12 Vgl. VI, 408-409 sowie XI, 1148.
- 13 Vgl. István Benedek 1978: 59-128 und György Vikár 1983.
- 14 So sind z.B. die Schlußfolgerungen in der Abhandlung Peter von Matts und in meiner *Tod in Venedig* – Interpretation vollkommen anders.
- 15 Bei diesen Materialien verwende ich die Katalognummer des Thomas-Mann-Archivs.
- 16 Den symbolisch-paradigmatischen Wert der künstlerischen Gestaltung hat Thomas Mann selbst in seinem autobiographischen Essay *Bilse und ich* sehr plausibel formuliert: „Man glaubt, nur sich zu dienen, als Künstler-Egoist sein eigenes Herz als Monstranz zu erheben, glaubt stets, von sich zu reden, und siehe, der Dank von vielen findet sich ein, die es süß fanden, sich selbst zu hören, ganz mühelos.“ (X, 10)
- 17 Vgl. Helmut Koopmann, 1978.
- 18 Vgl. Alfred Ehrentreich, 1970.
- 19 Auf diese Einflüsse wird fast ohne Ausnahmen hingewiesen. Ihre ausführliche Behandlung s. unter anderem bei Heinz Peter Pütz, 1963 und Werner Fritzen, 1980.
- 20 Vgl. dazu noch: Sabine Appel, 1995: 2-11.
- 21 Das beste Beispiel für die Verflechtung beider Motive finden wir in *Königliche Hoheit*, über dessen Titel der Dichter sich so äußerte: „Er lautet aber unpersönlich [...] er wird dadurch zur Formel für jede Außerordentlichkeit, jede Art melancholischen Sonderfalls, jede Distanziertheit von Leben und Wirklichkeit durch Form, Schein, Repräsentation, Zeremoniell – mit einem Wort zur Formel der *Einsamkeit* [...]“ (XI, 580)
- 22 *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1956: 562-566.
- 23 X, 353.
- 24 Vgl. Alois Hofman, 1966: 185.
- 25 Nach Klaus Bohnen, 1988: 76 ist der Selbst-„Ekel“ des Bajazzo bereits bei Jacobsen, bei dem beliebten Autor Thomas Manns, vorgebildet.
- 26 Nach Inge Diersen, 1959: 10 werden in diesem Frühwerk „Einsamkeit und Zusammenbruch des Helden weniger fatalistisch erfaßt. Hier wird die Vereinsamung des Helden als Prozeß begriffen und psychologisch motiviert.“ Ich bin hingegen der Meinung, daß die psychologische Motivation in der Darstellung die fatalistischen Züge im Schicksal des Protagonisten keineswegs ausschließt.
- 27 Vgl. dazu noch: Michael Schädlich, 1976: 49f.
- 28 Ein wichtiger biographischer Beitrag ist in dieser Hinsicht das *Testament* von Thomas Johann Heinrich Mann, der – ähnlich wie manche Vaterfiguren in den Thomas-Mann-Novellen – die künstlerischen Ambitionen des älteren Sohnes mit einem argwöhnischen Vorbehalt erwähnt: „Den Vormündern mache ich die Einwirkung auf eine *praktische* Erziehung meiner Kinder zur Pflicht. Soweit sie es können, ist den Neigungen meines ältesten Sohnes zu einer s.g. literarischen Tätigkeit entgegenzutreten. Zu gründlicher, erfolgreicher Tätigkeit in dieser Richtung fehlen ihm m.E. die Vorbedingungen; genügendes Studium und umfassende Kenntnisse. Der Hintergrund seiner Neigungen ist träumerisches Sichgehenlassen und Rücksichtslosigkeit gegen andere, vielleicht aus Mangel am *Nachdenken*.“ Dokumente zur Geschichte der Familie Mann. In: Sinn und Form. Sonderheft Thomas Mann, 1965: 54.
- 29 Vgl. dazu noch: Harry Matter, 1976: 453.
- 30 Vgl. dazu noch: Mechthild Curtius, 1984: 24.
- 31 Vgl. Robert Faesi, 1955: 58.
- 32 Siehe noch: Inge Diersen, 1975: 16f.
- 33 Zitiert wird nach Klaus Schröter, 1964: 36.
- 34 Jens Malte Fischer, 1978: 69.
- 35 „Seine spiegelnde und ewig sich glättende Seele weiß nicht zu bejahen, nicht mehr zu verneinen [...] er ist ein Werkzeug, ein Stück Sklave, wenn gewiss auch die sublimste Art des Sklaven [...] nur ein zarter ausgeblasener feiner beweglicher Formen-Topf, der auf irgendeinen Inhalt und Gehalt erst warten muß, um sich nach ihm ‚zu gestalten‘ [...]“ Friedrich Nietzsche: Werke in sechs Bänden, Bd. IV, 1980: 669. Vgl. dazu noch: Hans Wysling, 1982: 136.
- 36 Vgl. dazu noch: Péter Egri, 1967: 252.
- 37 „[...] war ich mir mit Heiterkeit bewußt gewesen, daß ich zu den Oberen, Reichen, Beneidenswerten gehörte, die nun einmal das

- Recht haben, mit wohlwollender Verachtung auf die Armen, Unglücklichen und Neider hinabzublicken. Wie sollte ich nicht glücklich sein?(VIII, 115)
- 38 Hermann Stresau, 1963: 53 hebt in der Erzählung die autobiographischen Momente hervor und wahrscheinlich deshalb leugnet er die pathologischen Züge des Protagonisten.
- 39 Wie Ilsedore B. Jonas, 1969: 45 schreibt: „Er hofft auf eine therapeutische Wirkung des Reisens und durchstreift, ähnlich wie Paolo Hofmann und der Fremde in der Novelle *Enttäuschung*, die Welt auf der Suche nach Glück und Selbsterfüllung.“
- 40 Vgl. Hellmut Haug, 1969: 21.
- 41 Vgl. Hermann Kurzke, 1980: 79.
- 42 Über die Beziehung zwischen Thomas Mann und der Dekadenz s. Wolfdietrich Rasch, 1977: 271-284.
- 43 Auf die autobiographischen Bezüge der Selbstanalyse weisen Peter de Mendelssohn, 1975: 253 und Christian Scherg, 1982: 638 hin.
- 44 Vgl. dazu noch: Ilsedore B. Jonas, 1969: 45.
- 45 „Sowohl Johannes Friedemann als auch der Bajazzo meiden zunächst den Versuch, eine gegengeschlechtliche Beziehung einzugehen. Sie meinen, sich ein Leben auf rein geistiger, ästhetisch-philosophischer Grundlage einrichten und im Zustand der ‚abstrakten Liebe‘ verharren zu können.“ Christian Scherg, 1982: 643.
- 46 Vgl. dazu noch: Hans M. Wolff, 1957: 16.
- 47 Vgl. Herbert Anton, 1977: 211.
- 48 Vgl. Susanne Otto, 1982: 116.
- 49 S. noch: Ignace Feuerlicht, 1966: 28.
- 50 Wir können Hans Ternes 1975: 36 nur zum Teil zustimmen, der feststellt: in den Erzählungen Thomas Manns, „in denen die Protagonisten Künstler sind oder danach streben, welche zu sein, spielt das Groteske fast gar keine Rolle [...]“.
- 51 „Daß er damit nur die Blindheit seines Dichters teilt, bestätigt sich darin, daß das frühe Novellenwerk insgesamt das ‚Unglück‘ seiner problematischen Helden auf das mangelnde Gefallen an sich selbst als auf seine letzte Ursache zurückführt.“ Hellmut Haug, 1969: 89.
- 52 „In dieser Formel, Held oder Narr, steckt ja Thomas Manns ganzes ambivalentes Verhältnis zur Lebensform des Künstlers.“ Hermann J. Weigand, 1956: 4. „Dieses Suchen nach Würde und Haltung tastet in den Jugendwerken zwischen ‚Held‘ und ‚Narr‘ alle Varianten ab, um eine beruhigende Antwort zu finden [...]“ Antal Mádl, 1980: 16.
- 53 Vgl. Arthur Eloesser, 1925: 62. und Harry Matter, 1976: 452. Richard Winston, 1987: 113ff. weist in der Figur und im Schicksal des Bajazzo auf „die ungeschminkten Fakten und subtilen psychologischen Einsichten“ hin, die „eher auf Heinrich als Thomas anwendbar“ sind und in dem „satirischen Portrait“ Heinrichs scheint ihm Thomas Mann „einen geistigen Brudermord zu begehen“.
- 54 Vgl. Hans Rudolf Vaget, 1984: 105.
- 55 Vgl. noch: Katharina Mommsen, 1973: 99ff. sowie Holger Rudloff, 1994: 56.
- 56 Vgl. Christian Scherg, 1982: 647f.
- 57 Vgl. dazu noch: István Benedek, 1969: 61 und Peter Dettmering, 1969: 10.
- 58 Vgl. Claus Sommerhage, 1982: 16.
- 59 Vgl. Hans Rudolf Vaget, 1982: 211.
- 60 Vgl. Roman Karst, 1970: 37f.
- 61 Claus Sommerhage, 1982: 41.
- 62 Vgl. dazu noch: Ignace Feuerlicht, 1966: S. 11ff.
- 63 Vgl. Reinhard Baumgart, 1964: 68.
- 64 „Felix Krull has no ‚identical nature‘. He is the comic version of what Keats called ‚the chameleon Poet‘ – comic because his ‚creative imagination‘ expresses itself not in letters but in life.“ Erich Heller, 1956: 83.
- 65 S. noch: Harry Matter, 1976: 453.
- 66 Vgl. dazu noch: Klaus Hermsdorf, 1968: 30.
- 67 „Krulls Märchendasein ist ein trügerisches Dasein in einer trügerischen Welt.“ Hans Wysling, 1995: 117.
- 68 Vgl. Előd Halász, 1987: 677.
- 69 „Krull, après Joseph, fait la théorie des ‚mérites innés‘ et du Narcisse bienfaiteur: comme les acrobates du cirque, que Krull admire, l’artiste, ‚élu‘, distingué par une insondable volonté divine, rend les hommes un peu plus heureux (‚Menschenbeglückung‘), rend la vie un peu plus supportable, le ‚fardeau de l’existence‘ moins lourd: narcissisme si l’on veut mais non stérile – narcissisme social plutôt, indispensable fonction de la littérature.“ André Banuls, 1979: 416.
- 70 „In der bürgerlichen Welt der Endzeit gibt es den echten Bürger weder als Realität noch als Gefährlosigkeit.“ Hans Mayer, 1980: 43. Daß der Bajazzo doch auf die Annahme der bürgerlichen Existenzform besteht, das gehört wohl zu seiner „produktiven“ Illusion.
- 71 Vgl. Herbert Lehnert, 1965: 55. Die Behauptung von Hellmut Haug, 1969: 9 – der Erzähler habe „lediglich das Bewußtsein einer in ganz persönlichen Bedingungen begründeten Misere. Eine andere Perspektive als dieses Bewußtsein aber ist in der Novelle nicht angelegt“ – ist kaum haltbar.

- 72 Vgl. dazu noch: Ulrich Dittmann, 1969: 38f. und Eike Middel, 1975: 56f.
- 73 „Hier steigert sich die Kritik Thomas Manns zu einem bis zur Karikatur klaren Selbstdurchschauen dieses Typus.“ Georg Lukács, 1957: 105.
- 74 Vgl. Hans Rudolf Veget, 1980: 58 – 82.
- 75 Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, 1975: 82.
- 76 Peter de Mendelssohn, 1982: 20. Hans R. Veget, 1990: 550 hält die Anwendung der Ich-Form für einen „Mißgriff, denn mit der Ich-Form kommt eine gewisse Larmoyanz und Selbstbarmitleidung ins Spiel, die kaum eine Sympathie aufkommen läßt [...]“. Veget scheint hier die doppelte Optik der Erzählperspektive außer Acht gelassen zu haben.
- 77 Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff [...], 1975: 50.
- 78 Ebd. 51.
- 79 Vgl. J. M. Lindsay, 1979: 269.
- 80 Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff [...], 1975: 89.
- 81 Ebd. S. 90.
- 82 Über die Entstehung des Werkes s. Harry Matter, 1974: 440.
- 83 Jutta Rosselit, 1991: 9ff. behandelt in ihrer Studie den Einfluß der Wiener Moderne ausführlich.
- 84 Vgl. Peter Heller, 1978: 75.
- 85 Über das Handmotiv s. noch: Holger Rudloff, 1994: 47.
- 86 Vgl. Peter de Mendelssohn, 1982: 23f.
- 87 Über den literarischen Einfluß Dostojewskijs bzw. der deutschen Romantik s. Manfred Dierks, 1972: 43f. und Harry Matter, 1976: 458.
- 88 Was Anna Hellersberg – Wendriner, 1960: 69 über Aschenbach schreibt, kann auch auf Albrecht van der Qualen bezogen werden: „Hinter der Verlassenheit dieses Reisenden liegt eine Genealogie von Einsamkeiten.“
- 89 Vgl. Manfred Dierks, 1972: 44.
- 90 Hier geht es kaum um einen „alternden Gehirnkranke“, wie Robert Faesi, 1955: 57 von dem Protagonisten behauptet.
- 91 Ulrich Dittman, 1969: 41 beschreibt lediglich die Erscheinung, ohne sie zu deuten.
- 92 Über die Funktion der Träume und Visionen bei Thomas Mann s. noch: Péter Egri, 1967: 249ff.
- 93 Vgl. Walter A. Berendsohn, 1965: 44.
- 94 Georg Lukács, 1957: 20, der bei Aschenbach über einen „kleinen Konflikt“ spricht, scheint hier die Tiefe der Thomas Mannschen Problematik kaum verstanden zu haben. Die diesbezügliche Kritik Lajos Székelys, 1973: 634 halten wir deshalb für vollkommen angebracht.
- 95 Vgl. Peter Heller, 1978: 61ff. Heinz Kohut, 1972: 158 sieht in dem Unbekannten sowie in dessen Präfigurationen die symbolische Darstellung der Vaterfigur.
- 96 Über die Beziehung des Erzählers zu dem Protagonisten vgl. Rainer Warning, 1977: 36ff. und Dorrit Cohn, 1983.
- 97 Vgl. Herbert Lehnert, 1969: 301.
- 98 Anders die Interpretation Gert Mattenklotts, 1977: 5.
- 99 „Rächte sich nun also die geknechtete Empfindung, indem sie ihn verließ, indem sie seine Kunst für der zu tragen und zu beflügeln sich weigerte und alle Lust, alles Entzücken an der Form und am Ausdruck mit sich hinwegnahm?“ (VIII, 449)
- 100 Vgl. dazu noch die Deutung von Rolf Günter Renner, 1987: 14ff.
- 101 Vgl. Manfred Dierks, 1972: 188ff.
- 102 Vgl. dazu die Studie Hans Wyslings, 1974.
- 103 Im Gegensatz zur Auffassung von Gert Mattenklott, 1977: 5.
- 104 Vgl. dazu noch Peter Heller, 1978: 72f.
- 105 Oskar Seidlin, 1963:150.
- 106 Demgegenüber sieht Hermann Stresau, 1963: 101 diese Novelle als „das vergleichsweise ‚fremdeste‘ Werk“ [...], „am weitesten von jenem zentralen Punkt, um den das Werk zu kreisen scheint [...]“.
- 107 Eine ähnliche dialektische Funktion hat auch der Stil der Novelle, worauf André von Gronicka, 1964: 54 hinweist: „The dialectical polarity of style is rooted in Mann’s attitude toward his hero, which is at once detached and empathetic, marked by an urge to elevate to the prototypical and to deflate to the problematical, characterized by sincere admiration, even adulation and by that smiling irony that has discovered the Achilles’ heel.“
- 108 S. dazu auch die Deutung von Heinz Kohut, 1972: 146.: „Aschenbachs Verhalten verrät einen masochistischen Leidensstolz.“
- 109 Vgl. Gert Sautermeister, 1977: 63.
- 110 Eine ganz ähnliche Frage wird auch im *Zauberberg* gestellt: „Kann befreien, der selbst unterworfen ist? Der kranke Arzt bleibt ein Paradoxon für das einfache Gefühl, eine problematische Erscheinung.“ (III, 187)
- 111 Vgl. Heinz Gockel, 1984: 28.
- 112 Vgl. Reinhard Baumgart, 1964: 120.
- 113 Vgl. Terence J. Reed, 1983: 152.
- 114 Vgl. dazu noch Jeffrey Meyers, 1977: 42 sowie Ignace Feuerlicht, 1981: 89ff.

- 115 Eine psychoanalytische Erklärung für die Rollenidentifikation finden wir bei Claus Sommerhage, 1982: 90ff. Eine noch umfassendere Deutung bietet Werner Deuse, 1992: 41ff.
- 116 James Northcote-Bade, 1978: 275 weist auf folgendes hin: Nach dem homoerotischen Thema der Novelle *Der Tod in Venedig* „Mann appears to have become aware of the possibilities of exploring aspects of this theme in a more light-hearted way in his ‚Hochstapler-Roman‘.“
- 117 Vgl. Hans Wanner, 1976: 203.
- 118 S. noch: Hans Eichner, 1961: 35 und Heinz Kohut, 1972: 151.
- 119 Zu diesem ganzen Problemkreis vgl. noch die ausführliche Interpretation von Bernd Effe, 1985: 153ff.
- 120 Vgl. Jeffrey Meyers, 1977: 50.
- 121 „Denn das Glück, sagte er sich, ist nicht, geliebt zu werden [...]. Das Glück ist, zu lieben und vielleicht kleine, trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen. (VIII, 288)
- 122 Vgl. Hans Wanner, 1976: 209 und E. L. Marson, 1979: 20.
- 123 Vgl. dazu noch Jeffrey Meyers, 1977: 47 und Dorrit Cohn, 1983: 236.
- 124 Vgl. Herbert Lehnert, 1969: 299.
- 125 „Denn du mußt wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt [...]“ (VIII, 521)
- 126 Dem „bösen Gewissen“ des Bajazzo steht ironisch das schuldbeußtsein Aschenbachs gegenüber. Während nämlich bei dem Bajazzo die Untauglichkeit zur Gaukelei die Seelenkrise hervorruft, werden die Qualen des Schriftstellers dadurch verstärkt, daß er den lügenhaften Selbstzweck dieser Existenzform durchschaut.
- 127 Die Distanz schaffende Ironie ist also nicht nur für den Erzählstil charakteristisch. Lajos Székely, 1973: 617 erwähnt die Ironie nur als Stilprinzip..
- 128 Vgl. die psychoanalytische Erklärung Peter Dettmerings, 1969: 29f. für diese Konfliktsituation. 1969: 29f.
- 129 Vgl. Heinz Kohut, 1972: 160f.
- 130 Vgl. noch Rosemarie Zeller, 1977: 17.
- 131 Vgl. dazu noch die beißende Kritik von Yaak Karsunke, 1976: 67f.
- 132 Vgl. Herbert Lehnert. 1965: 113f.
- 133 S. dazu noch: Werner Frizen, 1993: 75.
- 134 Vgl. Heinz Kohut, 1972: 160f.
- 135 Vgl. dazu noch Klaus Hermsdorf, 1968: 50.
- 136 Vgl. dazu noch: Jeffrey Meyers, 1977: 46 und Erich Heller, 1956: 85.

- 137 Vgl. dazu noch Heinz Kohut, 1972: 149. Über die „Hermes-Eigenschaften“ Aschenbachs s. Heidi M. Rockwood and Robert J. R. Rockwood, 1984: 140.
- 138 Anders die Deutung Erich Hellers, 1959: 119.
- 139 Thomas Mann an Elisabeth Zimmer. Zitiert in: Dichter über ihre Dichtungen I, 1975: 406.
- 140 Ebd. 415.
- 141 Zitiert von Terence J. Reed, 1983: 107.
- 142 Vgl. Terence J. Reed, 1983: 87.
- 143 Anders die Deutung von Roman Karst, 1970: 72.
- 144 August von Platen, GW. Bd. 2. 1853-1854: 311.
- 145 Ebd.
- 146 Joachim Seyppel, 1959: 569ff.
- 147 S. in der Bibliographie angegebene Werke von Platen.
- 148 Vgl. *Über Platen* (1926): X, 887f und *August von Platen* (1930): IX, 268ff.
- 149 Vgl. Thomas Mann: *Briefe an Otto Grautoff* [...], 1975: 106f und Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*, 1961: 182, 317.
- 150 X, 887.
- 151 In: Mitteilungsblatt der Platen-Gesellschaft. 1930: 16.
- 152 August von Platen, GW Bd. 2: 105.
- 153 Ebd. 100.
- 154 Ebd. 43.
- 155 Ebd. 119.
- 156 Ebd.
- 157 Ebd. 99.
- 158 Ebd.
- 159 Ebd. 61.
- 160 Ebd. 75.
- 161 Vgl. Mitteilungsblatt der Platen-Gesellschaft, 1930 und *Platen – Tristan – Don Quichotte*, Ansbach: Brügel, 1931.
- 162 Davon zeugen die Abkürzungen „DQ“ der Eintragungen von Thomas Mann in: August von Platen, GW Bd. 2: 25, 33, 34, 42, 119, 125, 130, 131, 146.
- 163 Vgl. *Die Tagebücher des Grafen August von Platen* (1986) und August Graf von Platen: *Tagebücher im Auszuge* (1928).
- 164 August Graf von Platen: *Tagebücher*, 1928: 240.
- 165 Ebd. 241.
- 166 In: Festschrift zur Tagung der Platen-Gesellschaft, 1926: 104.
- 167 August Graf von Platen: *Tagebücher*, 1928: 247.
- 168 Ebd. S. 251.
- 169 Ebd. S. 256f.

- 170 Ebd. S. 266f.  
 171 *Platens Werke*, 1985: 54.  
 172 Vgl. dazu noch: Robert K. Martin, 1992: 63f.  
 173 August Graf von Platen: *Tagebücher*, 1928: 32.  
 174 Ebd. 79.  
 175 Die Worte „Weltsehnsucht und Ruhmeserotik“ drücken ganz genau dieses Gefühl aus. Vgl. Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*, 1961: 101.  
 176 „Die allgemeine Maja-Thematik [...] hat Thomas Mann ein ganzes Leben lang beschäftigt.“ Hans Wysling, 1982: 16.  
 177 S. noch: Hans M. Wolf, 1957: 11.  
 178 Vgl. Peter de Mendelssohn, 1982: 12f.  
 179 Vgl. Roman Karst, 1970: 27.  
 180 Vgl. noch: Hellmut Haug, 1969: 101.  
 181 Vgl. dazu noch: Herbert Lehnert, 1965: 58.  
 182 S. Christian Scherg, 1982: 639f.  
 183 Vgl. noch: Hans Rudolf Vaget, 1975: 247f.  
 184 Vgl. Jürgen Scharfschwerdt, 1967: 29.  
 185 Vgl. Hans Wysling, 1995: 119.  
 186 S. noch: Antje Syfuß, 1993: 166.  
 187 Vgl. noch, Hermann Wiegmann, 1992: 172f.  
 188 Vgl. Fritz Lockemann, 1957: 339. Im Gegensatz zur Deutung Sidney Bolkoskys, 1981: 230  
 189 S. dazu: Jean Royer, 1975: 47  
 190 Vgl. Hans Mayer, 1980: 91.  
 191 Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 64. Vgl. noch: Jean Finck, 1982: 106.  
 192 Im Gegensatz zur Deutung Hermann Wiegmann, 1992: 221.  
 193 Die Situation wird von Antal Mádl, 1980: 82 anders gedeutet.  
 194 So wird das Werk in mehreren Briefen Thomas Manns genannt. Vgl. Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 586f.  
 195 Ebd. 590.  
 196 Vgl. noch: Monika Carbe, 1970: 6ff.  
 197 Thomas Mann, *Tagebücher 1933 – 1934*, 1977: 450.  
 198 Thomas Mann, *Tagebücher 1935 – 1936*, 1978: 71 und 280.  
 199 Ebd. 308.  
 200 Ebd.  
 201 Heinrich Zimmer, 1939.  
 202 Thomas Mann, *Tagebücher 1937 – 1939*, 1980: 484.  
 203 Ebd. 500.  
 204 Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 587.  
 205 Vgl. Heinrich Zimmer, 1939: 178f.  
 206 S. noch: Monika Carbe, 1970: 33.

- 207 Thomas -Mann-Archiv, Zürich: Mp XI 5, Bl. 2. (Hervorgehoben von mir: Z. Sz.)  
 208 Vgl. Ignace Feuerlicht, 1966: 155 und Monika Carbe, 1970: 63.  
 209 S. noch: Mechthild Curtius, 1984: 65.  
 210 Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 590.  
 211 Heinrich Zimmer, 1939: 179.  
 212 Karl Kerényi, 1963: 73.  
 213 S. noch: Claus Sommerhage, 1982: 8.  
 214 Vgl. dazu noch: Hermann Wiegmann, 1992: 239.  
 215 Vgl. Monika Carbe, 1970: 204.  
 216 Vgl. Peter Szondi, 1964: 75.  
 217 Hermann Hesse – Thomas Mann, Briefwechsel, 1968: 180.  
 218 So heißt der Titel des Aufsatzes von Kerényi, 1963: 67, der *Die vertauschten Köpfe* behandelt.  
 219 Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 586.  
 220 Thomas Mann: *Tagebücher 1953 – 1955*, 1995: 802.  
 221 Vgl. die diesbezüglichen Kritiken, zitiert von Mario Szenessy, 1966.  
 222 Vgl. Inge Diersen, 1975: 396 und Johannes Pfeiffer, 1957: 30ff.  
 223 Max Schröder, 1954: 382.  
 224 Dichter über ihre Dichtungen III, 1981: 523.  
 225 Vgl. die unterschiedlichen Deutungen von George C. Scholfield, 1963: 93 und von Reinhard Baumgart, 1976: 100 sowie die sich ergänzenden Interpretationen von Hans M. Wolff, 1957: 131 und von William H. Rey, 1960: 434.  
 226 Dichter über ihre Dichtungen. III, 1981: 523.  
 227 Hans Mayer, 1980: 408ff.  
 228 Thomas-Mann-Archiv, Zürich: Mp IX 210, Bl. 1-2  
 229 Vgl. Rudolf Lennert, 1967: 219.  
 230 Vgl. Paul Ludwig Sauer, 1974: 110.  
 231 Dichter über ihre Dichtungen III, 1981: 521.  
 232 Ebd. 520.  
 233 Vgl. noch: Antal Mádl, 1980: 261.  
 234 Vgl. Mario Szenessy, 1966: 234.  
 235 S. noch: Paul Ludwig Sauer, 1974: 106.  
 236 Vgl. Jonas Lesser, 1954: 686.  
 237 Im Gegensatz zur Deutung Rudolf Lennerts, 1967: 223.  
 238 Vgl. Hans Wysling, 1995: 89f.  
 239 Vgl. Miklós Szentkuthy, 1969: 115.  
 240 Vgl. noch: Jonas Lesser, 1954: 687 und Paul Ludwig Sauer, 1974: 103.  
 241 S. noch: Rudol Lennert, 1967: 222.  
 242 Vgl. Marianne Welter, 1965: 213.

- 243 Vgl. Paul Ludwig Sauer, 1974: 104.  
 244 S. noch: Margot Ulrich, 1984: 129f.  
 245 Vgl. Titus Heydenreich, 1972: 83f.  
 246 Vgl. Paul Ludwig Sauer, 1974: 105.  
 247 Dichter über ihre Dichtungen III, 1981: 524.  
 248 S. noch: Reinhard Baumgart, 1976: 106.  
 249 Thomas Mann: *Tagebücher 1953 – 1955*, 1995: 809.  
 250 Ebd. 810.  
 251 Ebd.  
 252 Ebd. 803f.  
 253 Ebd. 805f.  
 254 Ebd. 806.  
 255 Vgl. VIII, 928.  
 256 Thomas Mann: *Tagebücher 1953 – 1955*, 1995: 797.  
 257 Vgl. VIII, 940.  
 258 Thomas Mann: *Tagebücher 1953 – 1955*, 1995: 798.  
 259 Vgl. Ebd. 797.  
 260 Ebd. 800.  
 261 Ebd.  
 262 Ebd. 800f.  
 263 Vgl. dazu noch: André Banuls, 1968: 103.  
 264 Vgl. Robert Faesi, 1955: 58.  
 265 S. Michael Schädlich, 1976: 42 und Herbert Lehnert, 1965: 43.  
 266 Vgl. Erich Heller, 1959: 292.  
 267 Vgl. Hermann Wiegmann, 1992: 51.  
 268 Vgl. Michael Schädlich, 1976: 41.  
 269 Hermann Stresau, 1963: 52 scheint hier die Thomas Mannsche Problematik nicht tief genug zu behandeln.  
 270 Vgl. dazu noch: Inge Diersen, 1959: 13.  
 271 „Auf dem weiten Platze bewegten sich nur wenige Menschen umher, aber vor dem bunten Wunderbau, dessen üppige und märchenhafte Umrisse und goldene Zierate sich in entzückender Klarheit von einem zarten, lichtblauen Himmel abhoben, flatterten in leichtem Seewind die Fahnen; grade vor dem Hauptportal hatte sich um ein junges Mädchen, das Mais streute, ein ungeheures Rudel von Tauben versammelt, während immer mehr noch von allen Seiten herbeischossen... Ein Anblick von unvergleichlich lichter und festlicher Schönheit.“ (VIII, 62)  
 272 Vgl. Hans Wysling, 1995: 71.  
 273 J. M. Lindsay, 1979: 267 bringt diese seltsame Verhaltensweise des Protagonisten mit den Selbstmordgedanken des jungen Autors in Zusammenhang.
- 274 Vgl. dazu noch: Heinz Kohut, 1972: 156 und Hermann Wiegmann, 1992: 36  
 275 J. M. Lindsay, 1979: 267 sieht in dieser Vater-Tochter-Beziehung das latente Moment der inzestuösen Liebe.  
 276 Vgl. noch: Herbert Lehnert, 1965: 44.  
 277 Vgl. ebd. 43.  
 278 Vgl. Richard Thieberger, 1978: 202.  
 279 Vgl. Herbert Lehnert, 1965: 89.  
 280 Vgl. Hans Ternes, 1975: 32.  
 281 Vgl. Hellmut Haug, 1969: 107 sowie André Banuls, 1968: 99f.  
 282 Das in den Tod treibende Leiden verknüpft Friedemann mit Piepsam. Vgl. Martin Travers, 1992: 37.  
 283 Vgl. Hellmut Haug, 1969: 105f.  
 284 Arthur Eloesser, 1925: 141 weist in dieser Geste auf die Rolle des Protestantismus hin: „[...] es war auch Protestantismus im Spiel, Unwille gegen hemmungslose Verbreitung von Kunstkomfort [...]“. Wolfgang Frühwald, 1980: 333f sieht dagegen in der theatralischen Abschlusszene eine Wagner-Parodie.  
 285 Aus dem Text erfahren wir nicht, wer eigentlich dieser Mensch ist. Er ist wahrscheinlich kein Mönch, trägt aber die Züge eines Geistlichen. Vgl. Hans M. Wolff, 1957: 38.  
 286 S. noch: Wolfgang Frühwald, 1980: 326.  
 287 Vgl. Herbert Lehnert, 1965: 189.  
 288 Die Szene – schreibt Karl Pestalozzi, 1977: 75 – „macht überdeutlich, daß die Stimme Gottes, die er hört, eine Halluzination aus seiner eigenen Lebensangst ist, die aus seiner Schwäche stammt“.  
 289 Vgl. dazu noch: Hermann Stresau, 1963: 108.  
 290 *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1956: 84f.  
 291 Hans Eichner, 1961: 25 erläutert diese Frage meiner Ansicht nach einseitig, auf den Autor bezogen.  
 292 Vgl. dazu noch: Hans M. Wolff, 1957: 38.  
 293 Vgl. dazu noch: Hans Wanner, 1976: 163.  
 294 S. noch: Peter de Mendelssohn, 1977: 18f und Hans Wysling, 1995: 41.  
 295 Herbert Lehnert, 1965: 19.  
 296 Vgl. Michael Schädlich, 1976: 51.  
 297 Hellmut Haug, 1969: 71 spricht aufgrund des Zusammenfalls der Anfangsbuchstaben des Verfassers- und des Heldennamens über die selbstkritische Absicht Thomas Manns.  
 298 Vgl. Hans M. Wolff 1957: 13.  
 299 S. noch dazu: Hans Ternes, 1975: 30 und Hermann Wiegmann, 1992: 61.

- 300 Vgl. J.M. Lindsay, 1979: 269.  
 301 S. noch dazu André Banuls, 1968: 104f.  
 302 Das erotische „Spiel“ zeigt sich auch im Wechsel von Duzen und Siezen.  
 303 Vgl. Mechthild Curtius, 1984: 20.  
 304 Zu den späteren Varianten des Inzestmotivs im Lebenswerk Thomas Manns s. Peter Dettmering, 1969: 64-73.  
 305 Im Gegensatz zum Manuskript gibt es im gedruckten Text keine direkten Hinweise auf die jüdische Herkunft der Familie Aarenhold.  
 306 Zur Verknüpfung des Inzestes mit dem Narzißmus s. Hans Wysling, 1976: 107.  
 307 Die äußere Erscheinung der Frau weist auf die Baronin aus *Der Wille zum Glück* zurück. Vgl. Jens Malte Fischer, 1978: 235.  
 308 Vgl. Mechthild Curtius, 1984: 18.  
 309 Zu Recht nennt Malte Fischer, 1978: 236 Siegmund einen Dilettanten.  
 310 Vgl. dazu noch: Klaus Pringsheim, 1966: 264.  
 311 X, 197.  
 312 Vgl. Bernd M. Kraske, 1984: 50.  
 313 S. Hans Wysling, 1995: 101.  
 314 Vgl. Bernd M. Kraske, 1984: 54.  
 315 S. noch die Werkanalyse von James Northcote-Bade, 1975: 53-67.  
 316 Vgl. Robert Faesi, 1955: 59.  
 317 Vgl. Erich Heller, 1959: 92.  
 318 Dieter Wuckel, 1978: 346-354.  
 319 Zum Teil können wir gewiß Berendsohn, 1965: 92. Recht geben, der meint: „Thomas Mann wünscht diese Deutung nicht, weil ihn die Psychologie der Vorgänge weit mehr interessiert.“  
 320 Manfred Dierks, 1978: 173.  
 321 Thomas Mann: Gesammelte Werke. Bd. XII. Berlin und Weimar, 1965: 775.  
 322 Ferdinand Lion, 1947: 45.  
 323 Thomas Mann: Gesammelte Werke. Bd. XII, 776.  
 324 Ebda.  
 325 Ebda, 779.  
 326 „Natürlich muß man sich trotzdem hüten, alle dort berichteten Mißhelligkeiten sogleich als Ausgeburten des Faschismus identifizieren zu wollen [...]“ Klaus Müller-Salget, 1983: 54.  
 327 Walter Weiss, 1964: 85.  
 328 Vgl. noch: Richard Thieberger, 1978: 204.  
 329 Wolfgang Freese, 1977: 670f.

- 330 Das Verhältnis Cipollas zu seinem Publikum analysiert gründlich R. C. Speirs, 1980 in seiner Abhandlung.  
 331 Vgl. Klaus Müller-Salget, 1983: 59.  
 332 Vgl. Hans Mayer, 1980: 165.  
 333 „That Cipolla's arrogant isolation is at bottom a perversely narcissistic expression of need for love, is made clear by his final action of forcing the deluded Mario to kiss him [...]“ R. C. Speirs, 1980: 324.  
 334 Vgl. noch: Egri Péter, 1967: 302f.  
 335 Vgl. Klaus Müller-Salget, 1983: 63.  
 336 Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 368.  
 337 S. dazu: Martin Walser, 1976: 18.  
 338 „Die Abschwächung des kritisch-pessimistischen Bewußtseins und die Tendenz zur Versöhnung mit dem Leben hängen biographisch mit Thomas Manns privater gesellschaftlicher Konsolidierung zusammen“. Hermann Kurzke, 1980: 87.  
 339 Ausführlicher s. noch: Hans Rudolf Veget, 1982: 208f.  
 340 Vgl. Herbert Lehnert, 1965: 43.  
 341 Vgl. dazu den sog. „Drei-Zeilen-Plan“ des *Doktor Faustus*: „Der syphilitische Künstler nähert sich von Sehnsucht getrieben einem reinen süßen jungen Mädchen, betreibt die Verlobung mit der Ahnungslosen und erschießt sich dicht vor der Hochzeit.“ Zitiert wird nach: Paul Scherrer / Hans Wysling, 1967: 38.  
 342 Vgl. Hans Rudolf Veget, 1982: 196.  
 343 Vgl. Hermann Wiegmann, 1992: 29.  
 344 Vgl. J. M. Lindsay, 1978: 266 und Hans Rudolf Veget, 1982: 205.  
 345 Vgl. Harry Matter, 1976: 463, Martin Travers, 1992: 41 sowie Hellmut Haug, 1969: 142.  
 346 S. dazu noch: Hans Ternes, 1975: 34 und Peter de Mendelssohn, 1982: 27.  
 347 Vgl. Hans Wysling, 1995: 21.  
 348 Jean Fougere, 1948: 18f hebt dagegen die positive, zum Nachdenken anregende Rolle Spinells heror.  
 349 Vgl. Hellmut Haug, 1969: 135.  
 350 Vgl. Herbert Lehnert, 1965: 44 und Hans Wysling, 1995: 178f.  
 351 Vgl. dazu noch: Manfred Dierks, 1972: 39.  
 352 Vgl. James Northcote-Bade, 1975: 39ff.  
 353 Vgl. Roman Karst, 1970: 54.  
 354 Vgl. Hans Jürgen Geerdts, 1966: 193, Hanjo Kesting, 1976: 34, 43 und Klaus Peter Luft, 1998: 65.  
 355 Vgl. Hans Wysling, 1974: 172, Heinz Gockel, 1983: 136 und James Northcote-Bade, 1984: 12.



- 356 Vgl. Martin Gregor Dellin, 1977: 379f.
- 357 Vgl. dazu noch: Claus Sommerhage, 1982: 40.
- 358 Vgl. Hans M. Wolff, 1957: 32.
- 359 Vgl. Hellmut Haug, 1969: 145.
- 360 Thomas Mann schreibt an Paul Ehrenberg über seine Novelle: „[...] es will nichts sein, als eine psychologische Studie“. Dichter über ihre Dichtungen I, 1975: 175.
- 361 S. Hans M. Wolff. 1957: 32f.
- 362 Was Helmut Haug, 1969: 51 über Tonio Kröger schreibt, gilt auch für Detlef: „Die Not der Isolierung treibt den Träumer in den Widerspruch hinein, etwas wünschen zu müssen, dessen Voraussetzungen er doch keineswegs wünschen kann.“
- 363 Vgl. Ignace Feuerlicht, 1966: 36 und Hermann Wiegmann, 1992: 99.
- 364 Vgl. Hermann Stresau, 1963: 93.
- 365 S. Werner Bellmann, 1983: 88ff.
- 366 Vgl. Rolf Geissler, 1978: 161.
- 367 Vgl. dazu noch: Anna Hellersberg-Wendringer, 1960: 60.
- 368 Vgl. Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1956: 100.
- 369 Vgl. Hellmut Haug, 1969: 49f.
- 370 S. noch: Patrick O'Neill, 1976: 293.
- 371 Vgl. dazu: Hellmut Haug, 1969: 108.
- 372 Der Feststellung Hans Mayers, 1980: 262 können wir größtenteils zustimmen: „Tonio Kröger liebt eigentlich weder den Schulfreund noch das blonde Mädchen, noch die russische ‚mütterliche Freundin‘. Um ihn weht bereits die eisige Luft des späten Adrian Leverkühn, der keinen Zugang finden kann zu Mann, Weib oder Kind.“
- 373 „Aber mehr und mehr versüßte sich ihm auch die Lust am Worte und der Form [...]“ (VIII, 290)
- 374 Thomas Manns Charakterisierung durch Heinrich Mann, 1945: 5 ist eine wichtige Ergänzung dieses Zitats: „Mein Bruder bewies durchaus die Beständigkeit unseres Vaters, auch den Ehrgeiz, der seine Tugend war. Der Ehrgeiz veredelt die Selbstsucht, wenn er nicht von ihr ablenkt.“
- 375 S. *Der Wille zum Glück, Der Bajazzo, Buddenbrooks*.
- 376 Vgl. noch: Fernand Hoffmann, 1992: 6.
- 377 Martin Havenstein 1983: 77 hält hingegen Tonio Kröger für einen Nachfolger von Hamlet und Tasso.
- 378 Vgl. noch: E. M. Wilkinson, 1964: 23 und Paul Rilla, 1953: 171.
- 379 Vgl. noch: Peter Dettmering, 1969: 23.
- 380 Die Erscheinungsjahre der erwähnten Werke: *Der Bajazzo*: 1897, *Buddenbrooks*: 1901, *Tonio Kröger*: 1903.
- 381 Anna Hellersberg-Wendringer, 1960: 61.
- 382 S. noch: Thomas Mann: *Notizbuch II*. S. 15. Zitiert nach: Hellmut Haug, 1969: 65. Heinz Wetzel, 1981: 166ff zeigt in Heines Gedicht *Götterdämmerung* einschlägige Parallelen aus.
- 383 Anna Hellersberg-Wendringer, 1960: 63 weist mit Recht auf die russische Herkunft Lisawetas hin: „Russland steht in der symbolischen Geographie des Dichters als kontrapunktliche Entsprechung dem überformten Bezirk der westlichen Nachbarn gegenüber.“
- 384 Vgl. dazu noch: Klaus Matthias, 1969: 6f.
- 385 „Die Spannung zwischen nordischer Gefühlstiefe und Moralität einerseits und dem gewissenlos-abenteuerlichen *bellazza*-Kult andererseits gewann durch den Italienaufenthalt vom Mai 1901 an Intensität.“ Hans Wysling, in: Paul Scherrer / Hans Wysling, 1967: 62. Hans Mayer, 1980: 61 weist darauf hin, daß dieselbe Polarität auch in Heinrich Manns Roman *Im Schlaraffenland* zu finden ist.
- 386 Novalis, o.J.: 155
- 387 Fritz Martini, 1991: 322.
- 388 Paul Scherrer, 1960: 79f.
- 389 Thomas-Mann-Archiv, Zürich: Mp XI 13 a, Bl. 15. Vgl. GW, Bd. VIII, 309.
- 390 Im *Notizbuch 7* finden wir die Eintragung: „Bauchige Kühe mit X-Beinen.“ Sie wird – nach dem Hinweis Hans Wyslings – in *Wälsungenblut* verwertet (VIII,399). Thomas Mann: *Notizbücher 7-14*. 1992: 39.
- 391 Thomas-Mann-Archiv, Zürich: Mp XI 13 a, Bl. 15-16.
- 392 Vgl. Ilse B. Jonas, 1969: 46.
- 393 Vgl. noch: Ignace Feuerlicht, 1966: 145.
- 394 Margot Ulrich, 1984: 129f.
- 395 S. noch: Hellmut Haug, 1969: 31.
- 396 Tamara S. Evans, 1982: 89 vermutet auch hier den Einfluß von Goethe.
- 397 Im Gegensatz zur Deutung von Wilkinson, 1964: 26.
- 398 Zu Recht bemerkt Ignace Feuerlicht, 1966: 118f. „Die Güte scheint aber weniger emotional (vom ‚Herzen‘ kommend) als rational (‘Gedanke’) zu sein.“
- 399 Der Untertitel der Novelle heißt „Studie“. (VIII, 349)
- 400 Vgl. Thomas Mann: Briefe 1948 – 1955 und Nachlese, 1965: 448.
- 401 Ebd.
- 402 Dichter über ihre Dichtungen I, 1975: 215.
- 403 Thomas Mann: Briefe 1948 – 1955 und Nachlese, 1965: 51.
- 404 Ebd.

- 404 Vgl. Viktor Žmegač, 1966: 111f.
- 405 Vgl. Hermann Wiegmann, 1992: 144.
- 406 Die Figur des „Propheten“ erscheint als Dichter (Daniel zur Höhe) in *Doktor Faustus* (VI, 483f). An das Modell von beiden Gestalten, den Dichter Ludwig Derleth und seine Schwester, die in der Novelle ebenfalls dargestellt wird, erinnert sich Thomas Mann in einem Brief (1950): „So waren sie, wundervoll anti-bürgerlich, jesuitisch, napoleonisch, ganz auf das Illiberale und Ausgefallene, auf grausame Schönheit und schöne Grausamkeit gestellt, kurzum Aestheten. Das ist kein Schimpfwort. Nun ist aber der 'Faustus' ein schrecklich moralisches Buch, in welchem es unter anderem um die unheimliche Nachbarschaft von Aesthetizismus und Barbarei geht. So kam es, daß sich mir unwillkürlich eine Figur wie der Dichter zur Höhe mit ihren an Derleth erinnernden Zügen unter die bedrohlichen, prefaschistischen Gestalten des Romans drängte.“ In: Christine Derleth, o. J.: 184. Auf die Beziehung Ludwig Derleths zu Stefan George weist auch Thomas Mann hin. Dichter über ihre Dichtungen I, 1975: 220. Über die Nietzsche-Rezeption Derleths schreibt Dominik Jost, 1965: 50ff.
- 407 In der skizzenhaften Formulierung des Autors von *Tonio Kröger*: „Ingeborg zu heirathen u. einen Sohn zu haben wie Hans!“ Paul Scherrer / Hans Wysling, 1967: 61. Vgl. noch: Hermann Wiegmann, 1992: 150f.
- 408 Vgl. dazu noch: Walter Weiss, 1977: 486.
- 409 Im Gegensatz zur Deutung von Helmut Koopmann, 1977: 40.
- 410 Vgl. dazu: XI, 579.
- 411 Vgl. André Banuls, 1968: 124.
- 412 Die Erinnerungen des Autors im *Lebensabriß* an einen Ball im Hause der Familie Pringsheim geben ein genaues Bild über diese Situation: „[...] eine glänzende und menschenreiche Veranstaltung, bei der ich vielleicht zum erstenmal die Sonne der öffentlichen Gunst und Achtung voll auf mir ruhen fühlte, brachte Gefühle der Reife, auf die mein Leben zu gründen ich hoffen durfte.“ (XI, 117)
- 413 Thomas Mann: Briefe 1889 – 1936, 1961: 58. Vgl. dazu noch: Martin Travers, 1992: 39.
- 414 Dichter über ihre Dichtungen I, 1975: 217.
- 415 Vgl. Antal Mádl, 1980: 49.
- 416 Vgl. Walter A. Berendsohn, 1965: 48.
- 417 Vgl. dazu noch: Hermann Wiegmann, 1992: 136f.
- 418 Dichter über ihre Dichtungen I, 1975: 222.
- 419 Ebd. 223.
- 420 Vgl. Peter de Mendelssohn, 1977: 612.
- 421 „Schiller ist die erste Persönlichkeit aus der deutschen Geistes-Welt, zu der Thomas Mann eine Anpassung, eine Imitatio, vollzieht. Später hat er wiederholt solche Selbstporträts am Vorbild der unterschiedlichsten Dichter- und Künstlergestalten gegeben, am umfassendsten und nachdrücklichsten an Goethes überragender Persönlichkeit.“ Richard Täufel, 1966: 218f. Vgl. dazu noch: Jonas Lesser, 1952: 281; Herbert Lehnert, 1965: 124f.; Hans Mayer, 1980: 237f. Inge Diersen, 1975: 77 vermutet in der dargestellten Goethe – Schiller -Beziehung „das eigene spannungsreiche Verhältnis zum Bruder Heinrich Mann“.
- 422 Vgl. Hans Wysling, 1976: 11.
- 423 S. noch: Hermann Kunisch, 1977: 227.
- 424 Vgl. dazu noch: Bernhard Blume, 1949: 92.
- 425 Vgl. IX, 880f.; XIII, 246; Käte Hamburger, 1965: 217; und Hermann Wiegmann, 1992: 160.
- 426 Vgl. noch: Richard Täufel, 1966: 216 und Ernest Bisdorff, 1976: 49f.
- 427 Über die Größe Schillers schreibt der Autor: „eine Großheit, generös, hochfliegend, flammend, emporreißend, wie selbst Goethes weisere Natur-Majestät sie nicht bietet [...]“. Thomas Mann, Briefe 1948 – 1955, 1965: 380.
- 428 Vgl. Franz Orlik, 1991: 33.
- 429 Vgl. Hermann Wiegmann; 1992: 175.
- 430 Vgl. Viktor Žmegač, 1966: 112.
- 431 Vgl. Georg Lukács, 1957: 189 und Reinhard Baumgart, 1964: 53.
- 432 Paul Ludwig Sauer, 1980: 311.
- 433 Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel, 1984: 93.
- 434 S. P. J. van der Schaar: 1964: 61.
- 435 Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 637.
- 436 Vgl. Brunhild Neuland, 1978: 249.
- 437 Vgl. XI, 151 und Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 634.
- 438 Vgl. dazu noch: Jonas Lesser, 1952: 248f.
- 439 Im Gegensatz zu der Meinung Walter A. Berendsohns, 1965: 136, der diese Erzählung wegen ihrer politischen Tendenz auch aus ästhetischer Sicht unterschätzt.
- 440 Vgl. dazu noch: Brunhild Neuland, 1978: 253 und Hermann Wiegmann, 1992: 248.
- 441 Käte Hamburger, 1964: 70ff.
- 442 Thomas Mann: *Tagebücher 1940 – 1943*, 1982: 606, 522, 523, 525 sowie XI, 144.
- 443 Käte Hamburger, 1964: 70.
- 444 Ebd. 95.

- 445 Vgl. dazu noch: Herbert Anton, 1972: 37f.  
 446 Vgl. Hans Wysling, 1975: 296.  
 447 Vgl. Brunhild Neuland, 1978: 260.  
 448 S. Das zweite Buch Mose: 2, 11-12.  
 449 Diesen Widerspruch hebt der Verfasser auch in einer Tagebuch-  
 eintragung hervor: „[...] Überlegungen zum 'Gesetz'. Es ist im  
 Grunde ein schlimmer Fall: Du sollst nicht töten, du sollst nicht  
 begehren... und schicken sich nach der Eroberung von Kadesch  
 zu der von Kanaan an.“ *Tagebücher 1940 – 1943*, 1982: 522.  
 450 Vgl. Roman Karst, 1970: 232.  
 451 Käte Hamburger, 1964: 201f.  
 452 Vgl. Klaus Hermsdorf, 1968: 152.  
 453 S. dazu noch: Oskar Seidlin, 1963: 181.  
 454 *Heines Werke*, Bd. 5, 1972: 353f.  
 455 Zitiert nach: Käte Hamburger, 1964: 99.  
 456 Vgl. dazu noch: Hermann Wiegmann, 1992: 257ff.  
 457 Vgl. XI, 655.  
 458 Vgl. dazu noch: Herbert Lehnert, 1977: 92 und Brunhild Neuland,  
 1978: 252.  
 459 *Heines Werke*, Bd. 5, 1972: 354.  
 460 Vgl. Hans Wysling, 1976: 21.  
 461 Vgl. dazu noch: Herbert Lehnert, 1969: 542 und Gisela E.  
 Hoffmann, 1974: 99.  
 462 Dichter über ihre Dichtungen II, 1979: 500.

## LITERATURVERZEICHNIS

### I. Werke, Briefe, Tagebücher und Notizbücher Thomas Manns

- Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1974  
 Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau, 1965  
 Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1956  
 Briefe 1889-1936. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1961  
 Briefe 1937-1947. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1963  
 Briefe 1948-1955 und Nachlese. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/M.: S.  
 Fischer, 1965  
 Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrsg.  
 von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1975  
 Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren. Hrsg. von Hans Wysling.  
 Frankfurt am Main: S. Fischer, 1988  
 Thomas Mann - Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949. Hrsg. von Hans  
 Wysling. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1984  
 Thomas Mann: Tagebücher 1918-1921. Hrsg. von Peter de Mendelssohn.  
 Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979  
 Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. Hrsg. von Peter de Mendelssohn.  
 Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977  
 Thomas Mann: Tagebücher 1935-1936. Hrsg. von Peter de Mendelssohn.  
 Frankfurt am Main: S. Fischer, 1978  
 Thomas Mann: Tagebücher 1937-1939. Hrsg. von Peter de Mendelssohn.  
 Frankfurt am Main: S. Fischer, 1980  
 Thomas Mann: Tagebücher 1940-1943. Hrsg. von Peter de Mendelssohn.  
 Frankfurt am Main: S. Fischer, 1982  
 Thomas Mann: Tagebücher 1944 - 1. 4. 1946. Hrsg. von Inge Jens.  
 Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986  
 Thomas Mann: Tagebücher 28. 5. 1946 - 31. 12. 1948. Hrsg. von Inge  
 Jens. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989  
 Thomas Mann: Tagebücher 1949 -1950. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt  
 am Main: S. Fischer, 1991

- Thomas Mann: Tagebücher 1951-1952. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1993
- Thomas Mann: Tagebücher 1953-1955. Hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1995
- Thomas Mann: Notizbücher 1-6. Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991
- Thomas Mann: Notizbücher 7-14. Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1992
- Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil I: 1889-1917. Hrsg. von Hans Wysling. München: Heimeran, 1975
- Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil II: 1918-1943. Hrsg. von Hans Wysling. München: Heimeran, 1979
- Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil III: 1944-1955. Hrsg. von Hans Wysling. München: Heimeran, 1981

## II. Werke anderer Autoren

Mit \* bezeichnete Werke stehen in Thomas Manns Nachlaßbibliothek (Thomas-Mann-Archiv, Zürich)

- Freud, Sigmund: Gesammelte Schriften. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924-1934; 12 Bände\*
- Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus. In: Sigmund Freud: Gesammelte Schriften, Bd. VI.\*
- Freud, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1975
- Heines Werke in fünf Bänden. Berlin und Weimar: Aufbau, 1972
- Nietzsches Werke. Leipzig: Naumann; Kröner, 1899-1926, 20 Bände\*
- Nietzsche, Friedrich: Werke in sechs Bänden. München/Wien: Carl Hanser, 1980
- Novalis: Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen, München: Wilhelm Goldmann, o. J.
- Platen, August von: Gesammelte Werke des Grafen August von Platen in 5 Bänden. Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1853-1854\*
- Platens Werke. Hrsg. von G.A. Wolff und V. Schweizer. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, 1895\*
- Platen, August von: Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters hrsg. von G.v. Laubmann und L.v. Scheffler. Stuttgart: Cotta, 1896\*

- Platen, August Graf: Venezianische Sonette. Leipzig: Rowohlt, 1910\*
- Platen, August von: Der Briefwechsel des Grafen August von Platen. Hrsg. von L. Scheffer und P. Bornstein. München/Leipzig: G. Müller, 1911\*
- Platen, August von: Sonette an Freunde. Leipzig: W. Drugulin, 1911\*
- Platen, August von: Tagebücher im Auszuge. Hrsg. von Erich Petzet. Leipzig. Reclams Universal Bibliothek, 1928\*
- Arthur Schopenhauer's Sämtliche Werke. Neue Ausgabe. Leipzig: Brockhaus, 1922. 6 Bände\*
- Schopenhauer, Arthur: Werke in zehn Bänden. Zürich: Diogenes, 1977
- Zimmer, Heinrich: Maya. Der indische Mythos. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1936\*
- Zimmer, Heinrich: Die indische Weltmutter. Zürich: Rhein-Verlag, 1939\*

## III. Forschungsliteratur

- Actes du Congrès d'Amiens 26-28 avril 1975. Les méthodes de recherche dans l'étude de la littérature. Un Exemple: l'oeuvre de Thomas Mann. Amiens, 1975
- Admoni, Wladimir - Silman, Tamara: Wandlungsmöglichkeiten der Erzählweise Thomas Manns. In: G. Wenzel (Hrsg.): Betrachtungen und Überblicke, 1966
- Adolphs, Dieter Wolfgang: Literarischer Erfahrungshorizont. Aufbau und Entwicklung der Erzählperspektive im Werk Thomas Manns. Heidelberg: Winter, 1985
- Altenberg, Paul: Die Romane Thomas Manns. Bad Homburg vor der Höhe: Hermann Gentner, 1961
- Antal János: Thomas Mann. In: Antal János: Hit és tévedés. Budapest: Magvető, 1985
- Anton, Herbert: Die Romankunst Thomas Manns. Begriffe und hermeneutische Strukturen. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1972
- Anton, Herbert: Die Rettung des Narziß. Eine „transzendente Linie“ im Werk Thomas Manns. In: B. Bludau ... (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975, 1977
- Anton, Herbert: Thomas Mann. In: Handbuch der deutschen Erzählung. Hrsg. von Karl Konrad Polheim. Düsseldorf: August Bagel, 1981
- Appel, Sabine: Naivität und Lebenskunst. Die Idee der Synthese von Leben und Geist in Thomas Manns Hochstapler-Memoiren. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1995

- Approaches to teaching Mann's »Death in Venice and other short fiction«. Hrsg. Jeffrey B. von Berlin. New York : Modern Language Association of America, 1992
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Thomas Mann. Sonderband aus der Reihe text+kritik. München: Edition text+kritik, 1976
- Astrachan, Gary D.: Dionysos in Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“. In: Gorgo. Zeitschrift für archetypische Psychologie und bildhaftes Denken. Jahrgang 1988, H. 14.
- Bahr, Ehrhard: Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Stuttgart: Reclam, 1991
- Banuls, André: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1968
- Banuls, André: Schopenhauer und Nietzsche in Thomas Manns Frühwerk. In: Etudes Germaniques, 30 Année, Numéro 2, 1975
- Banuls, André: La décadence existe-t-elle? Thomas Mann et le triomphe du Moi. In: Etudes germaniques, 34 Année, Numéro 4, 1979
- Bauer, Arnold: Thomas Mann. Berlin: Colloquium, 1960
- Baumgart, Reinhard: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München: Carl Hanser, 1964
- Baumgart, Reinhard: Betrogene Betrüger. Zu Thomas Manns letzter Erzählung und ihrer Vorgeschichte. In: H.L. Arnold (Hrsg.): Thomas Mann, 1976
- Baumgart, Reinhard: Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht. München: Carl Hanser, 1989
- Beck, Götz: Fiktives und Nicht-Fiktives. Bemerkungen zu neueren Tendenzen in der Thomas-Mann-Forschung. In: Studi germanici, nuova serie, Anno 9, no 3, Roma: 1971
- Beck, Helmut: Thomas Manns Josephstetralogie und das Gestaltungsprinzip der epischen Ironie. In: G. Wenzel (Hrsg.): Betrachtungen und Überblicke, 1966
- Bellmann, Werner (Hrsg.): Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann: Tonio Kröger. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1983
- Benedek István: Thomas Mann a szakadék fölött. In: Benedek István: Az író lelke. Budapest: Magvető, 1978
- Berendsohn, Walter A.: Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit. Lübeck: Max Schmidt-Römhild, 1965
- Berman, Russel A.: The rise of the modern German novel. Crisis and charisma. Cambridge and London: Harvard University Press, 1986
- Beuys, Barbara: Flucht in den Süden. Thomas Mann und die Liebe zu seiner „heimatlichen Stadt“ In: Merian. Venedig, Hamburg, März 1988, Jg. 41, Nr. 3.
- Bihalji-Merin, Oto: Thomas Mann - Weltsicht und Selbstvollendung. In: Sinn und Form, 1965
- Bisdorff, Ernest: Thomas Mann und die Politik. Luxembourg: Éditions du Centre, 1966
- Bisdorff, Ernest: Von Schiller zu Thomas Mann. Luxembourg: Institut Grand-Ducal, 1976
- Blake, Philip C.: The stranger God. An archetypal study of Thomas Mann's „Death in Venice“. Diploma Thesis, C. G. Jung Institute, Zürich, 1989
- Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart: Metzler, 1991
- Bludau, Beatrix - Heftrich, Eckhard - Koopmann, Helmut (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München - Zürich - Lübeck. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1977
- Blume, Bernhard: Thomas Mann und Goethe. Bern: Francke, 1949
- Blume, Bernhard: Perspektiven des Widerspruchs: zur Kritik an Thomas Mann (1956). In: H. Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann, 1975
- Boeddinghaus, Walter: Gesellschaftszerfall und Erwähltheitsbewußtsein bei Thomas Mann. In: Dichtung, Sprache, Gesellschaft. Akten des IV. Internationalen Germanisten-Kongresses 1970 in Princeton. Hrsg. von V. Lange und H.-G. Roloff. München: Athenäum, 1971
- Boehlich, Walter: Zu spät und zu wenig: Thomas Mann und die Politik. In: H.L. Arnold (Hrsg.): Thomas Mann, 1976
- Bohnen, Klaus: Faszination und Verfall des Authentischen. Thomas Manns frühe Erzählungen in komparatistischer Sicht. In: Thomas Mann Jahrbuch, 1988
- Bolkosky, Sidney: Thomas Mann's „Disorder and early sorrow“: the Writer as Social Critic. In: Contemporary Literature, vol. 22, No. 2, 1981
- Bonyhai Gábor: Az értékek rendszere Thomas Mann „A kiválasztott“ című regényében. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974
- Boucher, Maurice: Lettres allemandes. In: Hommes et monde. (Paris) t. 25, no. 97, 1954
- Böhm, Karl Werner: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991
- Brandt, Helmut: Thomas Mann und deutsche Romantik. In: H. Brandt u. H. Kaufmann (Hrsg.): Werk und Wirkung ..., 1978

Brandt, Helmut und Kaufmann, Hans (Hrsg.): *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1978

Bruhn, Gert: *Das Selbstzitat bei Thomas Mann*. New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Wien: Peter Lang, 1992

Bürgin, Hans - Mayer, Hans-Otto: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1965

Bürgin, Hans - Mayer, Hans-Otto (Hrsg. unter Mitarbeit von Yvonne Schmidlin): *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register, Bd. III. Die Briefe von 1944 bis 1950*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1982

Cambell, Joseph: *Erotic Irony and Mythic Forms in the Art of Thomas Mann*. In: *boston university journal*, Vol. XXV, Number 1, 1976

Carbe, Monika: *Thomas Mann: Die vertauschten Köpfe. Eine Interpretation der Erzählung*. Marburg, 1970

Cassirer, Ernst: *Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über „Lotte in Weimar“ (1945)*. In: H. Koopmann (Hrsg.): *Thomas Mann*, 1975

Cohn, Dorrit: *The Second Author of „Der Tod in Venedig“*. In: *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*. Hrsg. von B. Bennett, A. Kaes, W.J. Lillyman. Tübingen: Max Niemeyer, 1983

Cremerius, Johannes (Hrsg.): *Psychoanalytische Textinterpretation*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974

Curtius, Mechthild: *Erotische Phantasien bei Thomas Mann. Wälsungenblut - Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull - Der Erwählte - Die vertauschten Köpfe - Joseph in Ägypten*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1984

DAAD-JATE, *Dokumentationen und Materialien. Beiträge der Fachtagung von Germanisten aus Ungarn und der Bundesrepublik Deutschland in Budapest vom 16. - 19. 11. 1988*. Hrsg. von Hans-Joachim Althof; Árpád Bernáth; Károly Csúri. Bonn, 1989

Darmaun, Jacques: *Aspects de l'Italie chez Thomas Mann. L'image de Venise de la „Mort à Venise“*. In: *Études allemandes et autrichiennes*. Paris: Les Belles Lettres 1989

*Das erzählerische Werk Thomas Manns. Entstehungsgeschichte, Quellen, Wirkung*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1976

*Das Thomas Mann-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen*. Hrsg. von Michael Mann. Frankfurt/M. und Hamburg: Fischer, 1965

Deák Tamás: *Felix Krull avagy egy illúzió pajzán megdicsőülése*. In: Deák Tamás: *Káprázat és figyelem*. Bukarest: Kriterion, 1980

Del Caro, Adrian: *Philosophizing and Poetic License in Mann's Early Fiction*. In: *Approaches to Teaching Mann's »Death in Venice« and other Short Fiction*, 1992

Derleth, Cristine: *Das Fleischlich-Geistige. Bellnhausen über Gladenbach: Hinder und Deelmann*, o.J.

Detering, Heinrich: *„Der Literat als Abenteurer“*. ‚Tonio Kröger‘ zwischen ‚Dorian Gray‘ und ‚Der Tod in Venedig‘. In: *Forum Homosexualität und Literatur*. Siegen, 1992, H. 14

Dettmering, Peter: *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann - Rainer Maria Rilke - Richard Wagner*. München: Nymphenburger, 1969

Deuse, Werner: *„Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen“*. Griechisches in *„Der Tod in Venedig“*. In: *„Heimsuchung und süßes Gift“*. Erotik und Poetik bei Thomas Mann. /Hrsg. von Gerhard Härle /Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992

*Die neuen Narzißmustheorien: zurück ins Paradies?* Hrsg. vom Psychoanalytischen Seminar Zürich. Red.: Gabi Döhmman-Höh. Frankfurt/M.: Syndikat, 1981

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

Dierks, Manfred: *Die Aktualität der positivistischen Methode - am Beispiel Thomas Mann*. In: *Orbis Litterarum*, 33, 1978

Dierks, Manfred: *Der Wahn und die Träume in „Der Tod in Venedig“*. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahre 1911. In: *Psyche*, Stuttgart, März 1990, Jg. 44, H. 3

Diersen, Inge: *Untersuchungen zu Thomas Mann*. Berlin: Rütten u. Loening, 1959

Diersen, Inge: *Thomas Mann. Episches Werk, Weltanschauung, Leben*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1975

Dittmann, Ulrich: *Sprachbewußtsein und Redeformen im Werk Thomas Manns*. Stuttgart: Kohlhammer, 1969

Dittmann, Ulrich: *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann: Tristan*. Stuttgart: Reclam, 1988

*Dokumente zur Geschichte der Familie Mann*. In: *Sinn und Form*, 1965

Dotzler, Bernhard J.: *Der Hochstapler. Thomas Mann und die Simulakren der Literatur*. München: Wilhelm Fink, 1991

Effe, Bernd: *Sokrates in Venedig. Thomas Mann und die „platonische Liebe“*. In: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der*

- Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Hrsg. Albrecht Dihle [...], Bd. XXXI. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1985
- Egri Péter: James Joyce és Thomas Mann. Dekadencia és modernség. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967
- Ehrenteich, Alfred: Kleiner Beitrag. Motivische Wechselbeziehungen zwischen Roman und Novelle bei Thomas Mann. Sonderdruck aus Zeitschrift „GRM“ Neue Folge, Bd. XX, H. 3, 1970
- Eichner, Hans: Thomas Mann. Bern/München: Francke, 1961
- Eloesser, Arthur: Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk. Berlin: S. Fischer, 1925
- Evans, Tamara S.: „Ich werde Besseres machen...“ Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge in *Tonio Kröger*. In: *Colloquia Germanica*, Bd. 15. 1982 1/2. Bern: Francke, 1982
- Faesi, Robert: Thomas Mann. Ein Meister der Erzählkunst. Zürich: Atlantis, 1955
- Falcke, Eberhard: Die Krankheit zum Leben. Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Nietzsche und Thomas Mann. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang, 1992
- Fähnrich, Hermann: Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie und Konkurrenz. Hrsg. und ergänzt von Dr. Maria Hülle-Keeding. Frankfurt am Main: Herchen, 1986
- Fertig, Ludwig: Vor-Leben. Bekenntnis und Erziehung bei Thomas Mann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993
- Festschrift zur Tagung der Platen-Gesellschaft. Ansbach 28. u. 29. August 1926. Berlin: Hülsen, 1926
- Feuerlicht, Ignace: Thomas Mann und die Grenzen des Ich. Heidelberg: Carl Winter, 1966
- Feuerlicht, Ignace: Thomas Mann and Homoeroticism. In: *The Germanic Review*. Vol. 56, No. 1., New York: Winter, 1981
- Fichte, Hubert: Ein anderer Platen. Zum 150. Todestag des Dichters August Graf Platen. In: *Deutschlandfunk: Literatur und Kunst*, Redaktion: Dr. Pehnt, Sendung: Köln, 5. 12. 1985. [Thomas-Mann-Archiv Zürich, TML-bq 327]
- Finck, Jean: Thomas Mann et la psychanalyse. Paris: Les belles lettres, 1982
- Fix, Ulla: „Der Erwählte“. In: *Das erzählerische Werk (1976)*
- Flinker, Martin: Thomas Mann's politische Betrachtungen im Lichte der heutigen Zeit. The Hague: Mouton, 1959
- Fougère, Jean: Thomas Mann oder die Magie des Todes. Baden-Baden: Hans Büchler, 1948

- Frank, Joseph: Mann – death and transfiguration. In: *The new Republic*, (New York) vol. 131, July 5, 1954
- Freese, Wolfgang: Thomas Mann und sein Leser. Zum Verhältnis von Antifaschismus und Leseerwartung in „Mario und der Zauberer“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 51, H. 4. 1977
- Frizen, Werner: Zaubertank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns. Frankfurt/M.: Peter D. Land, 1980
- Frizen, Werner: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Interpretation. München: Oldenbourg, 1993
- Frühwald, Wolfgang: „Der christliche Jüngling im Kunstladen“: Milieu- und Stilparodie in Thomas Manns Erzählung „Gladius Dei“. In: *Bild und Gedanke: Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag*. München: Fink, 1980
- Furness, R.S.: Ludwig Derleth and „Die Proklamationen“. In: *Forum for Modern Language Studies*, Vol 15, No. 3, 1979
- Geerdts, Hans Jürgen: Thomas Manns „Tristan“ in der literarischen Tradition. In: G. Wenzel (Hrsg.) *Betrachtungen und Überblicke*, 1966
- Gehrke, Hans: Thomas Mann: Tonio Kröger; Der Tod in Venedig. Interpretationen und unterrichtspraktische Vorschläge. Hollfeld/Ofr.: Beyer, 1985
- Geissler, Rolf: Kunst und Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. In: *literatur für leser (Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennntnis)* Nr. 2, 1978
- Gisselbrecht, André: Essay und Roman bei Thomas Mann. In: H. Brandt u. Kaufmann (Hrsg.): *Werk und Wirkung...*, 1978
- Gesing, Fritz: Symbolisierung. Voraussetzungen und Strategien - ein Versuch am Beispiel von Thomas Manns „Der Tod in Venedig“. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Bd. 9: *Die Psychoanalyse der literarischen Form(en)*. Hrsg. von Johannes Cremerius [u.a.]. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990.
- Gockel, Heinz: Thomas Manns Faustus und Kierkegaards Don Juan. In: *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel*, 1980, Teil 3. Bern: Peter Lang, 1980
- Gockel, Heinz: Aschenbachs Tod in Venedig. In: R. Wolff (Hrsg.): *Thomas Mann. Erzählungen und Novellen*, 1984
- Greenacre, Phyllis: The Relation of the Impostor to the Artist. In: *The Psychoanalytic Study of the Child*, vol. XIII, 1958

Gregor-Dellin, Martin: Wagner und kein Ende. Harmonieverschiebung und Leitmotiv in der Epik Thomas Manns. In: B. Bludau ... (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975, 1977

Gronicka, André von: Myth Plus Psychology: A Stylistic Analysis of *Death in Venice*. In: Thomas Mann, 1964 (ed. by H. Haftfield)

Gyórfy Miklós: Thomas Mann: Tonio Kröger. In: Gyórfy Miklós: Boccaccio Salingerig. Budapest: Tankönyvkiadó, 1983

Haage, Richard: Thomas Manns „Lotte in Weimar“ - eine Bereicherung unseres Goethe-Bildes? Kiel: Schmidt und Klaunig, 1949

Hake, Thomas: Theaterwelt und „tiefes Reich“. Beobachtungen zur Erzähl- und Bedeutungsstruktur von Thomas Manns Novelle „Wälsungenblut“. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Würzburg, 1991, Bd. 24, H. 4

Halász Előd: Thomas Mann. Budapest: Gondolat, 1959

Halász Előd: A német irodalom története I-II. Budapest: Gondolat, 1971

Hamburger, Käte: Die Sehnsucht des Geistes nach dem Leben. Eine Betrachtung zu Thomas Manns Novellen. In: Buch und Leben, H.4, 1962

Hamburger, Käte: Thomas Mann: Das Gesetz. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, 1964

Hamburger, Käte: Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman. München: Nymphenburger, 1965

Hansen, Volkmar: Thomas Manns Erzählung „Das Gesetz“ und Heines Moses-Bild. In: R. Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, 1984

Hansen, Volkmar: Thomas Mann. Stuttgart: Metzler, 1984

Harpham, G.G.: Metaphor, Marginality, and Parody in *Death in Venice*. In: G.G. Harpham: On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton University Press, 1984

Harpprecht, Klaus: Thomas Mann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995

Härle, Gerhard (Hrsg.): „Heimsuchung und süßes Gift“. Erotik und Poetik bei Thomas Mann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992

Haug, Hellmut: Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns. Tübingen: Max Niemeyer, 1969

Häfele, Josef und Stammel, Hans: Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Frankfurt a.M.: Diesterweg, 1992

Heftrich, Eckhard: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Bd. 2. Frankfurt/M., Klostermann, 1982

Heftrich, Eckhard: Zur Wertung von Thomas Manns Erzählungen. In: DAAD-JATE, Dokumentationen und Materialien, 1989

Heller, Erich: The Story of an Artist. In: Thomas Mann zum Gedenken, 1956

Heller, Erich: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1959

Heller, Peter: „Der Tod in Venedig“ und Manns Grundmotiv. In: P. Heller: Probleme der Zivilisation. Versuche über Goethe, Thomas Mann, Nietzsche und Freud. Bonn: Bouvier, 1978

Hellersberg-Wendringer, Anna: Mystik der Gottesferne. Eine Interpretation Thomas Manns. Bern/München: Francke, 1960

Hellmann, Winfried: Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906-1918). Tübingen: Max Niemeyer, 1972

Hermann István: Thomas Mann. In: Hermann István: A szifnx rejtvénye. Budapest: Gondolat, 1973

Hermann István: A Thomas Mann-i epikáról. In: Hermann István: Veszélyes viszonyok. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983

Hermes, Beate: Lektürehilfen Thomas Mann: „Tonio Kröger“. Stuttgart: Klett, 1988

Hermes, Eberhard: Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“ (1912): Anregungen zur Interpretation. In: Der Deutschunterricht, Jg. 29, H. 4, 1977

Hermes, Eberhard: Lektürehilfen. Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“. Stuttgart: Klett, 1987

Hernsdorf, Klaus: Thomas Manns Schelme. Figuren und Strukturen des Komischen. Berlin: Hütten u. Loening, 1968

Heydenreich, Titus: Eros in der Unterwelt; der Holterhof-Ausflug in Thomas Manns Erzählung „Die Betrogene“. In: Interpretation und Vergleich. Hrsg. von E. Laube und L. Schreder. Berlin: E. Schmidt, 1972

Hilgers, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1995

Hofman, Alois: Dostojewskij und Thomas Manns erste Novellensammlung. In: G. Wenzel (Hrsg.): Betrachtungen und Überblicke, 1966

Hoffmann, Gisela E.: Das Motiv des Auserwählten bei Thomas Mann. Bonn: Bouvier, 1974

Hoffmann, Fernand: Thomas Mann und seine Welt. Hildesheim; Zürich; New York: Olms-Weidmann, 1992

Hoffmann, Martina: Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Eine Entwicklungsgeschichte im Spiegel philosophischer Konzeptionen. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris, Wien: Peter Lang, 1995



- Hoffmeister, Werner: Thomas Manns „Unordnung und frühes Leid“. Neue Gesellschaft, neue Geselligkeit. In: Monatshefte, Madison/Wisc., Summer 1990, Vol. 82, No. 2
- Hoffmeister, Werner: Humor and Comedy in Mann's Short Fiction. In: Approaches to Teaching Mann's »Death in Venice« and other Short Fiction, 1992
- Holthusen, Hans Egon: Die Welt ohne Transzendenz. Eine Studie zu Thomas Manns „Doktor Faustus“ und seinen Nebenschriften. Hamburg: Ellermann, 1949
- Horré, Thomas: Werther-Roman und Werther-Figur in der deutschen Prosa des Wilhelminischen Zeitalters. St. Ingbert : Röhrig Universitätsverlag, 1997
- Hunyady Sándor: Thomas Mann összes novellái. In: Hunyady Sándor: Álmatlan éjjel. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970
- Hübinger, Paul Egon: Thomas Mann, die Universität Bonn und die Zeitgeschichte. München: Oldenbourg, 1974
- »In Spuren gehen...«. Festschrift für Helmut Koopmann. Hrsg. von Andrea Bartl; Jürgen Eder; Harry Fröhlich. Tübingen : Niemeyer, 1998
- Jehl, D.: Le grotesque chez Dostoievski et Thomas Mann. In: Études Germaniques, 30 Année, Numéro 2, 1975
- Jonas, Ilse B.: Thomas Mann und Italien. Heidelberg: Carl Winter, 1969
- Jonas, Klaus W.: Die Thomas-Mann-Literatur, Bd. 1. Bibliographie der Kritik 1896-1955. Berlin: Erich Schmidt, 1972
- Jost, Dominik: Ludwig Derleth. Gestalt und Leistung. Stuttgart: Kohlhammer, 1965
- Kantorowicz, Alfred: Heinrich und Thomas Mann. Die persönlichen, literarischen und weltanschaulichen Beziehungen der Brüder. Berlin: Aufbau, 1956
- Kantorowicz, Alfred: Der Streit um Thomas Mann. In: Politik und Literatur im Exil. Hamburg: Christians, 1978
- Karst, Roman: Thomas Mann oder der deutsche Zwiespalt. Wien/München/Zürich: Fritz Molden, 1970
- Karsunke, Yaak: „... von der albernern Sucht, besonders zu sein“. Thomas Mann „Der Tod in Venedig“ - wiedergelesen. In: H.L. Arnold (Hrsg.): Thomas Mann, 1976
- Keller, Ernst: Der unpolitische Deutsche. Eine Studie zu den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ von Thomas Mann. Bern/München: Francke, 1965
- Kesting, Hanjo: Krankheit zum Tode. Musik und Ideologie. In: H.L. Arnold (Hrsg.): Thomas Mann, 1976
- Kerényi, Karl: Die goldene Parodie. In: K. Kerényi: Tessiner Schreibtisch. Stuttgart: Steingrüben, 1963
- Klussmann, Paul Gerhard: Die Struktur des Leitmotivs in Thomas Manns Erzählprosa. In: R. Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, 1984
- Klüger, Ruth: Thomas Manns jüdische Gestalten. In: Ruth Klüger: Katastrophen. Über deutsche Literatur. Göttingen : Wallstein, 1994
- Kohut, Heinz: Thomas Manns „Tod in Venedig“. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung. In: Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse. Hrsg. von A. Mitscherlich. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972
- Kohut, Heinz: Narzißmus. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976
- Koniszewski, Petra: Textkonstitution und Substitution am Beispiel von Thomas Manns Erzählung „Unordnung und frühes Leid“. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris, Wien: Peter Lang, 1994
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): Thomas Manns Autobiographien. In: Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature. Honoring Claude Hill. Heidelberg: Carl Winter, 1978
- Koopmann, Helmut: Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger und Tadzio: Anfang und Begründung des Mythos im Werk Thomas Manns. In: R. Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, 1984
- Koopmann, Helmut: Der schwierige Deutsche. Tübingen: Niemeyer, 1988
- Koopmann, Helmut: Ein grandioser Untergang. Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“. In: Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart. Hrsg. von Winfried Freund. München: Fink, 1993
- Kraske, Bernd M.: Thomas Manns „Wälsungenblut“ - eine antisemitische Novelle? In: R. Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, 1984
- Kunisch, Hermann: Thomas Manns Goethe-Bild. In: B. Bludau ... (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975, 1977
- Kunz, Josef: Thomas Manns ‚Tod in Venedig‘. Versuch einer Analyse der Struktur. In: Actes du Congrès d'Amiens 26-28 avril 1975
- Kunz, Josef: Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert. Berlin: Erich Schmidt, 1977
- Kurzke, Hermann: Thomas-Mann-Forschung 1969-1976. Ein kritischer Bericht. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1977
- Kurzke, Hermann: Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1980

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung. München: Beck, 1985

Kurzke, Hermann: Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München: Beck, 1999

Lauren, Small: Myth and history in Sigmund Freud's „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“ and in Thomas Mann's „Das Gesetz“. In: Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil - Exile across cultures. Hrsg. von Helmut F. Pfanner. Bonn: Bouvier, 1986

Lämmert, Eberhard: Doppelte Optik. Über die Erzählkunst des frühen Thomas Mann. In Karl Rüdiger (Hrg.): Literatur – Sprache – Gesellschaft. München: 1970

Lehnert, Herbert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1965

Lehnert, Herbert: Thomas Manns Erzählung „Das Gesetz“ und andere erzählerische Nachspiele im Rahmen des Gesamtwerks. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 43. Jg. Heft 3, Stuttgart: 1969

Lehnert, Herbert: Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlags-Buchhandlung, 1969

Lehnert, Herbert: „Tristan“, „Tonio Kröger“ und „Der Tod in Venedig“. Ein Strukturvergleich. In: Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies, Vol. XXIV, 1969

Lehnert, Herbert: Heinrich und Thomas Mann. Brüderlicher Austausch in der frühesten Prosa. In: »In Spuren gehen...«, 1998

Lennert, Rudolf: Rechtfertigung einer Geschichte. In: Gestalt, Gedanke, Geheimnis. Berlin: „Die Spur“. H. Dorbandt, 1967

Lesser, Jonas: Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung. München: Kurt Desch, 1952

Lesser, Jonas: Thomas Mann: Die Betrogene. In: Neue Schweizer Rundschau, 21. Jg. H. 11, 1954

Lindsay, J.M.: Thomas Mann's First Stories - Some New Directions in German Realism. In: Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles. Nottingham: Sherwood Press Agencies, 1979

Lion, Ferdinand: Thomas Mann. Leben und Werk. Zürich: Oprecht, 1947

Literatur - Heute. Zürich: ropress, 1977

Lockemann, Fritz: Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. München: May Hueber, 1957

Lubich, Frederick Alfred: Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann. Heidelberg: Carl Winter, 1986

Ludewig-Thaut, Dorothea: „Königliche Hoheit“. Autobiographische Züge in Thomas Manns Roman. Bonn: Bouvier, 1975

Luft, Klaus Peter: Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann. New York; Washington, D.C./Baltimore ; Boston [u.a.] : Lang, 1998

Lukács György: Thomas Mann. Budapest: Hungária, 1948

Lukács, Georg: Thomas Mann. Berlin: Aufbau, 1957

Mann, Erika: Mein Vater, der Zauberer (Hrsg. Von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996

Mádl, Antal: Thomas Manns Humanismus. Werden und Wandel einer Welt- und Menschenauffassung. Berlin: Rütten u. Loening, 1980

Mádl Antal: Polgári tartás és művészi lét kérdése az induló Thomas Mannnál. In: Filológiai Közlöny, 1981. 3. sz.

Maitre, Hans Joachim: Thomas Mann. Aspekte der Kulturkritik in seiner Essayistik. Bonn: Bouvier, 1970

Malte Fischer, Jens: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler, 1978

Mann, Heinrich: Mein Bruder. In: Die Neue Rundschau. Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag. Stockholm: Bermann-Fischer, 6. Juni 1945

Mann, Michael: Schuld und Segen im Werk Thomas Manns. In: B. Bludau [...] (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975, 1977

Marcus-Tar, Judith: Thomas Mann und Georg Lukács. Köln/Wien: Böhlau, 1982

Marson, E.L.: The Ascetic Artist. Prefigurations in Thomas Mann's *Der Tod in Venedig*. Bern: Peter Land, 1979

Martin, Robert K.: Gender, Sexuality, and Identity in Mann's Short Fiction. In: Approaches to teaching Mann's »Death in Venice and other short fiction«. 1992

Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart: Kröner, 1991

Mattenklott, Gert: Sozialgeschichte. In: Literaturwissenschaft – Heute, 1977

Matter, Harry: Die Erzählungen. In: Das erzählerische Werk, 1976

Matthias, Klaus: Studien zum Werk Thomas Manns. Lübeck: Max Schmidt-Römhild, 1967

Matthias, Klaus: Thomas Mann und Skandinavien. Lübeck: Max Schmidt-Römhild, 1969

- Matt, Peter von: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die paradigmatische Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann. In: Sebastian Goepfert (Hrsg.): Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1978
- Mayer, Hans: Thomas Mann. Werk und Entwicklung. Berlin: Volk und Welt, 1950
- Mayer, Hans: Thomas Mann oder der Wendepunkt. In: H. Mayer: Deutsche Literatur seit Thomas Mann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967
- Mayer, Hans: Thomas Mann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980
- Mayer, Hans: Der Tod in Venedig: ein Thema mit Variationen. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981
- Meier, Bernhard: Gustav von Aschenbachs Verfall. Studien zur Symbolik in Thomas Manns Erzählung „Der Tod in Venedig“. In: Blätter für den Deutschlehrer, März 1980, H. 1
- Meiners, Nicole: Heimat in orphischen Tiefen. Mystische Dispositionen in Thomas Manns frühen Novellen. Frankfurt a.M. ; Berlin ; Bern [u.a.] : Lang, 1997
- Mendelssohn, Peter de: Von deutscher Repräsentanz. München: Prestel, 1972
- Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Ester Teil, 1875-1918. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1975
- Mendelssohn, Peter de: Ein Schriftsteller in München. In: B. Bludau [...] (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975, 1977
- Mendelssohn, Peter de: Nachbemerkungen zu Thomas Mann 2. Frühe Erzählungen. Späte Erzählungen. Leiden und Größe der Meister. Frankfurt/M.: Fischer, 1982
- Mennemeier, Franz Norbert: Literatur der Jahrhundertwende, Bd. 2. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910. Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang, 1988
- Meyer, Herman: Zum Problem der epischen Integration. In: H. Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann, 1975
- Meyers, Jeffrey: Mann and Musil. *Death in Venice* and *Young Törless*. In: J. Meyers: Homosexuality and Literature 1890-1930. University of London: The Athlone Press, 1977
- Middel, Eike: Thomas Mann. Versuch einer Einführung in Leben und Werk. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1975
- Miller, Ronald Duncan: *Death in Venice*. An essay on Thomas Mann's „Novelle“. Harrogate: The Duchy Press, 1983
- Mitscherlich, Alexander: Einführung in die Psychoanalyse. Amsterdam: Verlag de Munter, 1973
- Mitteilungsblatt der Platen-Gesellschaft. Nr. 4. Ober-Schreiberhan i. Rsgb.: Hube, 1930
- Mittenzwei, Werner: Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin: Akademie-Verlag, 1974
- Mommsen, Katharina: Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1973
- Müller, Fred: Thomas Mann. Erzählungen. München: Oldenbourg, 1972
- Müller-Salget, Klaus: Der Tod in Torre die Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns *Mario und der Zauberer*. In: arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Jg. 18, H.1, 1983
- Nagel, Stefan: Aussonderung und Erwählung. Die „verzauberten“ Helden Thomas Manns und ihre „Erlösung“. Frankfurt am Main: Bern, New York, Paris: Lang, 1987
- Neuland, Brunhild: „Das Gesetz“. Zu Thomas Manns poetischer Fassung der Mose-Mythe. In: H. Brandt u. H. Kaufmann (Hrsg.): Werk und Wirkung ..., 1978
- Neumeister, Erdmann: Thomas Manns frühe Erzählungen. Der Jugendstil als Kunstform im frühen Werk. Bonn: Bouvier, 1975
- Northcote-Bade, James: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns. Bonn: Bouvier, 1975
- Northcote-Bade, James: „Der Tod in Venedig“ and „Felix Krull“: the effect of the interruption in the composition of Thomas Mann's „Felix Krull“ caused by „Der Tod in Venedig“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 52, H. 2. Stuttgart: Metzler, 1978
- Northcote-Bade, James: The Background to the „Liebestod“ plot Pattern in the works of Thomas Mann. In: The Germanic Review, Vol. LIX, N.1, 1984
- Novey, Riva: The Artistic Communication and the Recipient. „Death in Venice“ as an Integral Part of a Psychoanalysis. In: The Psychoanalytic Quarterly, Vol. XXXIII, No. 1, New York, 1964
- Ohl, Hubert: Das Meer und die Kunst. Über den Zusammenhang von Erzählstruktur und Symbolik in Thomas Manns Novelle „Tonio Kröger“. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Würzburg, 1989, Jg. 22, H. 2

- Ohl, Hubert: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1995
- O'Neill, Patrick: Dance and counterdance: a note on „Tonio Kröger“. In: German Life and Letters, New Series, Vol. 29, No. 3, 1976
- Orlik, Franz: *Wälsungenblut* und *Schwere Stunde*. In: Wißkirchen (Hrsg.), 1991
- Otto, Suzanne: Literarische Produktion als egozentrische Variation des Problems von Identitätsfindung und -stabilisierung: Ursprung, Grundlagen und Konsequenzen bei Thomas Mann. Frankfurt/M., Bern: Peter Lang, 1982
- Paintner, Peter: Erläuterungen zu Thomas Mann. Der Tod in Venedig; Der kleine Herr Friedemann und andere frühe Texte. Hollfeld/Ofr.: Bange, 1983
- Pestalozzi, Karl: Geistesgeschichte. In: Literaturwissenschaft- Heute, 1977
- Pfeiffer, Johannes: Über Thomas Manns Erzählung „Die Betrogene“. In: Wirkendes Wort, Jg. 8, H.1, Düsseldorf: Swann, 1957
- Pók Lajos: Thomas Mann világa. Budapest: Európa, 1975
- Popp, Wolfgang: Männerliebe. Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler, 1992
- Pörnbacher, Karl (Hrsg.): Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann: Mario und der Zauberer. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1980
- Potter, Edith: Jugendstil in Mann's Early Short Fiction. In: Approaches to teaching Mann's »Death in Venice and other short fiction«, 1992
- Prater, Donald A.: Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. München, Wien: Carl Hanser, 1995
- Pringsheim, Klaus: Ein Nachtrag zu „Wälsungenblut“. In: G. Wenzel (Hrsg.): Betrachtungen und Überblicke, 1966
- Pulver, Sidney E.: Narzißmus: Begriff und metapsychologische Konzeption. In: Psyche, 26, 1972
- Pütz, Heinz Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Bonn: Bouvier, 1963
- Pütz, Heinz Peter: Werther im Werk Thomas Manns. In: DAAD- JATE: Dokumentationen und Materialien, 1989
- Rasch, Wolfdieter: Thomas Mann und die Décadence. In: B. Bludau [...] (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975, 1977
- Reed, T. J.: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns. München/Wien: Carl Hanser, 1983
- Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Mann und die Seinen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): Was halten Sie von Thomas Mann? Achtzehn Autoren antworten. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994
- Reich-Ranicki, Marcel: Glück und Unglück der Alleinreisenden. Zu den frühen Geschichten Thomas Manns. In: »In Spuren gehen...«, 1998
- Remak, Henry H. H.: Thomas Mann als Novellist. In: Henry H.H. Remak: Structural elements of the German novella from Goethe to Thomas Mann. New York ; Washington, D.C./Baltimore ; Bern [u.a.] : Lang, 1996
- Renner, Rolf Günter: Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann. München: Fink, 1985
- Renner, Rolf Günter: Das Ich als ästhetische Konstruktion. „Der Tod in Venedig“ und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns. Freiburg: Rombach, 1987
- Rényi Péter: Thomas Mann. In: A német irodalom a XX. században. Budapest: Gondolat, 1966
- Rey, William H.: Rechtfertigung der Liebe in Thomas Manns Erzählung „Die Betrogene“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 34, H.3, Stuttgart: Metzler, 1960
- Rilla, Paul: Literatur. Kritik und Polemik. Berlin: Henschelverlag, 1953
- Rockwood, Heidi M. and Rockwood, Robert J. R. : The Psychological Reality of Myth in *Der Tod in Venedig*. In: The Germanic Review, Vol. 59, No. 4. New York: Fall, 1984
- Roßbach, Bruno: Spiegelungen eines Bewußtseins. Der Erzähler in Thomas Manns ‚Tristan‘. Marburg: Hitzeroth, 1989
- Rothenberg, Klaus-Jürgen: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Köln: Böhlau, 1969
- Rotkin, Charlotte: Oceanic Animals. Allegory in *Death in Venice*. In: Papers on Language & Literature. Alton/Ill.: Winter 1987, Vol. 23, No. 1
- Royer, Jean: „Unordnung und frühes Leid“: variations sur un thème biographique. In: Actes du Congrès d'Amines 26-28 avril 1975
- Rudloff, Holger: Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994
- Rudolph, Andrea: Zum Modernitätsproblem in ausgewählten Erzählungen Thomas Manns. Stuttgart : Hans-Dieter Heinz / Akademischer Verlag Stuttgart, 1991

- Sauer, Paul Ludwig: Ironie und Versöhnung: zu Thomas Manns letzter Novelle „Die Betrogene“. In: *Wirkendes Wort*, Jg. 24, H. 2, Düsseldorf: Swann, 1974
- Sauer, Paul Ludwig: Der „hinkende Staat“. Über einen „Schmarren“ Thomas Manns, genannt „Das Eisenbahnglück“. In: *Wirkendes Wort*, 30. Jg. Heft 5, 1980
- Sauermann, Eberhard: Thomas Mann und die Deutschnationalen. Otto Grautoff als Faktor der Rezeptionssteuerung von Thomas Manns Frühwerk. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tübingen, 1991, Bd. 16, H. 1.
- Sautermeister, Gert: Sozialpsychologie, Marxismus. In *Literaturwissenschaft – Heute*, 1977
- Schädlich, Michael: Ethische und ästhetische Weltsicht in Thomas Manns frühen Erzählungen. In: M. Schädlich: *Titelaufnahmen*. Berlin: Union-Presse Hass, 1976
- Scharfschwerdt, Jürgen: Thomas Manns Idee der „sozialen Demokratie“ und ihre ästhetischen Grundaspekte. In: B. Bludau ... (Hrsg.): *Thomas Mann 1875-1975*, 1977
- Scherg, Christian. *Literatur als Lebenshilfe. Am Beispiel Thomas Manns*. In: *Psyche*, Jg. 36, H. 7, 1982
- Scherrer, Paul: Thomas Mann und die Wirklichkeit. In: *Lübeckische Blätter*. Lübeck, d. 2. April 1960
- Scherrer, Paul - Wysling, Hans: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern/München: Francke, 1967
- Schiffer, Eva: *Zwischen den Zeilen. Manuskriptänderungen bei Thomas Mann. Transkriptionen und Deutungsversuche*. Berlin: Erich Schmidt, 1982
- Schlee, Agnes: *Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe*. Frankfurt am Main, Bern: Lang, 1981
- Schmidt, Gérard: *Zum Formgesetz des ‚Doktor Faustus‘ von Thomas Mann*. Wiesbaden und Frankfurt/M.: Humanitas, 1972
- Schneider, Ursula W.: *Ars amandi. The Erotic of Extremes in Thomas Mann and Marguarite Duras*. New York, Berlin, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Wien: Peter Lang, 1995
- Schnell, Ralf: *Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1989
- Schoolfield, George C.: *Thomas Mann's Die Betrogene*. In: *Germanic Review*, vol. 38, Nr. 1. New York, 1963
- Schröder, Max: „Die Betrogene“. In: *Kulturpolitische Monatsschrift*, Jg. 10, Heft 4, Berlin: Aufbau, 1954
- Schröter, Klaus: *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964
- Schröter, Klaus (Hrsg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hamburg: Christian Wegner, 1969
- Schröter, Klaus: *Vom Roman der Seele zum Staatsroman. Zu Thomas Manns „Joseph“-Tetralogie*. In: H.L. Arnold (Hrsg.): *Thomas Mann*, 1976
- Seidlin, Oskar: *Von Goethe zu Thomas Mann*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1963
- Seyppel, Joachim: *Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 33, Stuttgart, 1959
- Sinn und Form. *Sonderheft Thomas Mann*. Berlin: Rütten und Liening, 1965
- Sjörgen, Christine Oertel: *Wendelin and the Theme of Transformation in Thomas Mann's Wälsungenblut*. In: *Comparative Literature Studies*, Vol. XIV, No. 4, 1977
- Sommerhage, Claus: *Eros und Poesis. Über das Erotische im Werk Thomas Manns*. Bonn: Bouvier, 1983
- Sonner, Franz Maria: *Ethik und Körperbeherrschung. Die Verflechtung von Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“ mit dem zeitgenössischen intellektuellen Kräftefeld*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1984
- Sontheimer, Kurt: *Thomas Mann und die Deutschen*. München: Nymphenburger, 1961
- Sós Endre és Vámos Magda: *Thomas és Heinrich Mann*. Budapest: Gondolat, 1960
- Sparre, Sulamith: *Todessehnsucht und Erlösung. „Tristan“ und „Armer Heinrich“ in der deutschen Literatur um 1900*. Göttingen: Kümmerle, 1988
- Speirs, R.C.: *Some Psychological Observations on Domination, Acquiescence and Revolt in Thomas Mann's „Mario und der Zauberer“*. In: *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 16, No. 4, 1980
- Speirs, Ronald: *Mann : Mario und der Zauberer*. London: Grant & Cutler Ltd, 1990
- Struck, Karin: *Wie wird man ein literarischer Mensch? Oder: Die Schwierigkeit, eine Lese-Erfahrung zu beschreiben. Zum Beispiel an Thomas Mann*. In: H.L. Arnold (Hrsg.): *Thomas Mann*, 1976

- Sheppard, Richard: „Tonio Kröger“ and „Der Tod in Venedig“. From bourgeois realism to visionary modernism. In: Oxford German Studies, 1989-1990, Vol. 18/19
- Stresau, Hermann: Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1963
- Strohm, Stefan: Selbstreflexion der Kunst. Thomas Manns Novelle „Das Gesetz“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart, 1987, Jg. 31.
- Syfuß, Antje: Zauberer mit Märchen. Eine Studie zu Thomas Mann. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris, Wien: Peter Lang, 1993
- Székely, Lajos: Thomas Manns „Der Tod in Venedig“. In: Psyche, Jg. 27, H. 7. Stuttgart: Ernst Klett, 1973
- Szenessy, Mario: Über Thomas Manns „Die Betrogene“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jg. 40, Heft 2, 1966
- Szentkuthy Miklós: Thomas Mann. In: Szentkuthy Miklós: Meghatározások és szerepek. Budapest: Magvető, 1969
- Szobotka Tibor: Thomas Mann. In: Szobotka Tibor: Valóság és látomás. Budapest: Magvető, 1967
- Szondi, Peter: Thomas Manns Gnadenmär von Narziß. In: P. Szondi: Satz und Gegensatz. Frankfurt/M.: Insel, 1964
- Täufel, Richard: Thomas Manns Verhältnis zu Schiller. Zur Thematik und zu den Quellen der Novelle „Schwere Stunde“. In: G. Wenzel (Hrsg.): Betrachtungen und Überblicke, 1966
- Ternes, Hans. Das Grotteske in den Werken Thomas Manns. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1975
- Thieberger, Richard: Persönliches Engagement und epische Distanz in Thomas Manns Novellen. In: H. Brandt u. H. Kaufmann (Hrsg.): Werk und Wirkung... 1978
- Tillmann, Claus: Das Frauenbild bei Thomas Mann. Der Wille zum strengen Glück; Frauenfiguren im Werk Thomas Manns. Wuppertal: Deimling, 1992
- Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart : Kröner, 1990
- Thomas Mann Jahrbuch (Hrsg. von Eckhard Heftrich und Hans Wysling). Bd. 1. Frankfurt am Main: Klostermann, 1988
- Thomas Mann zum Gedenken. Hrsg.: Thomas Mann-Arbeitskreis des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, Bezirk Potsdam. Potsdam, 1956
- Thomas Mann: A Collection of Critical Essays. Edited by Henry Hatfield. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964
- Travers, Martin: Thomas Mann. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1992
- Ulrich, Margot: „... diese kleine Mythe von Mutter Natur“. Zu Thomas Manns letzter Erzählung „Die Betrogene“. In: R. Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, 1984
- Vaget, Hans Rudolf: Die literarischen Anfänge Thomas Manns in „Gefallen“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 94, H. 2., 1975
- Vaget, Hans Rudolf: Auf dem Weg zur Repräsentanz. Thomas Mann in Briefen an Otto Grautoff (1894-1901). In: Neue Rundschau, 91. Jg. Heft 2/3. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1980
- Vaget, Hans Rudolf: Intertextualität im Frühwerk Thomas Manns „Der Wille zum Glück“ und Heinrich Manns „Das Wunderbare“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 101, Heft 2, 1982
- Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann und Theodor Fontane. Eine Rezeptions-ästhetische Studie zu „Der kleine Herr Friedemann“. In: R. Wolff (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen, 1984
- Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler, 1984
- Vaget, Hans Rudolf: Die Erzählungen. In: Thomas-Mann-Handbuch, 1990
- Van Der Schaar, P. J.: Dynamik der Pseudologie. Der pseudologische Betrüger versus den großen Täuscher Thomas Mann. München/Basel: Ernst Reinhardt, 1964
- Vikár György: Thomas Mann útitársaként. In: Magyar Pszichológiai Szemle, 1983/5.
- Vogt, Karen Drabek: Vision and revision. The concept of inspiration in Thomas Mann's fiction. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris: Lang, 1987
- Waelder, Robert: Die Grundlagen der Psychoanalyse. Frankfurt/M.: Hamburg. Fischer Bücherei, 1969
- Walser, Martin: Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel der Höchsten. In: H.L. Arnold (Hrsg.): Thomas Mann, 1976
- Wanner, Hans: Individualität, Identität und Rolle. Das frühe Werk Heinrich Manns und Thomas Manns Erzählungen „Gladus Dei“ und „Der Tod in Venedig“. München: tuduv-Verlagsgesellschaft, 1976
- Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. In: Literaturwissenschaft – Heute, 1977
- Weigand, Hermann J.: Thomas Mann zum Gedächtnis. Groningen/Djakarta: J.B. Wolters, 1956

- Weiss, Walter: Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1964
- Weiss, Walter: Konkurrierende Ansätze sprachlicher Beschreibung und Deutung. Angewendet auf die Erzählung „Beim Propheten“ von Thomas Mann. In: B. Bludau ... (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975, 1977
- Welter, Marianne: Späte Liebe. In: Spektrum, Jg. 11, H. 5, 1965
- Wenzel, Georg (Hrsg.): Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966
- Wetzel, Heinz: Erkenntnisekel: Motivkorrespondenzen zwischen Heines „Götterdämmerung“ und Thomas Manns „Tonio Kröger“. In: Heine-Jahrbuch (Hrsg. von Joseph A. Krause), 1981. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1981
- Wiegmann, Hermann: Die Erzählungen Thomas Mann. Interpretationen und Realien. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992
- Wilkinson, E.M.: Tonio Kröger: An Interpretation. In: Thomas Mann (ed. by H. Hatfield), 1964
- Will, Wilfried van der: Pikaro heute. Stuttgart: Kohlhammer, 1967
- Wirtz, Erika A.: Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann. In: H. Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann, 1975
- Wißkirchen, Hans (Hrsg.): „Die Beleuchtung, die auf mich fällt, hat... oft gewechselt.“ Neue Studien zum Werk Thomas Manns. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1991
- Wolf, Ernest M.: Magnum Opus. Studies in the narrative fiction of Thomas Mann. New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris: Lang, 1989
- Wolff, Hans M.: Thomas Mann. Werk und Bekenntnis. Bern: Francke, 1957
- Wolff, Rudolf (Hrsg.): Thomas Mann. Erzählungen und Novellen. Bonn: Bouvier, 1984
- Wuckel, Dieter: „Mario und der Zauberer“ in der zeitgenössischen Presseresonanz. In: H. Brandt u. H. Kaufmann (Hrsg.): Werk und Wirkung ... 1978
- Wysling, Hans: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Bern/München: Francke, 1974
- Wysling, Hans (Hrsg.): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern/München: Francke, 1975
- Wysling, Hans: Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns „Erwähltem“. In: H. Koopmann (Hrsg.): Thomas Mann, 1975
- Wysling, Hans: Thomas Mann heute. Bern/München: Francke, 1976

- Wysling, Hans: Thomas Manns Deskriptionstechnik. In: H. Brandt u. H. Kaufmann (Hrsg.): Werk und Wirkung ..., 1978
- Wysling, Hans: Thomas Mann – Der Unpolitische in der Politik. In: Neue Rundschau, 91, Jg. Heft 2/3. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1980
- Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann, 1995
- Zeller, Rosemarie: Strukturalismus. In: Literaturwissenschaft - Heute, 1977
- Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987
- Zimmermann, Rolf Christian: Der Dichter als Prophet. Grotesken von Nestroy bis Thomas Mann als prophetische Seismogramme gesellschaftlicher Fehlentwicklungen des 20. Jahrhunderts. Tübingen; Basel: Francke, 1995
- Žmegač, Viktor: Der Erzähleinsatz bei Thomas Mann. In: Sinn und Form, 1965
- Žmegač, Viktor: Konvention - Modernismus - Parodie. Bemerkungen zum Erzählstil Thomas Manns. In: G. Wenzel (Hrsg.): Betrachtungen und Überblicke, 1966
- Žmegač, Viktor: Zu einem Thema Goethes und Thomas Manns. Wege der Erotik in der modernen Gesellschaft. In: Goethe-Jahrbuch, Weimar, 1986. Bd. 103



Veröffentlicht durch die Pro Pannonia Stiftung –  
Pannonia Buchverlag Pécs  
Herausgeber: Präsident des Stiftungskuratoriums  
Redakteur: Gábor Szirtes

Einbandgestaltung: József Bognár  
Druckvorbereitung: Csaba Katona  
Druck: Druckerei Molnár, Pécs  
Format: 19 A/5 iv

Pécs, 1999

ISSN 0237 4277  
ISBN 963 9079 34 0



**D**ie vorliegende Untersuchung, die in der heutigen ungarischen Thomas-Mann-Forschung als die bedeutendste Arbeit gilt, bricht mit der monographischen Tradition und behandelt die Novellen nicht in der Chronologie, sondern nach einer motivischen Anordnung. Diese Konzeption ermöglicht dem Leser neue Einblicke auch in die psychologischen Zusammenhänge des Thomas Mannschen Oeuvres. Dank einem ein-

jährigen Forschungsaufenthalt im Thomas-Mann-Archiv Zürich konnte der Autor zur philologischen Vertiefung seiner Interpretationen auch Manuskriptmaterialien verwenden.

Zoltán Szendi, geboren 1950, studierte Ungarisch und Germanistik an der Universität Szeged. Seit 1978 ist er an der Janus-Pannonius-Universität in Pécs tätig, wo er zunächst Komparatistik lehrte. Seit 1991 ist er Dozent für moderne deutsche Literatur.



PÉCSI



TUDOMÁNYTÁR

ISBN 9639079340



9 789639 079342