

Zweideutigkeit als System

Thomas Manns Forderung an die Kunst

Hans-Peter Haack

© Haack & Haack
Leipzig

Die Kunst wird unmöglich, der Künstler wird unmöglich, wenn sie durchschaut sind.

«Betrachtungen eines Unpolitischen» (1918)

Inhalt

Zweideutigkeit als System

Einleitung	S. 4
Referenzierte Werke	
Tristan (1903)	S. 6
Tonio Kröger (1903)	S. 9
Schwere Stunde (1905)	S. 12
Der Tod in Venedig (1912)	S. 14
Betrachtungen eines Unpolitischen (1918)	S. 19
Leiden und Größe Richard Wagners (1933)	S. 22
Joseph und seine Brüder (1932 - 1943)	S. 25
Schopenhauer (1938)	S. 31
Lotte in Weimar (1939)	S. 32
Die Kunst des Romans (1940)	S. 36
Doktor Faustus (1947)	S. 37
Der Künstler und die Gesellschaft (1953)	S. 52
Humor und Ironie (1953)	S. 55
Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull (1922 - 1954)	S. 56
Anhang	
Thomas Manns Sprachkunst	S. 63
Thomas Manns Identifikation mit Hermes	S. 65
Thomas Mann über sich	S. 68
Aphorismen und Sentenzen Thomas Manns	S. 76
Impressum	S. 84

Einleitung

Wenn Thomas Mann von Kunst spricht, hat er das Sprachkunstwerk im Sinn. Im gegenwärtigen Wortgebrauch wird Kunst häufig mit bildender Kunst gleichgesetzt. Auf diese Kunstgattung treffen Thomas Manns kunsttheoretische Äußerungen nur bedingt zu, auf die Literatur ohne Wenn und Aber, auch auf die Erwartungen an die Gegenwartsliteratur. In ihrer treffsicheren, pointierten Form zählen sie zu dem Besten, was zur Kunstwirkung von Dichtung und Literatur gesagt worden ist.

Was ist Kunst? Picasso soll einmal geantwortet haben, er wisse es nicht. Doch wenn er es wüsste, würde er es für sich behalten.

Thomas Mann ist dieser Frage nicht ausgewichen. Er hat sie sich ein Leben lang immer wieder gestellt und beantwortet. Seine Kunstauffassung teilt er in Einschaltungen mit, die über das gesamte schriftstellerische und essayistische Werk verstreut sind, von der frühen Novelle *Tonio Kröger* bis zu dem großen Alterswerk *Doktor Faustus*.

Der primär an der Handlung interessierte Leser wird die Kunstbemerkungen als retardierend empfinden und ihnen nur halbe Aufmerksamkeit schenken. Doch herausgelöst und zusammengetragen ergeben sie ein Instrumentarium für die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst.

Von der Kunst, insbesondere der Dichtung, dem *Kunstwerk höchster Artikulation* [1] erwartete Thomas Mann die Gestaltung von Gegensätzen und Aporien. *Zweideutigkeit als System* [2] und *künstlerische Paradoxie* [3] hat er diese vexatorische Simultanität genannt. Damit unterscheidet er sich von seinem Bruder und Schriftsteller-Rivalen Heinrich Mann. Eindeutige Aussagen in der Kunst, bei Heinrich Mann nicht ungewöhnlich, hielt Thomas Mann für unkünstlerisch. Im Briefwechsel seiner frühen Jahre hat er dies dem älteren Bruder wiederholt vorgeworfen. Thomas Manns Prosa

macht aus Entweder - Oder ein janusköpfiges Sowohl - Als auch. Sie zeigt *die Zweideutigkeit des Lebens selbst*. [4]

Wahrheit ist drei- bis vierdimensional und kann höchstens gestaltet, aber niemals gesagt werden. [5] Doppelbödigkeit und Ironie bedeuteten Thomas Mann Objektivität, denn sie zeigen die Kehrseite.

[1] Mann Thomas: Der Holzschneider Masareel. In: Reden und Aufsätze. [Frankfurt am Main:] S. Fischer [1960] S. 783

[2] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 74

[3] a. a. O. S. 744

[4] a. a. O. S. 301

[5] Thomas Mann am 17.11.1915 an Ernst Bertram

Tristan (Novelle)

Entstehung: Frühjahr bis Sommer 1901

Übereinstimmungen in dem gleichnamigen WIKIPEDIA-Artikel stammen von H. - P. Haack.

Eine *Burleske* hat Thomas Mann die Novelle genannt [6]. Sie parodiert den amoralischen Ästhetizismus, - eine Kunstströmung, die im Ausklang des neunzehnten Jahrhunderts, also während der Anfänge Thomas Manns, in Blüte stand.

Die Protagonisten der Sanatoriums-Novelle sind eine tuberkulosekranke junge Frau und der verbummelte Schriftsteller *Detlev Spinell*. Der Schwärmer und Schöngest *Spinell* überredet die junge Frau, am Flügel zu musizieren, obwohl ihr das seitens ihrer Ärzte strikt verboten worden ist. Die körperliche und emotionale Überforderung lösen zwei Tage später einen tödlichen Blutsturz aus. Um der Schönheit des Klavierspiels der talentierten jungen Frau willen nimmt der Ästhet *Spinell* ihren Tod in Kauf.

In einem der Dialoge meint *Detlev Spinell*, die Wirklichkeit sei von *einer fehlerhaften Tatsächlichkeit*. Er halte es für plump, ihr *wirklichkeitsgierig* zu begegnen. Diese Wortverbindung empfindet die sensible, kunstsinnige Frau als *ein richtiges Schriftstellerwort*. *Es liegt so manches darin, [...], etwas Unabhängiges und Freies, das sogar der Wirklichkeit die Achtung kündigt*. [7] Sie erkennt, dass Kunst die Wirklichkeit übertrifft, dass Gestaltung durch Kunst eine höhere Wirklichkeit schafft.

Jahrzehnte später merkt Thomas Mann in einem seiner Briefe an, dass *immer Idee und Kunst das Leben übertreffen und übertreiben*. [8]

Vordergründig auf die Figur *Spinell* bezogen, macht Thomas Mann seine eigene Arbeitsweise publik: *Für einen, dessen bürgerlicher Beruf das Schreiben ist, kam er jämmerlich langsam von der Stelle, und wer ihn sah,*

musste zu der Anschauung gelangen, dass ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten. [...]

Andererseits muss man zugeben, dass das, was schließlich zustande kam, den Eindruck der Glätte und Lebhaftigkeit erweckte. [9]

Thomas Mann hat nie einen Hehl daraus gemacht, dass ihn Schreiben anstrengte. An seinen Romanen und Erzählungen hat er täglich nur zwei oder drei Vormittagsstunden geschrieben und dabei selten mehr als eine Seite zu Papier gebracht. *Das Schreiben wurde mir immer schwerer als anderen, alle Leichtigkeit ist da Schein.* [10]

Sein Lebenswerk hat Thomas Mann *in kleinen Tagewerken aus aberhundert Einzelinspirationen zur Größe emporgeschichtet.* [11]

[6] Thomas Mann am 13.2.1901 an Heinrich Mann

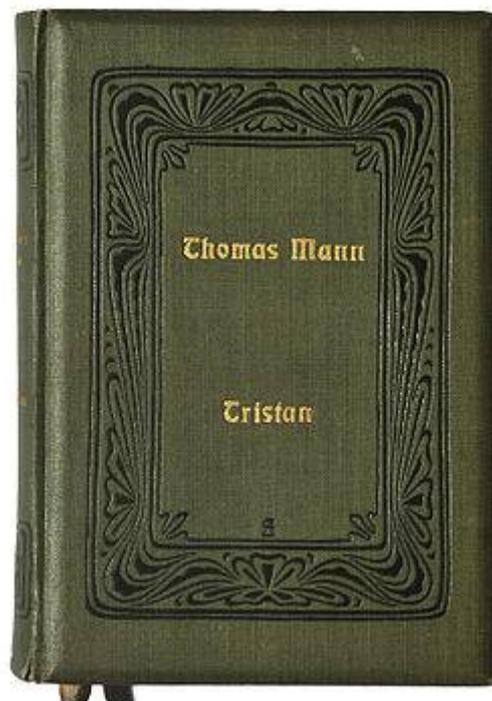
[7] Thomas Mann: Tristan. Berlin: S. Fischer Verlag 1903, S. 41

[8] Thomas Mann am 2.6.1943 an Agnes E. Meyer

[9] Thomas Mann: Tristan. Berlin: S. Fischer 1903, S. 70

[10] Thomas Mann am 10.12.1946 an Gottfried Kölwel

[11] Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Berlin. S. Fischer 1913, S. 23



Verlagseinband der Erstausgabe 1903
A. Schäffer

Tonio Kröger (Novelle)

Entstehung: Dezember 1900 bis November 1902.

Übereinstimmungen in dem gleichnamigen WIKIPEDIA-Artikel stammen von H. - P. Haack.

Die Künstler-Novelle trägt autobiographische Züge. Der Schriftsteller *Tonio Kröger* stammt wie Thomas Mann aus einer alten Handelsstadt an der Ostsee, ist etwa gleichaltrig mit seinem Autor und kann ebenfalls literarische Erfolge vorweisen: Während der Arbeit an der Novelle «Tonio Kröger» waren «Buddenbrooks» erschienen.

Tonio Kröger meint angesichts der *Banalität* des bürgerlichen Lebens, der Künstler nehme eine Ausnahmestellung ein und plagt sich mit der Frage, in wen er sich verlieben soll. Hingezogen fühlt er sich immer wieder zu blonden und blauäugigen Schönheiten, die geistig unbedarft sind, weil – so *Tonio Kröger* – *die Schönen den Geist nicht nötig haben*. Sich dieser Faszination hinzugeben, nennt er selbstironisch *die Wonnen der Gewöhnlichkeit*.

In dem Kunstgespräch [12] des vierten Kapitels bringt *Tonio Kröger* seine Ansicht über Kunst und Künstlertum: *Weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. Jeder echte und aufrichtige Künstler lächelt über die Naivität dieses Pfuscherirrtums. [...] Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems.*

Später, in «Der Tod in Venedig» bezeichnet Thomas Mann diese Äußerung als *Zynismen über das fragwürdige Wesen der Kunst, des Künstlertums*, vorgebracht von einem *jugendlichen Künstler*. [13] *Serenus Zeitblom* in «Doktor Faustus» lässt er souveräner urteilen: Damit das Unzulängliche

durch Kunst zum *Ereignis* werde, bedarf es eines *Umschlagen von kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauender Herzlichkeit*. [14] [15]

Der Inhalt des Kunstwerkes dürfe niemals die Hauptsache sein, meint *Tonio Kröger*, sondern die Auswahl des sprachlichen Materials und wie aus ihm *in spielender und gelassener Überlegenheit das ästhetische Gebilde zusammengesetzt wird*. Mit anderen Worten: Erst Form und Gestaltung machen einen Inhalt zum Kunstwerk. Wissentlich oder unwissentlich zitiert Thomas Mann damit Goethe. Der hatte in dem Kapitel „Eingeschaltetes“ in den „Noten und Abhandlungen zum west-östlichen Divan“ sich bereits in diesem Sinne geäußert.

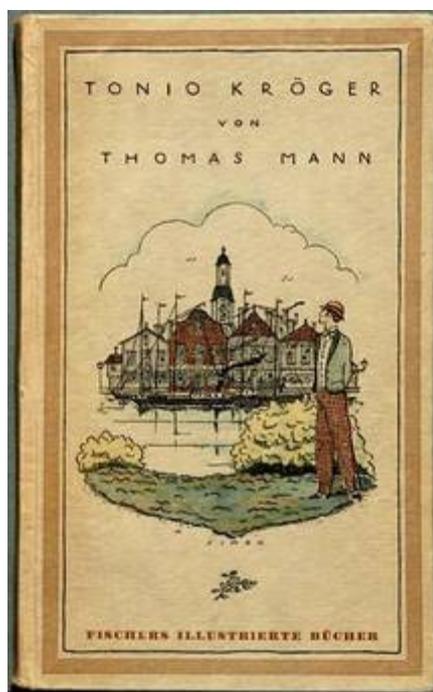
Tonio Kröger beschäftigt sich mehr mit der Selbstbestimmung des Künstlers als mit der Kunst. Vordergründig geht es ihm um die Unterscheidung zwischen Bürger und dem vermeintlichen Außenseiter Künstler. Bei genauerem Hinsehen und nach Kenntnis der Tagebücher Thomas Manns stellt sich Tonio Krögers Verzicht auf *die Wonnen der Gewöhnlichkeit* als sein und Thomas Manns chiffrierter Beschluss heraus, homoerotische Neigungen nicht auszuleben.

[12] Thomas Mann am 23.5.1904 an Samuel Lublinski

[13] Der Tod in Venedig. Berlin: S. Fischer 1913, S. 27

[14] Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis. (Faust II, Schlussworte)

[15] Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer 1947, S. 736



Einbandgestaltung: Erich M. Simon 1913

Schwere Stunde (Novelle)

Entstehung: März 1905.

Übereinstimmungen in dem gleichnamigen WIKIPEDIA-Artikel stammen von H. - P. Haack.

Entstanden ist die Schiller-Novelle im März 1905, nach Rückkunft Thomas Manns von seiner Hochzeitsreise. [16] [17] Der Erstdruck erschien am 9. Mai 1905 in der Zeitschrift «Simplicissimus» anlässlich Schillers 100. Todesjahrs. Dem satirischen Genre dieser Zeitschrift entspricht die *schöne Klage*, die die Erzählung durchzieht, allerdings nicht. Handelt es sich doch um Selbstqual für *Größe! Außerordentlichkeit! Welteroberung und Unsterblichkeit des Namens!*

Schiller geht während einer kalten Winternacht in seinem kargen Zimmer auf und ab. Die Arbeit an «Wallenstein» war ins Stocken geraten. In erlebter Rede gibt Thomas Mann Schillers grübelnde Gedanken wieder um Selbstfindung und Sendung.

Der Schlaflose sieht im Werk *eine unglückselige und der Verzweiflung geweihte Empfängnis*“. Doch elend, ganz elend fühle er sich nicht, so lange es ihm möglich sei, *seinem Leben große und schöne Namen zu geben!* - Was gelte alles Glück der ewig Unbekannten, der Sendungslosen gegen dieses Ziel: *Gekannt sein, - gekannt sein von den Völkern der Erde!* [...] *Künstleregoismus* rechtfertigt Thomas Mann diese Leidenschaft für das eigene Ich. Sie brenne beim Ruhmbedürftigen tief und unauslöschlich im Seelengrund, *im Dienste von irgend etwas Hohem.*

Ton und Wortwahl treibt Thomas Mann in gewagte Höhe. *Heldentum* und *Göttlich-Unbewusstes* leiste der Dichter, der dem *heilige Form* gebe, was in orphischer Tiefe der Seele reif für die Form geworden sei. Das Gedicht, so gehen Schillers nächtliche Gedanken, ist es nicht das *reine Urbild des Seins*, lange bevor es sich *Gleichnis und Kleid aus der Welt der Erscheinung lieh?*

Die mit Sprachglanz geschriebene Novelle läuft auf eine Apotheose des Dichters hinaus. Sein Genie macht ihn zum poeta deus alter. [18] Zugleich führt Thomas Mann den Preis vor Augen, den Genialität und Vollbringertum einfordern.

[16] Potempa, Georg: Thomas Mann-Bibliographie. Morsum/Sylt: Cicero Presse 1992, S. 1

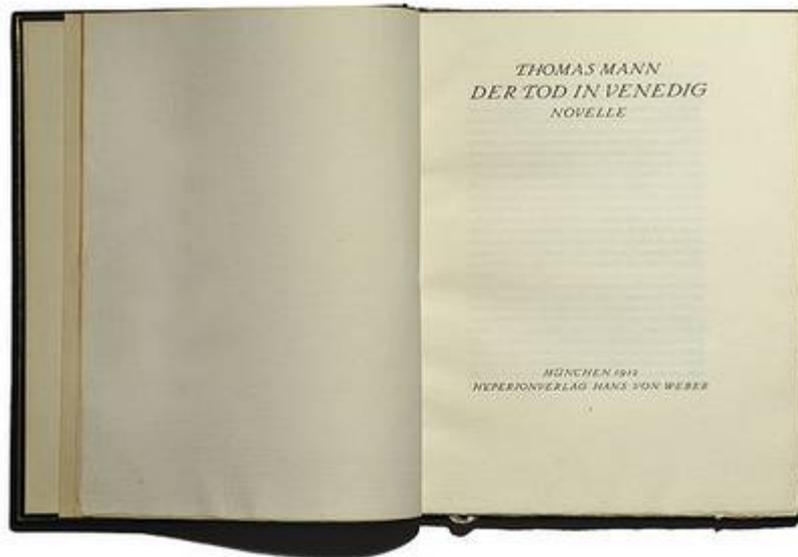
[17] Vaget, Hans R. : Das Wunderkind. Novellen. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch, Stuttgart. Kröner 2001, S. 572

[18] Der Dichter als zweiter Gott.

Der Tod in Venedig (Novelle)

Entstehung: Juli 1911 bis Juli 1912.

Übereinstimmungen in dem gleichnamigen WIKIPEDIA-Artikel stammen von H. - P. Haack.



Erstdruck 1912 in hundert Exemplaren, Sammlung H.-P.Haack

Auch in dieser Novelle hat Thomas Mann die zentrale Figur mit eigenen Zügen ausgestattet. Wieder geht es um einen Schriftsteller, doch diesmal keinen jungen und nach Orientierung suchenden, sondern um einen alternden, berühmten Künstler, der für seine Verdienste geadelt worden ist. Seine Werke ähneln in bewusster *autobiographische[r] Anspielung* denen Thomas Manns. [19]

Gustav von Aschenbach, so lautet sein Name, *will den Glauben des breiten Publikums und die bewundernde Teilnahme der Wählerischen zugleich gewinnen.* [20] Diese Zweigleisigkeit, *raffinierte und gutmütige Bedürfnisse zu befriedigen, die Wenigen zu gewinnen und die Vielen obendrein*, war auch Thomas Manns Bestreben. Eine Formulierung Nietzsches aufgreifend, mit der dieser Wagner verunglimpfen wollte, hat Thomas Mann diese Strategie *doppelte Optik* genannt. Seinen Anspruch auf Erfolg kommentiert Thomas Mann in einem Anflug von Selbstverspottung: *Schlicht definiert bedeutet er: Diesen verlangte auch nach den Dummen... Was ich aber ferner weiß, ist, dass der Erfolg als Folge jener doppelten Optik, die man schlimmer und sündiger Weise von Wagner lernt, eine prekäre und nicht geheuere Behausung ist.* [21] An seinem künstlerischen Vorbild Richard Wagner hatte Thomas Mann die *Kunst des Theaters und der Massenerschütterung* imponiert. [22]

Einen Vorwurf kann man dem Künstler aus dem Wunsch nach Breitenwirkung nicht machen. Im Gegenteil: Der Dichter soll das «Wunder» vollbringen, «auf so verschiedene Leute» zu wirken. [23]

Das Schreiben empfindet Gustav von Aschenbach als einen *starren, kalten und leidenschaftlichen Dienst*. Seinen Ehrgeiz, der ihn an diesen selbst auferlegten Mühen festhalten lässt, beschönigt Thomas Mann mit *Ungenügsamkeit. Ungenügsamkeit freilich hatte dem Jüngling schon als Wesen und innerste Natur des Talents gegolten, und um ihretwillen hatte er das Gefühl gezügelt und erkältet, weil er wusste, dass es geneigt ist, sich mit einem fröhlichen Ungefähr und mit halber Vollkommenheit zu begnügen.* [24]

Eine Kunstbemerkung verschlüsselt Thomas Mann: *Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich, - sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen?* [25] Form ist hier eine Chiffre für Kunst. Die Frage, mehr Feststellung als Frage, nimmt Rekurs auf die Amoralität des Ästhetizismus,

ein Motiv, das Thomas Mann in der Novelle «Tristan» bereits behandelt hatte. Gegen Ende seines Lebens, in «Der Künstler und die Gesellschaft», wird er diese Auffassung wieder vertreten, jedoch einräumen, *daß die gewissenlose Kunst absichtslos und indirekt eine moralische Wirkung ausüben kann.*

Geltungsanspruch lässt Thomas Mann am Beispiel *Gustav von Aschenbachs* durchblicken, *der es zu Macht und Ehren* gebracht hatte *in der Selbstgestaltung des Talents*. Dass der Künstler von seinen Anhängern geehrt werden möchte, bedarf keines Kommentars. Thomas Mann erwartet jedoch mehr. Als Lohn *hart selbständiger Leiden und Kämpfe* [26] soll der Künstler zu Macht gelangen. Goethe hatte dem Künstler ebenfalls Macht zugebilligt: „So von jeher hat gewonnen / Künstler kunstreich seine Macht“ . [27]

Die Gesichtsbildung *Gustav von Aschenbachs* ist in der Novelle anschaulich beschrieben. Vorlage war eine Abbildung des Komponisten Gustav Mahler. Das narrative Porträt schließt mit der Bemerkung: *Und doch war es die Kunst gewesen, die hier jene physiognomische Durchbildung übernommen hatte.* [...] *Auch persönlich genommen ist ja die Kunst ein erhöhtes Leben,* [28] das Lebensgefühl erhöhend in Momenten, in denen die künstlerische Produktion gelingt, in denen Skrupel und Unsicherheit überwunden sind.

Gustav von Aschenbach war um der Zerstreung willen nach Venedig gekommen. Während seines Aufenthaltes erreicht eine Cholera-Epidemie, von Indien kommend, die Lagunenstadt. Von der Stadtbehörde vertuscht, *fraß das Sterben in der Enge der Gäßchen um sich.* [29] Die Besucher verlassen Venedig. Von *Aschenbach* jedoch bleibt, um einen schönen Knaben weiter zu beobachten, in den er sich von weitem hemmungslos verliebt hat. *Die Würde des «Helden und Dichters» wird gründlich zerrüttet.* [30] Bei einem seiner Streifzüge durch die Gassen Venedigs kauft von *Aschenbach* gedankenlos (oder seinen Untergang suchend?) *an einem schmutzigen Quai* in einem kleinen Gemüseladen *einige Früchte, Erdbeeren, überreife und weiche Ware und aß im Gehen davon.* [31]

Vermutlich infiziert er sich auf diese Weise, denn wenig später stirbt von Aschenbach. Die Seuche hat in seinem Fall diesen jähren und seltenen Verlauf genommen.

Auf das Anliegen der Novelle kommt Thomas Mann in seinem Vortrag «On Myself» zu sprechen, gehalten 1940 im amerikanischen Exil. Es handele sich um den *verwüstende[n] Einbruch der Leidenschaft, die Zerstörung eines geformten, scheinbar endgültig gemeisterten Lebens, [...] das durch Eros-Dionysos entwürdigt und ins Absurde gestoßen wird.* [32] Mit Eros-Dionysos ist Sexualität gemeint, in seinem Fall Homosexualität. Sie auszuleben, hatte sich Thomas Mann verboten. Gemäß dieser Askese nennt er die Venedignovelle im Rückblick *eine sonderbare moralische Selbstzüchtigung durch ein Buch.* [33]

In dem Chamisso-Essay von 1911, der während der Konzeption von «Der Tod in Venedig» entstanden ist, hatte sich Thomas Mann noch humorvoll über die *geheime Identität von Autor und Fabelheld* geäußert: *Es ist die alte, gute Geschichte. Werther erschoss sich, aber Goethe blieb am Leben.* [34]

[19] Thomas Mann am 29.03.1924 an Félix Bertaux

[20] Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. Berlin: S. Fischer 1913, S. 21

[21] Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin: S. Fischer 1918, S. 77

[22] Mann, Thomas: Leiden und Größe Richard Wagners. In: Adel des Geistes. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1945, S. 458

[23] Goethe: Faust I, Vers 57 und 58

[24] Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. Berlin: S. Fischer 1913, S. 17

[25] a. a. O. S. 28

[26] a. a. O. S. 29

[27] Wilhelm Meisters Wanderjahre, Zweites Buch, Achtes Kapitel, Künstlerlied

[28] Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. Berlin: S. Fischer 1913, S. 31

[29] a. a. O. S. 125

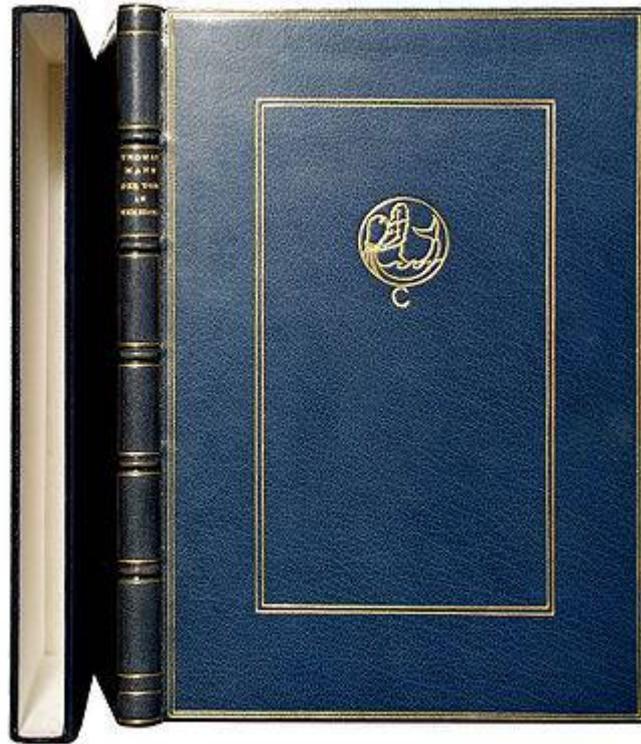
[30] Thomas Mann am 14.10.1912 an Hedwig Fischer

[31] Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Berlin: S. Fischer 1913, S. 138

[32] Thomas Mann: On Myself. In: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt am Main: S. Fischer 1983, S. 72

[33] a. a. O. S. 73

[34] Mann, Thomas: Chamisso. In: Die Neue Rundschau Jg. 22 (1911) Heft 10, S. 1453



Original-Prachteinband des Verlags Hans von Weber
mit dem Original-Schuber, Erstdruck 1912 in 100 nummerierten
Exemplaren.

Betrachtungen eines Unpolitischen [Essay-Band]

Entstehung: Herbst 1915 bis März 1918.

Grundthemen des Essaybandes sind ein wehmütiger Abschied von deutsch-romantischer Bürgerlichkeit, die grübelnde Suche nach Charakter und Schicksal des Deutschtums [35] [36] sowie eine polemische Ablehnung der Demokratie. Im amerikanischen Exil hat Thomas Mann 1950 von dem Jahre verschlingenden Werk als einem *donquixotesken* Unterfangen gesprochen. *Kaum war es fertig, 1918, da löste ich mich von ihm, [...] fand ich mich als Verteidiger der demokratischen Republik.* [37] Die Erinnerung mag Thomas Mann hier getäuscht haben. 1928 hatte er noch öffentlich bekannt: *Denn ich verleugne die "Betrachtungen" nicht und habe sie mit keinem Worte verleugnet, das ich nach ihrer Beendigung schrieb.* [38]

In ihrer geistigen Freiheit sei die Kunst dem bloßen Intellektuellen überlegen. Der Künstler (der Romancier, der Novellist, der Dichter) nehme das Intellektuelle niemals ganz ernst. Seine Sache sei es von jeher gewesen, intellektuelle Inhalte als Material und Spielzeug zu behandeln. Er will widersprechende Standpunkte vertreten und tut es, indem er dem, der gerade spricht [die jeweilige Kunstfigur], Recht haben lässt.

Der intellektuelle Gedanke im Kunstwerk wird nicht verstanden, wenn man ihn als Zweck seiner selbst versteht; er ist nicht literarisch zu werten, - was selbst raffinierte Kritiker zuweilen vergessen oder nicht wissen. Zweckhaft sei der Intellekt in der Literatur nur in Hinsicht auf die Komposition.

Thomas Mann wehrt sich in dem Essayband auch gegen die Funktionalisierung der Kunst, gegen ihre Politisierung. Unverblümt findet diese Abneigung ihren Niederschlag in der Korrespondenz, die er während der Entstehungszeit des umfangreichen Essaybandes führt: *„Ich hasse die Demokratie und damit hasse ich die Politik, denn das ist dasselbe.“* [39]

Politische Tagesparolen und Zeitströmungen sind ephemere und damit nicht kunsttauglich. Nach ihrem Verfallsdatum können spätere Leser die ehemalige emotionale Besetzung nur noch mühsam nachvollziehen. Zeitlos dagegen ist der Mythos, sind mythische Motive. Sie wird Thomas Mann nach «Der Zauberberg» vermehrt aufgreifen und gestalten.

Die Kunst sei rückwärts gerichtet, reaktionär. Nie werde sie im politischen Sinn moralisch und tugendhaft sein, werde sich der Fortschritt auf sie verlassen können. Sie ist *eine irrationale, aber eine große Macht*. [40] Thomas Manns persönliche Sicht trennt zwischen Zivilisation und Fortschritt einerseits und Kultur und Kunst andererseits. Fortschritt sei ein Prinzip, der Kultur bewahrende Konservatismus eine Stimmung. Menschlich überlegen sei die konservative Gestimmtheit.

Die moralisierenden Motive Thomas Manns *Verfall* («Buddenbrooks» 1901), *Tendenz zum Abgrund* («Der Tod in Venedig» 1912), *Sympathie mit dem Tode* («Der Zauberberg» 1924) und *Genialisierung durch Krankheit* («Doktor Faustus» 1947) belegen diese kunsttheoretischen Aussagen, - in vier Meisterwerken der Weltliteratur.

Der Künstler bleibe ein Abenteurer des Gefühls, zur Abwegigkeit und zum Abgrund geneigt, dem Gefährlichen offen. [41] Sein Essayband von 1918 könnte statt „Betrachtungen“ ebenso „Bekenntnisse“ heißen, denn Thomas Mann fährt fort: „*Der Künstler ist und bleibt Zigeuner, gesetzt auch, es handelte sich um einen deutschen Künstler von deutscher Kultur.*“ [42]

[35] Mann, Thomas: Kultur und Sozialismus. In: Preußische Jahrbücher. April 1928. Bd. 212, Heft 1, S. 24

[36] Mann, Thomas: Gruß an das Reichsbanner. In: Lübecker Volksbote. 9. August 1929. Jg. 36, Nr. 184, S. 3

[37] Meine Zeit. Vortrag. Gehalten in der Universität Chicago Mai 1950. Amsterdam: Bermann-Fischer / Querido 1950, S. 22, S. 23

[38] Mann, Thomas: Kultur und Sozialismus. In: Preußische Jahrbücher. April 1928. Bd. 212, Heft 1, S. 24

[39] Thomas Mann am 25.11.1916 an Paul Amann

[40] a. a. O. S. 396

[41] a. a. O. S. 403

[42] In der autobiographischen Novelle Thomas Manns *Der Bajazzo* (1897) ist „*Zigeuner im grünen Wagen*“ eine Metapher für Künstlertum.

Leiden und Größe Richard Wagners [Essay]

Entstehung: Mitte Dezember 1932 bis Ende Januar 1933

Übereinstimmungen in dem gleichnamigen WIKIPEDIA-Artikel stammen von H. - P. Haack.

Auf jeden Fall bleibt Wagner für mich der Künstler, auf den ich mich am besten verstehe und in dessen Schatten ich lebe. [43] Und ein weiteres Eingeständnis Thomas Manns: *Wagner war mein stärkstes, bestimmendstes künstlerisches Erlebnis.* [44] Doch hält diese Priorität nicht ein Leben lang vor. Im amerikanischen Exil wird er sich mehr und mehr mit Goethe identifizieren. Der Paradigmenwechsel findet seinen Niederschlag in dem Goetheroman «Lotte in Weimar» (1939).

Anlass für den Wagner-Essay war das Ersuchen der Goethe-Gesellschaft, am 10.2.1933, zur fünfzigsten Wiederkehr des Todestags von Richard Wagner, einen Festvortrag im Auditorium maximum der Universität München zu halten. [45] Beim Schreiben wuchs sich das Vortragsmanuskript zu einer größeren Abhandlung aus. Der eigentliche Vortragstext musste auf einen Torso reduziert werden.

Im Essay äußert sich Thomas Mann pointiert über Komik und Tragik in der Kunst. Zu ihrer gegenseitigen Durchdringung schreibt er, *daß Tragödie und Posse aus ein und derselben Wurzel kommen. Eine Beleuchtungsdrehung verwandelt die eine in die andere; die Posse ist ein geheimes Trauerspiel, die Tragödie – zuletzt – ein sublimer Jux.* Irrendes Handeln in der Tragödie als *sublimier Jux*.

Bezogen auf das Naturell des Künstlers fährt Thomas Mann fort: *Der Ernst des Künstlers – ein nachdenkliches Kapitel.* [46] *Neue «Wahrheits»-erlebnisse bedeuten dem Künstler neue Spielreize und Ausdrucksmöglichkeiten, weiter nichts. Er glaubt genau so weit an sie – er nimmt sie genau so weit ernst – als es erforderlich ist, um sie zum höchsten Ausdruck zu bringen und den tiefsten Eindruck damit zu machen. Es ist ihm folglich*

sehr ernst damit, zu Tränen ernst, - aber nicht ganz und also gar nicht. Sein künstlerischer Ernst ist Ernst im Spiel.

In dem vielschichtigen Essay zieht Thomas Mann Parallelen zwischen Ibsen und Wagner. Beide nennt er Magier. *Denn nordische Magier, schlimm verschmitzte alte Hexenmeister waren sie beide, tief bewandert in allen Einflüsterungskünsten einer so sinnigen wie ausgepichten Teufelsartistik, groß in der Organisation der Wirkung, im Kultus des Kleinsten, in aller Doppelbödigkeit und Symbolbildung, in diesem Zelebrieren des Einfalls, diesem Poetisieren des Intellekts.* [47] *Beide sind sie schöpferisch in dem perfektionierend-übersteigernden Sinn, dass sie aus dem Gegebenen das Neue und Ungeahnte entwickeln.* [48]

Was hier über Kunst und persönlichen Stil der beiden 'Magier' angemerkt wird, trifft auch auf den 'Zauberer' Thomas Mann zu. [49] Für Leser, die das Gesamtwerk überblicken, kündigen *Einflüsterungskünste einer so sinnigen wie ausgepichten Teufelsartistik* bereits ein Motiv an, das zehn Jahre später in «Doktor Faustus» zum *General-Thema* wird. [50]

Dem Kunstwerk spricht Thomas Mann einen *metaphysischen Eigenwillen* zu, mit dem es nach Verwirklichung strebe. Der Künstler sei nur das *Werkzeug* und seine Mühen ein *freiwillig-unfreiwilliges Opfer*. [51] In der kleinen Schiller-Erzählung «Schwere Stunde» (1905) hatte er das Werk, die künstlerische Arbeit *eine unglückselige und der Verzweiflung geweihte Empfängnis* genannt. [52] Im Vortrag «Lübeck als geistige Lebensform» (1926) führt Thomas Mann aus: *Es ist etwas höchst Merkwürdiges um diesen Eigenwillen eines Werkes, das werden soll, das ideell eigentlich schon da ist, und bei dessen Verwirklichung den Autor selbst die größten Überraschungen treffen.* [53]

Der Philosophie Platons folgend, sah Thomas Mann im Kunstwerk das wieder zur Idee verdichtete *reine Urbild des Seins, lange bevor es sich Gleichnis und Kleid aus der Welt der Erscheinung lieh.* [54]

Am Beispiel Richard Wagners wird die *Verführungsmacht* der Kunst angesprochen. [55] Große Kunst ist suggestiv. Unreflektiert scheinen ihre Aussagen dem Rezipienten zutiefst wahrhaftig, - müssen diese Wirkung auch erzielen, wenn es sich um große Kunst handelt. In einem Brief an die Lübecker Dichterin Ida Boy-Ed bezeichnet der neunundzwanzigjährige Thomas Mann das Kunsterlebnis als *Wirklichkeitsillusion* (ein Paradox) - erzielt durch *die außerordentliche Kraft der Darstellung*. [56] *Die Kunst, welch ein Betrug um wahrhaftes Sinnenglück und um das Heil zugleich sie nun sei - das Werk, dank elastischer Kräfte, die er [Richard Wagner] im Stillen bewundern muss, schreitet unaufhaltsam fort.* [57]

Die Kunst als Surrogat für *wahrhaftes Sinnenglück* mag auf Wagner zutreffen. Doch eher spricht sich hier Thomas Mann aus. Er hat sein selbst verhängtes (homoerotisches) Liebesverbot mit Hilfe der Kunst ertragen, sich durch das *höhere Leben*, das künstlerisches Schaffen ihm bedeutete, entschädigt gesehen.

[43] Thomas Mann am 4.6.1920 an Ernst Bertram

[44] am 25.5.1926 an Ernst Fischer

[45] Georg Potempa: Thomas Mann-Bibliographie. Morsum/Sylt: Cicero Presse 1992, S. 401

[46] Mann, Thomas: Adel des Geistes. Stockholm: Bermann - Fischer Verlag 1945, S. 434

[47] a. a. O. S. 403

[48] a. a. O. S. 404

[49] Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Frankfurt am Main: S. Fischer 1975

[50] Thomas Mann am 23.9.1945 an Karl Kerény über «Doktor Faustus»: "*Das Teufelsbündnis ist das General-Thema des Buches.*"

[51] Mann, Thomas: Adel des Geistes. Stockholm: Bermann - Fischer Verlag 1945, S. 428

[52] Mann, Thomas: Schwere Stunde. In: Das Wunderkind. Berlin: S. Fischer Verlag 1914, S. 31

[53] Mann, Thomas: Lübeck als geistige Lebensform. Lübeck: Quitzow 1926, S. 17

[54] Mann, Thomas: Schwere Stunde. In: Das Wunderkind. Berlin: S. Fischer Verlag 1914, S. 41

[55] Mann, Thomas: Adel des Geistes. Stockholm: Bermann - Fischer Verlag 1945, S. 432

[56] Thomas Mann am 22.02.1904 an Ida Boy-Ed

[57] Mann, Thomas: Adel des Geistes. Stockholm: Bermann - Fischer Verlag 1945, S. 433

Joseph und seine Brüder

[Roman-Tetralogie]

Entstehung: Dezember 1926 bis 4. Januar 1943

Joseph und seine Brüder ist ein Gegenentwurf zu Richard Wagners «Der Ring des Nibelungen». [58] Zahlreiche unmarkierte Zitate spielen immer wieder auf den Opernzyklus an. Entstanden ist ein *humoristische[s] Menschheitslied von mythischer Heiterkeit*. [59] Mit ihm wollte Thomas Mann den beiden deutschen Weltgedichten des 19. Jahrhunderts, «Faust II» und «Der Ring des Nibelungen», ein drittes im zwanzigsten Jahrhundert an die Seite stellen. [60]

Golo Mann, der einigen Werke seines Vaters skeptisch gegenüber gestanden hat - z. B. «Tonio Kröger» - hat «Joseph und seine Brüder» den Rang von «Ilias» und «Odyssee» zugesprochen. [61]

Thomas Mann überbrückt in den vier Josephsbänden die Kluft zwischen mythischer und religiöser Welterklärung, - zwischen Mythos und Monotheismus. Mythische und religiöse Frömmigkeit sind für den *Joseph* der Romantetralogie gleichberechtigt, in plausibler Selbstverständlichkeit. Jan Assmann geht in seiner Interpretation noch einen Schritt weiter: Thomas Mann integriert den Monotheismus in den Mythos, macht Juden- und Christentum zu Bestandteilen des Mythos. [62]

Auf *Zweideutigkeit*, die später in «Doktor Faustus» zum System erhoben wird, kommt Thomas Mann bereits hier zu sprechen, als der versklavte Joseph dem Verwalter von Potiphars Hauswesen zum Kauf angeboten wird. Die verschlagene Redeweise des feilbietenden Händlers irritiert den schlicht denkenden Hausvorsteher. *„Denn er war nicht fürs Zweideutige, weder im üblen, noch sogar im höheren Sinne und sprach wie ein praktischer Mann, der den ihm unterstellten Geschäftsbereich, nüchtern wie er ist, gegen das Eindringen des Ordnungswidrigen und Höheren, des 'Göttlichen' sozusagen, in Schutz zu nehmen wünscht.* [63] Ein einfacher Kopf, soviel

wird deutlich, hat nun mal keinen Sinn fürs Höhere und Doppelbödige, - auch nicht im alten Ägypten.

Im zweiten Band der Tetralogie definiert Thomas Mann humoristisch das Wesen der Dichtung: Der Hauslehrer des jungen Joseph besaß eine Sammlung von Schriften, darunter "*Bruchstücke großer Versfabeln der Urzeit, die erlogen waren, doch mit so kecker Feierlichkeit in Worte gebracht, daß sie dem Geiste wirklich wurden.*" [64] Fragmente künstlerischer Phantasie (*erlogen*), die aufgrund ihres Spannungsgehaltes (*kecker Feierlichkeit*) und ihrer rhythmisierten Sprache (*Versfabeln*) in der Vorstellung den Charakter von Wirklichkeit annahmen.

Mit ähnlicher Verschmitztheit hatte Thomas Mann im ersten Band der Josephs-Romane über episches Erzählen geplaudert:

Was wir hier zu berichten haben, würde uns, wenn wir Geschichtenerfinder wären und es, im stillen Einverständnis mit dem Publikum, als unser Geschäft betrachteten, Lügenmärlein für einen unterhaltenden Augenblick wie Wirklichkeit aussehen zu lassen, als Aufschneiderei und unmäßige Zumutung ausgelegt werden. [...] Desto besser also, dass dies unsere Rolle nicht ist; dass wir uns vielmehr auf Tatsachen der Überlieferung stützen, deren Unerschütterlichkeit nicht darunter leidet, dass sie nicht alle allen bekannt sind, [allen, die bibelfest sind] sondern dass einige davon einigen wie Neuigkeiten lauten. [65]

Thomas Mann spielt mit diesen eigenartigen Worten auf die Wahrheit, genauer: auf die Wahrhaftigkeit des durch Überlieferung gefestigten Mythos an. Mythen beschreiben zeitlos wiederkehrende Konflikte und überpersönliche Konstellationen. Nietzsche hat in einer seiner frühen Schriften den Mythos «die Abbeviatur der Erscheinung» genannt [66] und im Spätwerk von der «ewige[n] Wiederkunft» gesprochen. [67] In ihr sah Nietzsche das Kennzeichen des Ursprünglichen.

Thomas Mann fährt fort:

So sind wir in der Lage, unsere Aussagen mit einer Stimme abzugeben, die, gelassen, wenn auch eindringlich und ihrer Sache sicher, solche sonst zu befürchtenden Einwürfe von vornherein abschneidet. (Der Autor ist sich seiner sprachlichen Meisterschaft jederzeit sicher.)

Niemals sind wir darauf ausgegangen, die Täuschung zu erwecken, wir seien der Urquell der Geschichte Josephs. Bevor man sie erzählen konnte, geschah sie; sie quoll aus demselben Born, aus dem alles Geschehen quillt, und erzählte geschehend sich selbst. Seitdem ist sie in der Welt; jeder kennt sie [68] oder glaubt sie zu kennen, denn oft genug ist das nur ein unverbindliches und ohne viel Rechenschaft obenhin träumendes Ungefähr von Kenntnis. Hundertmal ist sie erzählt worden und durch hundert Mittel der Erzählung gegangen. Hier nun und heute geht sie durch eines, worin sie gleichsam Selbstbesinnung gewinnt und sich erinnert, wie es denn eigentlich im Genauen und Wirklichen einst mit ihr gewesen, also, dass sie zugleich quillt und sich erörtert". Was Thomas Mann hier eigentlich sagt: Seine Fassung der Josephs-Legende ist die endgültige, weil nicht mehr zu überbietende.

[58] Heftrich, Eckhard: *Geträumte Taten*. Frankfurt am Main: Klostermann 1993, S. 8

[59] Thomas Mann am 12.9.1948 an Karl Kerényi

[60] Heftrich, Eckhard: *Geträumte Taten*. Frankfurt am Main: Klostermann 1993, S. VIII

[61] Marcel Reich-Ranitzki in Erinnerung an ein Gespräch mit Golo Mann (TV-Sendung «Das Literarische Quartett» 17.08.2005)

[62] Assmann, Jan: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*. München: C. H. Beck 2006, S. 61

[63] Mann, Thomas: *Joseph in Ägypten*. Berlin: S. Fischer 1936, S. 174

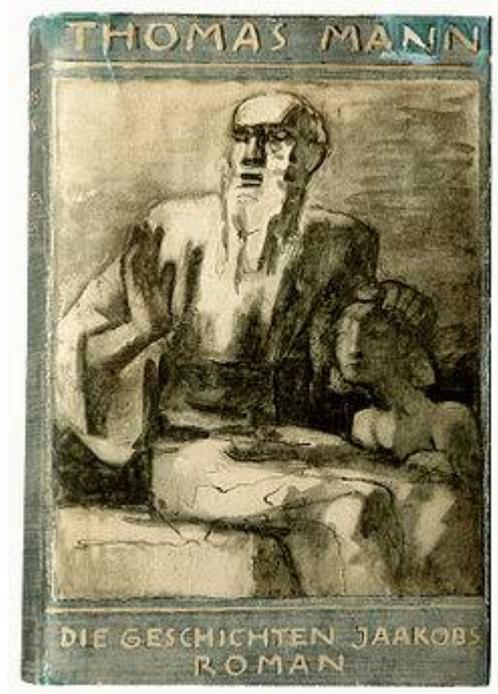
[64] Mann, Thomas: *Der Junge Joseph*. Berlin: S. Fischer Verlag 1934, S. 27

[65] Mann, Thomas: *Die Geschichten Jaakobs*. Berlin: S. Fischer Verlag 1933, S. 273

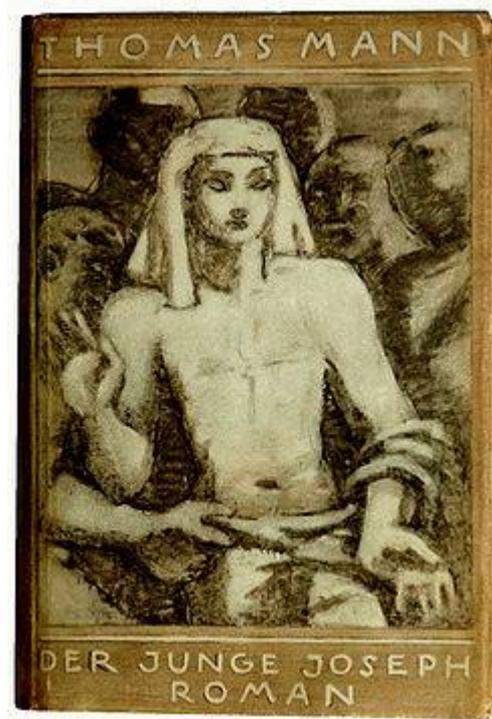
[66] Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. Leipzig: Fritzsche 1872, S. 132

[67] Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*. Leipzig: C. G. Naumann 1889, S. 140

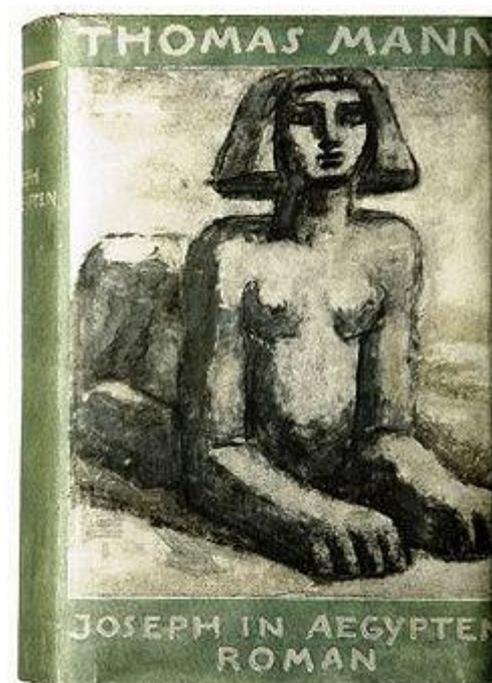
[68] Religionsunterricht war zur Zeit Thomas Manns Pflichtfach in allen Schulen



Original-Schutzumschlag von Karl Walser 1933



Original-Schutzumschlag von Karl Walser 1934



Original-Schutzumschlag von Karl Walser 1936

Schopenhauer [Essay]

Entstehung: 17. Dezember 1937 bis 18. Mai 1938.

Das Vergnügen, mit welchem die Kunst uns beschenkt, beruht auf ihrer Wirkung, die Wirrnisse des Lebens durchsichtig und übersichtlich zu machen, - einer Freude, die vorwiegend ästhetischer Art ist. [69] Anders formuliert: Kunst versöhnt die Antinomien des Lebens durch Ästhetisierung, spiegelt Widersprüche in einer Form ab, in der sie als gegeben akzeptiert werden können. Der Blick der Kunst ist der der *genialen Objektivität*. [70]

Um Durchschauen und Erkenntnis, die Resultate der genialen Objektivität, in Kunst zu fassen, hat sich Thomas Mann der Ironie bedient. Diese Kunsttechnik rechtfertigend, stellt er die These auf, *daß Ironie und Objektivität zusammengehören und Eines sind*. [71] Ironie bedeutet Geltenlassen und humoristische Akzeptanz. Ihr Gegenteil, Sarkasmus, hat eine Stoßrichtung und zielt auf Vernichtung.

Kunst und Künstler wissen sich der Welt des Geistes und der Abstraktion zugehörig, sind aber ebenso der sinnlichen, konkreten Gestaltung verhaftet. So kommt ihnen eine *vermittelnde Aufgabe* zu. Thomas Mann nennt sie - wie auch an anderen Stellen - die *hermetisch-zauberhafte Rolle als Mittler zwischen oberer und unterer Welt, zwischen Idee und Erscheinung* [im Sinne Platons], *Geist und Sinnlichkeit* [...]. *Denn dies ist in der Tat die sozusagen kosmische Stellung der Kunst; ihre seltsame Situation in der Welt; die verspielte Würde ihres Treibens.*" [72]

[69] Thomas Mann: Schopenhauer. In: Adel des Geistes. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1945, S. 337

[70] a. a. O. S. 357

[71] a. a. O. S. 358. Thomas Mann bezieht sich hier auf Schopenhauer: "Die Ironie ist objektiv" (Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. II, 1844, S. 99)

[72] a. a. O. S. 344

Lotte im Weimar

Entstehung: 11. November 1936 – 25. Oktober 1939.

Charlotte Kestner, geborene Buff und Vorbild für Werthers Lotte in Goethes Jugendwerk, sucht, in vorgerückten Jahren und verwitwet, Goethe in Weimar auf. Doch nicht sie ist die zentrale Figur des Romans, sondern Goethe.

Thomas Mann hat sich mit Goethe wesenverwandt gefühlt und von einer *unio mystica* [73] gesprochen, von *mythischer Nachfolge und Spurengängerei*. [74] Dieses Selbstverständnis hat dem Goethebild im Roman Züge von Thomas Mann verliehen.

Gleich nach ihrer Ankunft in Weimar wird die Titelheldin von Personen aus dem fernerer und näheren Umkreis Goethes in Beschlag genommen. Ihre Ankunft hatte sich in Windeseile herumgesprochen. Nachdem sie von einer fahrenden Porträtistin, Logiergast im gleichen Hotel, skizziert worden ist, erscheint der Philologe und Goetheberater Doktor Riemer. *Ein etwas verdrießlicher, gleichsam maulender Zug lag um seinen Mund*. Er ist Goethe *in lebenslanger Hörigkeit* verfallen. [75] Der Doktor projiziert sein Verhältnis zu Goethe auf die Besucherin, - hält sich und Charlotte Kestner für *Complizen in der Qual*. [76]

Mythologisch gebildet und in mythischen Kategorien denkend, spricht er Goethe *das Sigillum der Gottheit* zu. [77] Bewundernd und in drängendem Mitteilungsbedürfnis berichtet er über Goethes Gabe *der endgültigen, der heiter treffenden und erquicklich genauen Formulierung von längst Gedachtem und Gesagtem* [78], doch dann beginnt er, sich über ihn zu beklagen.

Man spüre bei ihm *eine eigentümliche Kälte, einen vernichtenden Gleichmut*, [79] *eine umfassende Ironie*. [80] Diese *Einerleiheit des Alls* mit

dem Nichts, dem nihil, und wenn es erlaubt ist, von diesem unheimlichen Wort eine Bildung abzuleiten, die eine Gesinnungsart, ein Weltverhalten bezeichnet, so kann man den Geist der Allumfassung mit demselben Recht den Geist des Nihilism [sic] nennen, - woraus sich ergäbe, daß es ganz irrtümlich ist, Gott und Teufel als entgegengesetzte Principien aufzufassen, daß vielmehr, recht gesehen, das Teuflische nur eine Seite – die Kehrseite, wenn Sie wollen – aber warum die Kehrseite? - des Göttlichen ist. Wie denn auch anders?

Einige Sätze weiter fasst Doktor Riemer zusammen: *Es ist der Blick der Kunst, der absoluten Kunst, welche zugleich die absolute Liebe und die absolute Vernichtung oder Gleichgültigkeit ist und jene erschreckende Annäherung ans Göttlich-Teuflische bedeutet, welche wir Größe nennen.* [81] Das Motiv diabolischer Teilhabe am Genie wird Thomas Mann in seinem Spätwerk «Doktor Faustus» wieder aufgreifen.

Doktor Riemer versucht eine Deutung. *Es muss doch da eine Ursache sein, die in den Äußerungen selber liegt und hier habe ich den Widerspruch im Sinn, den sie oftmals in sich selber tragen, eine unnennbare Zweideutigkeit, die, wie es scheint, die Sache der Natur und der absoluten Kunst ist und ihre Haltbarkeit, ihre Behältlichkeit beeinträchtigt. Behältlich und dem armen Menschengestalt dienlich ist nur das Moralische.* [82] *Was aus einer Welt des allgemeinen Geltenlassens und der vernichtenden Toleranz kommt, einer Welt ohne Zweck und Ursach', [Doktor Riemer rhythmisiert seinen Duktus] in der das Böse und das Gute ihr gleiches Recht haben, das kann der Mensch nicht behalten, weil er kein Vertrauen dazu haben kann, [und sich mehr und mehr verwirrend] ausgenommen allerdings das ungeheuere Vertrauen, das er nun dennoch auch hier dazu hat, und welches beweist, daß der Mensch zum Widerspruchsvollen nur widerspruchsvoll sich verhalten kann.* [83]

Und so geht es - in gehobener Artikulation - weiter vor der stumm bleibenden Charlotte Kestner über *umfassende Ironie*, [84] über *Merkmale vollendeter Unglaubhaftigkeit und der elbischen All-Ironie* [85] bis schließlich der Goethe-Verfallene – eine Bemerkung von ihm zitierend – das Gedicht mit einem Kuss vergleicht, den man der Welt gibt.

Doktor Riemer kann nicht weiter sprechen. *Der Mann schien völlig erschöpft. Man redet nicht dermaßen lange in einem Zuge und in so angespannter Wohlgesetztheit. [...] Er war bleich, Schweißtropfen standen auf seiner Stirn, seine Rindsaugen blickten glotzend, und sein offener Mund, dessen sonst bloß maulender Zug dem Ausdruck einer tragischen Maske ähnlicher geworden war, atmete schwer, rasch und hörbar.* [86]

Das Malheur, das vermutlich Doktor Riemer unterlaufen ist, als er von dem poetischen Kuss sprach, den Goethe der Welt gibt und das ihn nun glotzend, mit halb offenem Munde stoßweise atmend lässt, zum Befremden von Lotte, die leicht indigniert ist, - diese groteske Komik lenkt für den Moment davon ab, dass hier die Göttlichkeit von Goethes Kunst beschworen wurde, und das mit großer Sprachkraft. Doch, so fragt sich unwillkürlich der Leser, fällt bei solcher Gediegenheit und kühnen Anmut des Wortes nicht ebenfalls ein göttlicher Abglanz auf Thomas Mann? Auf seine *unio mystica* mit Goethe hat Thomas Mann wiederholt hingewiesen.

[73] Thomas Mann am 15.12.1938 an Ferdinand Lion

[74] am 10.9.1932 an Käthe Hamburger

[75] Lotte im Weimar. Stockholm: Bermann-Fischer 1939, S. 56

[76] a. a. O. S. 105

[77] a. a. O. S. 72

[78] a. a. O. S. 79. Diesen Anspruch hat auch Thomas Mann an sich gestellt.

[79] a. a. O. S. 87

[80] a. a. O.

[81] a. a. O.

[82] a. a. O. S. 92

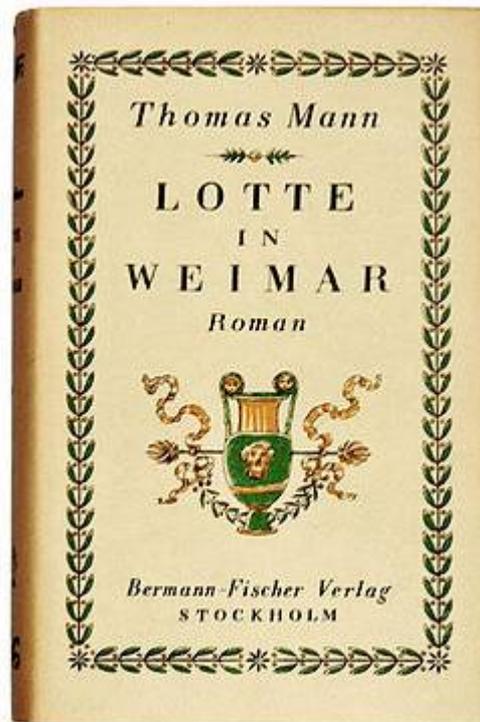
[83] a. a. O.

[84] a. a. O.

[85] a. a. O. S. 95. 'Elbisch' meint die die Schalkhaftigkeit freundlicher Naturgeister

[86] a. a. O. S. 96

Übereinstimmungen in dem gleichnamigen WIKIPEDIA-Artikel stammen vom selben Verfasser.



Original-Verlagsumschlag der Erstausgabe
von Ingve Berg 1939.

Die Kunst des Romans

Vortrag, gehalten am 9. und 10. Mai 1940 vor Studenten der Universität Princeton.

Entstehung: 11. bis 21. Mai 1940.

Thomas Mann wendet sich gegen eine Rangordnung unter den einzelnen Kunstgattungen - etwa die Musik, die bildende Kunst oder die Dichtung als die höchste zu bezeichnen. Es sei auch müßig, zwischen Drama und Roman gewichten zu wollen. Doch dann wertet er doch und stellt, wie schon in seinem «Versuch über das Theater» (1907), die epische Prosa über das Drama.

Der Geist der Erzählung und der Erzähler als *der raunende Beschwörer des Imperfekts* seien die Erscheinungsformen des Dichterischen. In dem Roman «Der Erwählte» (1953) wird der Geist der Erzählung - nicht ohne Humor - allegorisiert in der Figur des Erzählers, einem irischen Mönch. Der schreibt eine fromme Legende niederschreibt und nennt sich den *Geist der Erzählung*, - in einer Art Selbstapotheose.

Epische Kunst sieht Thomas Mann mythologisch repräsentiert in Apollo, den Fernhinterfenden, den Gott der Ferne und damit den Gott der Distanz. Distanz schaffe Objektivität. Objektivität ermögliche Ironie: *Objektivität ist Ironie, und der epische Kunstgeist ist der Geist der Ironie.*

Der ironische Objektivismus der Epik bedeute nicht Kälte und Lieblosigkeit oder Spott und Hohn; die epische Ironie ist vielmehr eine Ironie des Herzens, eine liebevolle Ironie. Sie ist Größe und zugleich voller Zärtlichkeit für das Kleine. [...] Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht, große Vorfälle zu erzählen, sondern kleine interessant zu machen.

Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.

Beziehung ist alles. Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name «Zweideutigkeit».
(Kapitel VII)

Entstehung: 23. Mai 1943 bis 29. Januar 1947 (Tagebuch).

Übereinstimmungen in dem gleichnamigen WIKIPEDIA-Artikel stammen von H. - P. Haack.

Bezugsebenen

Während der Vorbereitung sprach Thomas Mann von seinem gewagtesten und unheimlichsten Werk. [87] Er nahm an, mit «Doktor Faustus» seinen letzten großen Roman zu schreiben. [88] Dass die «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull» (1954) noch einmal ein großer Erfolg werden würde, hatte er nicht erwartet.

Als letzter großer Roman gedacht, ist in «Doktor Faustus» die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen in bis dahin unerreichte Höhe getrieben. Vordergründig ein Künstlerroman, ordnet ihn Thomas Mann weiteren Romangattungen zu. In seinen Selbstkommentaren spricht er von einem *religiöse[n] Buch* [89], *einer Lebensbeichte* [90], einem *Epochen-Roman* [91], einem *Roman der Musik* [92], einem *Gesellschaftsroman* [93], einem *verkappten Nietzsche-Roman* [94] und dem Versuch, Musik mit Sprache wiederzugeben [95]. Seine *essayistischen Teile* [96] – eine weitere Bezugsebene - enthalten Begriffsbestimmungen zur Kunst. (Gleich lautende Passagen in WIKIPEDIA stammen vom Verfasser dieser Monographie.)

Thomas Manns pointierte Formel *Zweideutigkeit als System* [97] wurde zu seiner bekanntesten Forderung an die Kunst. Adrian Leverkühn äußert sie,

bezogen auf die Musik und am Beispiel der enharmonischen Verwechslung. Musik ist hier eine Chiffre für Kunst. [98]

[87] Tomas Mann am 21.2.1942 an Agnes E. Meyer

[88] am 9.7.1944 an Peter Flamm

[89] am 5.2.1948 an Kuno Fiedler

[90] am 25.6.1948 an Peter Suhrkamp

[91] am 15.12.1947 an Erich von Kahler

[92] am 1.5.1948 an Jonas Lesser

[93] am 11.10.1944 an Agnes Meyer

[94] am 6.4.1947 an Henry [Hellmut] Walter Braun

[95] am 14.7.1948 an Friedrich Sell

[96] am 18.2.1948 an Fred H. Rosenau

[97] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 74

[98] am 28.1.1948 an Julius Bab

Ernste Spiele

Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, wie der Untertitel lautet, wird von einem fiktiven Biographen geschildert, einem Gymnasial-Professor mit dem sprechenden Namen Serenus Zeitblom [Serenus (lat.): der Heitere]. Sein Bericht fällt betulich und bewundernd aus. Im Beginn der Lebensbeschreibung äußert Zeitblom Bedenken, den Standpunkt des *komponierenden Künstlers einzunehmen und ihn mit der spielenden Besonnenheit eines solchen zu bewirtschaften*. [99] *Spielende Besonnenheit*, mit der künstlerische Gestaltung hier charakterisiert, ist ein Oxymoron. Thomas Mann hat diese rhetorische Figur gern verwendet. Das Oxymoron benennt treffsicher Widersprüchliches. Es hat damit einen Wesenzug der Kunst, im Kleinen sozusagen, wenn man wie Thomas Mann, in der Gestaltung von Gegensätzen ein Kunstkriterium sieht.

[99] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 12

Die Künstlichkeit der Kunst

Adrian Leverkühn wird in Mitteldeutschland geboren. *Weder Halle, die Händelstadt, noch Leipzig, die Stadt des Thomas-Kantors, noch Weimar oder selbst Dessau und Magdeburg sind also fern.* Seine Kindheit verbringt Leverkühn auf dem elterlichen Bauernhof. Die geradezu spielerische Art, sich Wissen anzueignen, macht früh auf seine Begabung aufmerksam. Die Eltern sind in der Lage, ihm höhere Schulbildung und Studium zu ermöglichen. Adrian soll ein Gelehrter werden. Den elterlichen Hof wird sein Bruder weiterführen.

In einer Kindheits-Episode Leverkühns setzt sich Thomas Mann mit der Künstlichkeit der Kunst auseinander. Der Domorganist der nächst gelegenen Stadt, in der Adrian das Gymnasium besucht (Thomas Mann nennt sie *Kaisersaschern an der Saale*, der geographischen Lage nach etwa Naumburg entsprechend), hält einen öffentlichen Vortrag über die Frage, warum Beethoven seiner Klaviersonate Opus 111 keinen dritten Satz hinzugefügt hat.

Da sich für diese Frage kaum jemand interessiert, kommt man in kleinem Kreis zusammen. Der Vortragende ist auch der Musik- und Klavierlehrer Adrian Leverkühns. Zur komischen Verfremdung trägt bei, dass er ein Stotterer ist. Während des Vortrags spielt er Opus 111. Mitgerissen singt er bei arbeitenden Händen während des gewaltigen zweiten Satzes mit und kommentiert: *Hören sie die stehengelassene Konvention? Da - wird - die Sprache nicht mehr von der Floskel – gereinigt, sondern die Floskel - vom Schein – ihrer subjektiven – Beherrschtheit – der Schein – der Kunst wird abgeworfen.* [100]

Der Schein der Kunst spielt an auf Nietzsches Definition der Kunst als „der schöne Schein“. [101] Mit der Aussage *zuletzt wirft immer die Kunst den Schein der Kunst ab* wird das Nietzsche-Bonmot vom schönen Schein relativiert. Im nicht zu überbietenden Kunstwerk durchdringen sich Form

und Inhalt so, dass zwischen Form und Inhalt nicht mehr unterschieden werden kann. Die Kunst verliert ihre Künstlichkeit. Eine Forderung an die vollkommene Kunst, quasi ihre Definition. Doch bringt Thomas Mann diese Maxime nicht professoral, mit erhobenem Zeigefinger, sondern lässt sie von einem geistreichen Stotterer vortragen, in einem komischen Intermezzo.

Warum in Opus 111 dem zweiten kein dritter Satz folgen konnte, wird im Ausklang des Vortragskapitels eher beiläufig beantwortet. Nach dem Höhepunkt, den der enorme, variationsreiche zweite Satz darstellt, ist eine musikalische Steigerung nicht mehr möglich. *Die Sonate, nicht diese nur, in C-Moll, sondern [...] die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber [ist] hier zu Ende, ans Ende geführt.* [102]

[100] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 84

[101] Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig: Naumann 1972, S. 2

[102] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 74

Den Teufel im Nacken, eine Bedingung für Kreativität?

Ursprünglich hatte Adrian Leverkühn Geistlicher werden wollen und protestantische Theologie studiert. Nun wendet er sich von der Gotteswissenschaft ab, *um in die Kunst zu entlaufen.* [103] Zum Kompositionsstudium geht er nach Leipzig. Sein Lehrer wird auch hier jener Stotterer und Enthusiast, der über Beethovens Opus 111 vorgetragen hatte. Er ist bereits an ein privates Leipziger Konservatorium berufen worden. *Wendell Kretzschmar*, um endlich seinen Namen zu nennen, wird auch weiterhin sein musikalischer Mentor bleiben. Literarisch ist er eine der zahlreichen Teufels-Figuren des Romans, hier als Verführer zur Musik. Er rät ihm zu dem Schritt vom Wege, wie es Leverkühn nennt und zur Abtrünnigkeit. In Leipzig schreibt sich Adrian Leverkühn auch in philosophische Vorlesungen ein und erwirbt in diesem Fach seinen Doktorgrad.

Das Diabolische als Agens künstlerischer Intuition zählt zu den Hauptmotiven in diesem Syphilis- und Teufelsroman. Vorbereitet wird dieses Motiv schon früh mit einer Einflechtung Serenus Zeitbloms: *Und oft habe ich meinen Primanern vom Katheder herab erklärt, dass Kultur recht eigentlich die fromme und ordnende, ich möchte sagen, begütigende Einbeziehung des Nüchtern-Ungeheueren in den Kultus der Götter ist.* [104] Was für die Kultur gilt, gilt übergreifend für die Kunst. Im Eröffnungskapitel hatte Zeitblom über das Genie spekuliert, *daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer ein leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich.*

Das Motiv diabolischer Teilhabe greift Thomas Mann erneut in der nächtlichen Diskussion von Hallenser Theologiestudenten auf. Während ihrer Wanderung von Halle an der Saale zur Wartburg erbitten sie bei einem Bauern *Schlafstroh* und übernachten in dessen Scheune. Einer der jungen Leute stellt sentenziös fest, *daß das Menschlich-Schöpferische denn endlich doch als ein ferner Abglanz göttlicher Seinsgewalt, als ein Widerhall des allmächtigen Werderufes, und die produktive Eingebung allerdings als von oben kommend theologisch anerkannt wurde.* [105] Verkürzt: Nicht nur das All (*göttliche Seinsgewalt, allmächtiger Werderuf*), sondern auch Kreativität (*das Menschlich-Schöpferische*) und Intuition (*produktive Eingebung*) seien göttlich. Doch einige Druckseiten weiter, noch immer in der Schlafstroh-Diskussion, fragt ein anderer junger Mensch angesichts der Antinomien des Lebens, *ob die Welt wirklich das alleinige Werk eines gütigen Gottes ist und nicht vielmehr eine Gemeinschaftsarbeit, ich sage nicht, mit wem.* [106]

Beide Äußerungen legt Thomas Mann akademischem Nachwuchs in den Mund, jungen Leuten, deren metaphysisches Weltbild sich noch nicht verfestigt hat. Extreme Standpunkte lässt man Werdenden durchgehen. So kann Thomas Mann Gewagtes aussprechen lassen und selbst unverbindlich bleiben.

Göttliche Seinsgewalt und *allmächtiger Werderuf* haben etwas Feierliches und Klangvolles, die beunruhigende Gegenthese über eine mutmaßliche

Mitarbeit von anderer Seite an der Weltentstehung fällt eher beiläufig aus. Und doch wirkt die beiseite gesprochene Frage, ob die Schöpfung nicht eine Gemeinschaftsarbeit sei, intensiver nach, als die mit Bestimmtheit vorgebrachte religiöse Überzeugung.

[103] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 204

[104] a. a. O. S. 19

[105] a. a. O. S. 179

[106] a. a. O. S. 193

Parodie als Neubelebung tradierter Themen

Während der Selbstprüfung, zum Komponisten berufen zu sein, macht sich Leverkühn Gedanken, ob er *ganz abseits von der Begabungsfrage, [...] die robuste Naivität [...] besitze, die, soviel er sehe, zum Künstlertum gehört.*

[107] Sein Mangel an Naivität lasse ihn erkennen, wie in der Kunst das Hergebrachte mit Genie erneut verwendet wird, mit Kniffen gearbeitet, mit gewiegtem Gefühl das Schöne erzielt wird. Die Kunst und sein eignes Künstlertum durchschauend, fragt er sich: *Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muss es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konventionen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugen?*

Der Stotterer und Kompositionslehrer beharrt auf seinem Ruf, seiner Mahnung und Lockung. Der Sinn für Komik, dessen sich Leverkühn zuweilen anklage, werde sich mit der Kunst weit besser vertragen, als mit der Theologie. Was er für abstoßende Charaktereigenschaften halte, brauche er in der Kunst mehr, als er glaube.

Wer sich Wendell Kretzschmars Gestalt ausborgt, war bereits angemerkt worden. Goethe hat in seiner Fassung des Faust-Mythos den Teufel außer Bosheiten auch die eine oder andere Wahrheit aussprechen lassen. Thomas Mann hält es ähnlich, und Wendell Kretzschmar resümiert: *Die Kunst schreitet fort, und sie tut es vermittelt der Persönlichkeit, die das Produkt und das Werkzeug der Zeit ist, und in der objektive und subjektive Motive sich bis zur Ununterscheidbarkeit verbinden, die einen die Gestalt des*

anderen annehmen. Die sybillinische Äußerung spricht dem Künstler eine Art seismographischer Sensibilität für Zeitströmungen zu und meint weiter, dass das Kunstwerk aufs Engste mit der Persönlichkeit des Künstlers verbunden ist. Die persönliche Formel und Handschrift geben dem Werk seine unverwechselbare Identität. [108] *Als ob nicht jeder Künstler genau das machte, was er ist.* [109]

[107] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 206

[108] Thomas Mann: Leiden und Größe Richard Wagners. In: Adel des Geistes. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1945, S. 424

[109] Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 458

Genialisierung durch Krankheit

In einem Leipziger Bordell, in das ein hinterhältiger Kofferträger den noch stadtfremden Leverkühn geführt hat, nähert sich dem Überraschten eine Prostituierte von südlichem Typus mit Mandelaugen, in spanischem Jäckchen. Mit der Innenseite des Unterarms streichelt sie seine Wange. Adrian flieht. Doch den Berührten lässt das Erlebnis nicht mehr los. Wochen später reist er ihr nach, bis nach Preßburg und nimmt wissentlich eine Infizierung mit Syphilis in Kauf. Damit hat das Paktieren mit dem Teufel begonnen. Die Bedingungen werden später abgesprochen.

Leverkühns Behandlungsversuche der syphilitischen Infektion scheitern. Zwei Ärzte, an die er sich nacheinander wendet, werden *vom Teufel beseitigt.* [110]

Die Syphilis - vor Entdeckung des Penicillins eine verbreitete Seuche - kann schleichend verlaufen und dabei unterschiedliche Organe befallen. Am häufigsten erkranken Gehirn und Rückenmark. Diesen Verlauf nimmt die Krankheit auch bei *Leverkühn*. Nach langer Symptomarmut führt sie bei ihm zu einer *Vergiftungs-Inspiration* [111], die ihm den genialen Durchbruch [112] ermöglicht. Thomas Mann hatte dabei die Biographie Friedrich Nietzsches im Sinn, von dem er annahm, dessen syphilitische Gehirnerkrankung habe seine Philosophie beflügelt und geprägt. [113] Auf die Frage, warum er Leverkühn nicht an einer Schizophrenie, sondern an

Gehirnsyphilis hat erkranken lassen, antwortet Thomas Mann in seiner Korrespondenz: *Aus gewichtigen Gründen war die [progressive] Paralyse der Schizophrenie vorzuziehen: Erstens ist sie die Folge geschlechtlicher Infektion, und zweitens kann sie unter bestimmten Umständen und Bedingungen vorübergehend enthemmende und geistig steigernde Wirkungen üben, worauf es ja ankam.* [114]

Adrian Leverkühn erfindet, angeregt und illuminiert durch das Initialstadium der entzündlichen Gehirnzerstörung, die Zwölf-Ton-Technik, auf eigene Hand und ohne von Arnold Schönberg zu wissen. In seinen Selbstkommentaren nennt Thomas Mann die Reihentechnik *Teufelswerk* [115] [116] und befürchtet amüsiert: *Schönberg wird mir die Freundschaft kündigen.* [117]

Der Roman ist mit mythischen Einschlügen [118] konzipiert, als ein Beispiel der *schlimmen Inspiration und Genialisierung*. [119] Thomas Mann hielt eine Genialisierung durch Krankheit für möglich. Bereits in «Der Zauberberg» klang dieses Motiv an. Die zentrale Figur des Sanatoriumsromans, ein junger Mann, kommt im Verlaufe seines siebenjährigen Aufenthaltes unter Kranken und Sterbenden zu der Einsicht, dass es zum Leben zwei Wege gibt: *Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg.* [120] Eine *Steigerung* durch Krankheitserfahrung wird hier noch als Reifungsprozess gesehen. In «Doktor Faustus» geht Thomas Mann mit der schlimmen Inspiration einen Schritt weiter. Er nimmt eine Steigerung von Hirntätigkeit und Kreativität durch Krankheit an.

Der Biograph *Serenus Zeitblom* macht es deutlich. Er bezeichnet Leverkühns willentliche Syphilisinfection, dieses *gottversuchende Wagnis, als ein tief geheimstes Verlangen nach dämonischer Empfängnis, nach einer tödlich entfesselnden chymischen [sic] Veränderung seiner Natur.* [121]

Psychiatrischer Gewährsmann für Thomas Mann war der Nervenarzt und Medizinschriftsteller Paul Julius Möbius (1853-1907). Er hatte 1898 in einer Pathographie über Goethe geschrieben: „Aber das Elementarische, das

Hinreißende, das Jeden auf unerklärliche Weise ergreifende, das kommt fast nur den Erzeugnissen der dichterischen Entzündung zu: das Pathologische ist Bedingung des Höchsten. Die Inspiration setzt einen veränderten Geisteszustand voraus, der nach Goethes eigener Aussage dem Schlafwandeln verwandt ist. Die Willkür kann zu bewunderungswürdiger Schönheit führen, aber das Dämonische entsteht unbewusst.“ [122]

Naturwissenschaftlich lässt sich eine Genialisierung durch Krankheit nicht verifizieren. [123] Doch als literarisches Motiv hat sich diese Verknüpfung bewährt. Fatalerweise wird die Kunsttauglichkeit dieses Motivs von Geisteswissenschaftlern mit der Realität verwechselt. Das ist ein trügerischer Schluss. Die Kunst ist nicht der Wahrheit verpflichtet [124] und taugt nicht als Beweis. Ihr geht es um Wirkung [125] und nicht um Wahrheit oder Abbildung der Wirklichkeit. *Leverkühn* äußert: *Das Werk! Es ist Trug. Es ist etwas, wovon der Bürger möchte, es gebe das doch. Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst.* [126] Er bringt damit eine Nietzsche-Reminiszenz auf dessen Bonmot: "Die Dichter lügen zuviel" [127], das wiederum auf Homer zurückgeht. [128]

[110] Thomas Mann am 6.7.1944 an Agnes E. Meyer

[111] am 13.12.1943 an Jonas Lesser

[112] am 1.3.1945 an Bruno Walter

[113] am 27.8.1944 an Fritz Kaufmann

[114] am 13.10.1949 an Erwin Loewy-Hattendorf

[115] am 14.2.1948 an Otto Basler

[116] am 22.3.1948 an Albert Moeschinger

[117] am 28.9.1944 an Agnes E. Meyer

[118] am 9.5.1943 an Ida Herz

[119] am 27.4.1943 an Klaus Mann

[120] Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer Verlag 1924, Bd. II, S. 429

[121] *Doktor Faustus*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 239

[122] Möbius, Paul Julius: *Ueber das Pathologische bei Goethe*. Leipzig: J. A. Barth 1898, S. 174/75

[123] Haack, Hans-Peter: *Genialisierung durch Krankheit*. *Nervenheilkunde* 10 (2003) S. 41 – 45

[124] Hesiod: *Theogonie*, Vers 27 u. 28

[125] Thomas Mann: *Bekenntnisse des Hochstapler Felix Krull*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1954, S. 228

[126] Mann, Thomas: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 280

[127] Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Zweiter Teil. Von den Dichtern

[128] Thomas Mann am 17.2.1948 an Arnold Schönberg

Kreativität und Normenbruch

In Kapitel XXV tritt der Teufel *persönlich* auf. [129] Das Teufelsgespräch steht in der Mitte des Romans [130] und ist ein Höhepunkt, eine Art Zwischenfinale. Vom Teufel erfährt Leverkühn, dass er ihm die Prostituierte im spanischen Jäckchen zugeführt hat. Er garantiert nun, aus ihm einen von Krankheit Genialisierten zu machen. Zu triumphalsten Wohlsein werde er ihn bringen, er lasse ihn zum Wandel eines Gottes sich steigern. „*Wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambigüosen und als Ironie, [...] die ist nicht von Gott, der dem Verstande zu viel zu tun übrig lässt. Künstlerische Inspiration als seliges Diktat zu empfangen, das ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich.*“

Der Teufel als der wahre Herr des Enthusiasmus erinnert an «Der Tod in Venedig». Dort wurde ein alternder Künstler, der sich willentlich dem Rausch seiner homoerotischen *Heimsuchung* hingegeben hatte, von seinem Autor *der Enthusiasmierte* genannt. [131]

Nach vierundzwanzig Jahren wird Leverkühns Zeit abgelaufen sein. Dann tritt die Hölle in ihre Rechte. Thomas Mann gelingt es, in dem Teufelsgespräch naturalistischer Schriftsteller zu bleiben (so hat er sich gesehen [132]), denn die Lesart, Leverkühn würde das Ganze halluzinieren - in seinem Gehirn schwelt bereits die syphilitische Entzündung - wird wiederholt angeboten.

Der Teufel pocht auf seine Zuständigkeit in der Kunst und führt das Wort. Er hat Leverkühn erkannt als einen *kühle[n] und kluge[n] Geist, zu klug eigentlich für die Kunst, der aber dennoch von dem Drang nach dem Kreativen erfüllt ist und dazu Enthemmung braucht.* [133] Seine Belehrung:

Und heile Größe! Wenn ich davon nur höre! Glaubst Du an so was, an ein Ingenium, dass gar nichts mit der Höllen [sic] zu tun hat? Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten. Meinst du, dass je ein irgend belustigendes Werk zustande gekommen [sei], ohne dass sein Macher sich dabei auf das Dasein des Verbrechers und des Tollen verstehen lernte?

Damit bezieht sich der Teufel auf den Bruch mit dem Konventionellen, auf den Innovationszwang in der Kunst. Die Überwindung der Konvention gilt anfangs noch als Verstoß gegen Normen. Den Normenverstoß des Künstlers setzt der Teufel in Analogie zu dem Normenbruch des Verbrechers. Das ist Spiegelfechtere, für Thomas Mann aber nicht ohne ein Fünkchen Wahrheit. Sein Essay «Bruder Hitler» von 1938 behandelt die hintergründige Analogie von Künstler und Verbrecher. Hitler wird entlarvt als gescheiterter und verkommener Künstler, der um des Ruhmes willen zum Verbrecher wurde. In einer Verballhornung des Nietzsche-Wortes „Der schöne Schein“ verspottet der Teufel die Kunst als *höheren Schwindel*. [134]

Der internationale Musikagent *Saul Fitelberg* (Kapitel XXXVII) möchte Leverkühns Außenseitertum beenden und ihn der Neugier des mondänen Musikpublikums vorführen. Weltläufig, polyglott und von sprudelnder Eloquenz spricht er Leverkühns Namen französisierend aus, „*Le Vercune*“, die dritte Silbe betonend. Wie im Teufelsgespräch (Kapitel XXV) führt auch Fitelberg hier das Wort. Er ist übrigens auch wieder der Teufel, eine seiner zahlreichen Inkarnationen im Roman. Deutlich wird des Pudels Kern durch das an drei Stellen eingeflochtene spaßhafte und unmarkierte Zitat Fitelbergs, er breite seinen Mantel aus, um Leverkühn *durch die Lüfte zu führen* und ihm so *die Reiche dieser Welt und ihre Herrlichkeiten zu zeigen*.

In der Maske Fitelbergs kommt der Teufel noch einmal auf Kreativität und Normenbruch zu sprechen, diesmal gesitteter: Sein Gespür als Musikagent gelte *dem Neuen vor allen Dingen, das noch das Skandalöse ist, aber das ehren- und zukunftsvolle Skandalöse, das morgen das Höchstbezahlte, die große Mode, die Kunst sein wird.*“

Leverkühn besteigt den Zaubermantel nicht und Fitelberg zieht *ohne Empfindlichkeit* wieder ab.

[129] Tomas Mann am 28.8.1944 an Ida Herz

[130] Der Roman hat 47 Kapitel, doch kommt eine Nachschrift hinzu. Weiter besteht das XXIV. Kapitel aus drei Teilen. Somit ergeben sich 50 Kapitel und das XXV. liegt in der Mitte.

[131] Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Berlin: S. Fischer 1913, S. 88

[132] Mann, Thomas: In memoriam S. Fischer. In: Altes und Neues. Frankfurt am Main 1953, S. 720

[133] Thomas Mann am 12.2.1949 an Albert Oppenheimer

[134] Mann, Thomas: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 373

Geist und Kunst

Der bekennende Humanist *Serenus Zeitblom* formuliert seine Forderung an die Kunst aus. Inseheim hofft er, dass sie auch *Leverkühns* Intentionen sind:

Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, auf die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, - darf es nicht, meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die «ins Volk geht», die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staats wegen nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, i s t [135] schlimmstes Banausentum und der Mord des Geistes. Dieser, das ist meine Überzeugung, kann bei seinen gewagtesten, ungebundensten, der Menge ungemäßeften Vorstößen, Forschungen, Versuchen gewiss sein, auf irgendeine hoch-mittelbare Weise dem Menschen – auf die Dauer sogar den Menschen zu dienen." [136] In einem Selbstkommentar schließt sich Thomas Mann dieser Sicht an. [137]

Die Kunstfigur *Zeitblom* wiederholt und bekräftigt, was Thomas Mann zwei Jahrzehnte zuvor in «Betrachtungen eines Unpolitischen» bekannt hatte.

Dass nämlich die Kunst im politischen Sinne nie moralisch sein könne. Sie habe einen unzuverlässigen Grundcharakter, einen Hang zu skandalöser Antivernunft. Sie zähle wie die Religion zu den anti-intellektuellen Mächten. *Den Künstler mit dem Intellektuellen gleichsetzen, ist demokratischer Humbug.* [138]

Thomas Mann ist gegen Ende des zweiten Weltkrieges der Antidemokrat von 1918 geblieben, trotz gegenteiliger Lippenbekenntnisse.

[135] von Thomas Mann hervorgehoben

[136] Mann, Thomas: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 495

[137] Thomas Mann am 22.3.1949 an Gertrud Lukácz

[138] Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin: S. Fischer 1918, S. 396

Die Ernsthaftigkeit des Künstlers

Für den Nichtkünstler sei es eine recht *intrigierende* Frage, wie ernst es dem Künstler mit dem ist, was ihm das Angelegentlich-Ernsthafteste sein sollte und zu sein scheint; wie ernst er sich selbst dabei nimmt und wie viel Verspieltheit, Mummenschanz, höherer Jux dabei im Spiele ist. Als Beispiel nennt Thomas Mann Richard Wagner. Der Großmeister des Musiktheaters habe während der Arbeit an «Parsifal» seinem Namen unter einem Brief den Titel „Oberkirchenrat“ hinzugefügt! [139]

Auf den juxhaften und unverantwortlichen Geist, wie ihn sich Dichter erlauben, war Thomas Mann einige Seiten vorher eingegangen (Kapitel XXXIV). Dort hatte er den Dichter Ludwig Derleth (1870 -1948) aus dem George-Kreis auftreten lassen, - als eine der Randfiguren mit dem Verstiegheit andeutenden Namen *Daniel zur Höhe*.

An Ludwig Derleth erinnert sich heute kaum jemand. Auf Thomas Mann hatte er in den Jahren nach «Tonio Kröger» (1903) starken Eindruck gemacht. *Daniel zur Höhes* singuläres Werk waren die auf Bütteln und in großen Lettern gedruckten «Proklamationen» (1904). Sie enthielten tagesbefehlartige Appelle, die zu frag- und grenzenlosem Gehorsam aufriefen gegenüber einer Wesenheit namens Christus imperator maximus,

hämmernden Tonfalls, aber doch rhythmisch und klangvoll, sodass man ihnen eine erhebliche Wortgewalt zugestehen musste. Der fiktive Erzähler urteilt: *Der steilste ästhetischen Unfug, der mir vorgekommen* [ist]. In gewissen intellektuellen Zirkeln des besiegten Deutschland nach 1918, in denen man, die Zeit behorchend, sich auf das Neue und Kommende tastend vorbereitete, stieß solch terroristische Poesie auf offene Ohren. Thomas Mann deutet hier eine der *kulturellen* Wurzeln des heraufkommenden Faschismus an und läst Serenus Zeitblom, der in diesen Kreisen zuweilen hospitiert, *den Ästhetizismus als Wegbereiter der Barbarei* erkennen.

[139] Doktor Faustus: Schluss (3. Teil) Kapitel XXXIV

Ein Licht in der Nacht

Nachdem Leverkühn sein geniales Hauptwerk, ein Oratorium, abgeschlossen hat, ist seine Erkrankung soweit fortgeschritten, dass er in geistige Umnachtung fällt. Der musikalische Ausdruck des bei fortschreitender Gehirnzerstörung entstandenen Oratoriums bekundet *tiefste Heillosigkeit*. Und doch lässt die Schlusskadenz, [140] wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung auf Gnade für den Abtrünnigen zu: *Die letzte Verzweiflung, die in Hoffnung transzendiert*. [141]

Thomas Mann: *Hört nur den Schluss, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrig bleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in pianissimo - Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr. – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht*. [142]

Dem französischen Germanisten Félix Bertaux schreibt Thomas Mann, als die Arbeit an dem Roman sich dem Ende nähert, der Roman werde *énormément allemand*, das heißt also sehr traurig. Aber, wie Schubert fragte: „Kennen Sie eine lustige Musik?“, so kann man auch fragen: kennen

Sie ein trauriges Kunstwerk? Kunst ist ja doch im tiefsten Grunde heiter.

[143]

[140] am 2.8.1948 an Annemarie Burchard

[141] am 17.12.1946 an Agnes E. Meyer

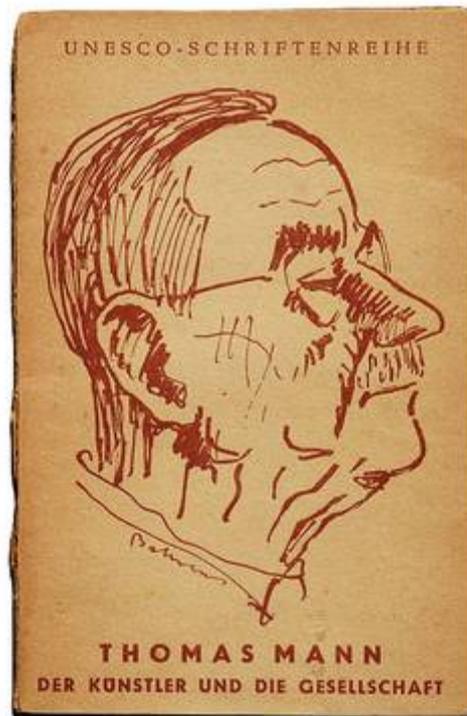
[142] Mann, Thomas: Doktor Faustus. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1947, S. 745

[143] Thomas Mann am 26.10.1946 an Félix Bertaux

Der Künstler und die Gesellschaft

Entstehung: 25. Februar bis 11. März 1953. [144]

Wie schon in den 1918 erschienenen «Betrachtungen eines Unpolitischen» spricht sich Thomas Mann erneut gegen die Kunst als moralisierende Instanz aus. Der Künstler sei kein moralisches Wesen, sondern ein *ästhetisches*. Sein Grundtrieb sei das Spiel und nicht die Tugend. Er nehme sich in aller Freiheit heraus, mit den Fragestellungen und Antinomien der Moral dialektisch zu spielen. [145]



Original-Verlagsbroschur, Porträt: Walter Behrens 1953

Das Kunstwerk sei dem Künstler [146] ein mehr oder weniger neu erfundener, privater und absonderlicher Spaß. Er werde seinen geistigen Boheme-Zustand nie ganz ablegen können. *Allotria* nennt Thomas Mann künstlerische Kreativität. Die *Ironie* des Künstlers sei doppelseitig, - Selbstironie wie auch Ironie gegen die bürgerliche Gesellschaft. [147]

Kunst und Künstler seien zweierlei. Denn was die moralische Würde der Kunst betreffe, verdanke sie sich unwillkürlichen Leistungen des Künstlers. Der Künstler [148] möchte im Grunde, dass die Kunst nicht aufhöre, über sich selbst zu lachen.

Nun wechselt Thomas Mann seinen Standpunkt und spricht aller Kunst *ein kritisches Element* zu. Sie untersuche und werte *ästhetisierend*. Das betreffe die erzählende Prosa und das Drama, mehr jedoch Lyrik und Gesang. [149] Deren Gehalt sei subjektiv, undistanziert und direkt.

Das Wort! Ist es denn nicht - sofern es ins Schwarze trifft - Kritik in sich selbst? Der Welt ist es nie bequem. Und so stehe der Schriftsteller gegen ein obstinates, dumm-schlechtes Menschenwesen, in spezifischer Reizbarkeit und Vereinsamungsneigung. Dem Schriftsteller werde Erkenntnis zu künstlerischer Form, verschmelzen Erkenntnis und Form zu Geist, Schönheit und Freiheit. Wo sie fehlen, da ist Dummheit, die alltägliche Menschendummheit, die sich zugleich als Form- und als Erkenntnislosigkeit äußert. [150]

Sereuns Zeitblom hatte in «Doktor Faustus» über das Urteilsvermögen der Menge geäußert: *Es hat unsereins ja seine Zweifel, ob jedermanns Gedanken die richtigen sind.* [151]

[144] Thomas Mann. Essays 1945 - 1955. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 522

[145] Mann, Thomas: Der Künstler und die Gesellschaft. Unesco-Schriftenreihe. Wien: W. Frick 1953, S. 11

[146] Vor allem dem mit Sprache modellierenden Künstler

[147] Mann, Thomas: Der Künstler und die Gesellschaft. Unesco-Schriftenreihe. Wien: W. Frick 1953, S. 19

[148] Der Künstler Thomas Mann

[149] Lied-Dichtung

[150] Mann, Thomas: Der Künstler und die Gesellschaft. Unesco-Schriftenreihe. Wien: W. Frick 1953, S. 24 /25

[151] Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Stockholm: Bermann-Fischer 1947, S. 464

Humor und Ironie

(Rundfunk-Diskussion September 1953)

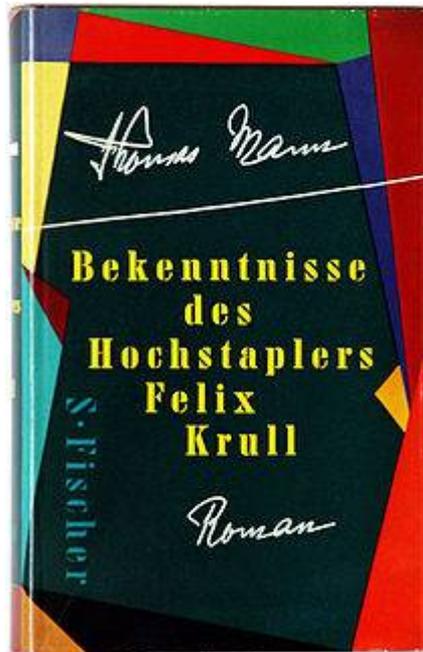
In einer Rundfunkdiskussion, zu dieser Zeit an «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull» schreibend, erläutert der 78jährige Thomas Mann den Stellenwert der Ironie in seinem Gesamtwerk. Ein Wort Goethes habe ihm immer tiefen Eindruck gemacht:

Ironie ist das Körnchen Salz, durch das Aufgetischtes überhaupt erst genießbar wird. Eine sehr merkwürdige Äußerung. Man könnte aus ihr schließen, dass Goethe die Ironie fast mit dem Prinzip des Künstlerischen überhaupt übereinstimmen lässt, zusammenfallen lässt. Man könnte sagen - man könnte daraus schließen, dass er die Ironie gleichsetzt mit jener künstlerischen Objektivität, deren er sich Zeit seines Lebens befließigt hat, daß er sie gleichsetzt mit dem Abstand, den die Kunst von ihrem Objekt nimmt, daß Ironie eben dieser Abstand ist, indem sie über den Dingen schwebt und auf sie herablächelt, so sehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt. Man könnte die Ironie gleichsetzen mit dem Kunstprinzip des Apollinischen, wie der ästhetische Terminus lautet, denn Apoll, der Fernhintreffende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie – und der epische Kunstgeist; man könnte ihn als den Geist der Ironie ansprechen. [152] [153]

[152] Thomas Mann: Humor und Ironie. In: Nachlese. Prosa 1951 – 1955. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1956, S. 166

[153] Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. II (1844), S. 99: "Die Ironie ist objektiv".

Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull Der Memoiren erster Teil



Original-Verlagsumschlag der Erstausgabe von Martin Kausche 1954

Entstehung

Den Roman stellt Thomas Mann in die Tradition des europäischen Schelmen-Romans. [154] *Es ist ein etwas leichtsinniges Buch, dessen Scherze man mir zugute halten mag.* [155] Dennoch ist kein Roman Thomas Manns autobiographischer und bekenntnishafter als der Hochstapler-Roman. [156] Begonnen wurde er im Spätjahr 1909. [157] 1911 ließ Thomas Mann die Arbeit an dem Manuskript ruhen mit dem Vorbehalt, sie später

wieder aufzunehmen. [158] Nach einer Pause von nahezu vier Jahrzehnten wurde 1950 bis 1954, in der zweiten Arbeitsphase, der *Der Memoiren erster Teil* abgeschlossen. [159] Beim ersten Teil ist es geblieben. Zur Weiterführung von Felix Krulls Lebensweg fragte sich der neunundsiebzigjährige Thomas Mann: *Wie, wenn der Roman weit offen stehen bliebe? Es wäre kein Unglück meiner Meinung nach.* [160]

Parodie

Geplant war der Hochstaplerroman als eine Parodie auf Goethes «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit». [161] Die Zusammenfassung der Kapitel in Bücher analog zu Goethes Autobiographie trägt dieser Anspielung Rechnung. Vordergründig jedoch ging es Thomas Mann um die *travestierende Übertragung des Künstlertums ins Betrügerisch-Kriminelle.* [162] Der Künstler wird humoristisch in die Nähe des Hochstaplers gerückt.

Das Eingangskapitel enthält zwei autobiographische Anspielungen Thomas Manns, eine chronologische und eine selbstironische. Felix Krull erblickt *wenige Jahre nur nach der glorreiche Gründung des Deutschen Reiches das Licht der Welt* [163] – sein Autor wurde 1875 geboren - und stammt aus *feinbürgerlichen, wenn auch liederlichem Hause.* [164] *Feinbürgerlich* trägt Felix Krulls Unbildung Rechnung. Er verwechselt es mit „gutbürgerlich“. *Liederlich* ist ein indirektes Zitat. Der Hauptpastor Ramke von St. Marien in Lübeck, Thomas Manns Geburtsstadt, hatte nach dem Tod von Thomas Manns Vater die verbliebene Familie als "verrottet" bezeichnet. [165] [166]

Vereinbarte Illusion

Dass die Kunst das Erlebnis einer *vereinbarten Illusion* [167] ist, erkennt Felix Krull bereits als Kind - in der Künstlergarderobe nach einer Theatervorstellung. Gegeben wurde eine nicht näher genannte Operette. Star und Publikumsliebbling dieser Aufführung war *Müller-Rosé*. Er spielte einen Gesandtschaftsattaché, einen sympathischen jungen Schwerenöter und Schürzenjäger.

Mit *Müller-Rosé* war Felix' Vater während seiner Pariser Zeit befreundet. Nach der Vorstellung besucht der Vater ihn in dessen Garderobe und nimmt den kleinen Felix mit. Auf respektvolles Anklopfen erfolgt eine unwillige, grobe Aufforderung einzutreten.

Ein Anblick von unvergeßlicher Widerlichkeit bot sich dem Knaben dar. An einem schmutzigen Tisch und vor einem staubigen und beklecksten Spiegel saß Müller-Rosé, nichts weiter am Leibe als eine Unterhose aus grauem Trikot. [Er ist dabei, seine fettige Schminke abzuwischen.] Die eine Hälfte seines Gesichtes war noch bedeckt mit jener rosigen Schicht, die sein Antlitz vorhin so wächsern idealisch hatte erscheinen lassen, jetzt aber lächerlich rotgelb gegen die käsige Fahlheit der anderen, schon entfärbten Gesichtshälfte abstach. Da er die schöne kastanienbraune Perücke mit durchgezogenem Scheitel [...] abgelegt hatte, erkannte ich, dass er rothaarig war. [168] Noch war sein eines Auge schwarz ummalt, und metallisch schwarz glänzender Staub haftete in den Wimpern, indes das andere nackt, wässerig, frech und vom Reiben entzündet den Besuchern entgegenblinzelte. Das alles jedoch hätte hingehen mögen, wenn nicht Brust, Schultern, Rücken und Oberarme Müller-Rosés mit Pickeln besät gewesen wären. Es waren abscheuliche Pickel, rot umrändert, mit Eiterköpfen versehen, auch blutend zum Teil."

Dies also – so etwa gingen damals meine Gedanken -, dies verschmierte und aussätzig Individuum ist der Herzensdieb, zudem soeben die graue Menge sehnsüchtig emporträumte! Ihm war es gelungen, der Menge das Ideal ihres Herzens in seiner Person erblicken zu lassen und sie dadurch unendlich zu erbauen und zu beleben!

Was war Müller-Rosés wahre Erscheinung? Der widerwärtige Kerl in der Garderobe oder die Lichtgestalt auf der Bühne? Und doch, meint der Memoirenschreiber Felix Krull, *wieviel Bewunderung gebührt ihm nicht für das, was ihm heute gelang und offenbar täglich gelingt! Gebiete deinem Ekel und empfinde ganz, dass er es vermochte, sich in dem geheimen Bewusstsein und Gefühl dieser abscheulichen Pickel mit so betörender*

Selbstgefälligkeit vor der Menge zu bewegen, ja, unterstützt durch Licht und Fett, Musik und Entfernung, diese Menge das Ideal ihres Herzens in seiner Person erblicken zu lassen und sie dadurch unendlich zu erbauen und zu beleben. [...] Welche Einmütigkeit in dem guten Willen, sich verführen zu lassen. [...] Lediglich der Hang und Drang seines Herzens zu jener bedürftigen Menge hat ihn zu seinen Künsten geschickt gemacht; und wenn er ihr Lebensfreude spendet, sie ihn dafür mit Beifall sättigt, ist es nicht ein wechselseitiges Sich-Genüge-Tun, eine hochzeitliche Begegnung ihrer Begierden? [169]

In dieser frühen Arbeitsphase an Felix Krull, in der das Theater-Kapitel entstanden ist, nennt Thomas Mann die Kunst *ein erquickliches Blendwerk*, das mit den *feinsten sinnlichen und intellektuellen Zaubermitteln hervorgebracht wird*. [...] *Ja, was ist die Kunst! Was ist der Künstler! Diese Mischung aus Lucifer und Clown*. [170] Dreiundvierzig Jahre später, am Hochstaplerroman weiter schreibend, äußert er sich einem Briefpartner gegenüber ganz ähnlich: *Nun, was vom Gaukler ist in mir – und im Künstlermenschen überhaupt*. [171]

In dem Kapitel, das sich dem Theaterbesuch anschließt, beschreibt Felix Krull erste Proben eigener Schauspielerei. Um die Schule zu bummeln, spielt er *schulkrank*. Ein Spiel vor Eltern und Hausarzt, *das jeden Augenblick durchaus meisterhaft sein musste, um nicht der Lächerlichkeit zu verfallen; eine gewisse Verzückung, die, zugleich Anspannung und Entspannung war, damit etwas Unwirkliches für mich und die anderen zur Wirklichkeit werde*.

Unwirkliches zu scheinbarer Wirklichkeit werden zu lassen – darin sieht Thomas Manns eine Aufgabe der Kunst. *Wer je aus dem Nichts, aus der bloßen inneren Kenntnis und Anschauung der Dinge, kurz: aus der Phantasie, unter kühnster Einsetzung seiner Person eine zwingende, wirksame Wirklichkeit zu schaffen vermochte, der kennt die wundersame und träumerische Zufriedenheit, mit der ich damals von meiner Schöpfung ausruhte*. [172]

Sorgfalt

Ein Bravourstück liefert Felix Krull während der Musterung zum Militär. Er spielt Arzt und Kommission einen epileptischen Anfall vor und bringt auch die dazu passende Anamnese [Krankengeschicht]. Der Militärarzt erkennt auf Epilepsie und mustert Felix Krull aus.

Zitierenswert in diesem Zusammenhang ist auch die Vorbereitung Felix Krulls für diesen Auftritt. Mit gleicher Sorgfalt ist auch sein Autor an die eigenen künstlerischen Leistungen herangegangen:

Daß ich mit großer Genauigkeit, ja streng wissenschaftlich zu Werke ging und mich wohl hütete, die sich bietenden Schwierigkeiten für gering zu achten. Denn Dreinstolpern war nie meine Art, eine ernste Sache in Angriff zu nehmen; vielmehr habe ich stets dafür gehalten, dass ich gerade mit dem äußerstem, der gemeinen Menge ungläubhaftesten Wagemut kühlest Besonnenheit und zarteste Vorsicht zu verbinden habe, damit das Ende nicht Niederlage, Schande und Gelächter sei, und bin gut damit gefahren." [173]

Schein als Sein

Der Hochstapler Felix Krull hat seine ganze Existenz auf Schein und Wirkung gestellt. Während eines Zirkusbesuches erkennt er, dass er mit den waghalsigen Trapez-Akrobaten unter der Zirkuskuppel genuin Gemeinsames hat, dass er nicht, *wie alles Volk ringsumher, in schlaffem, blöden Genießen* zusieht, sonder kühl und professionell beobachten kann, *wie einer, der sich vom «Bau», vom Fach fühlt. Nicht vom circensischen Fach, vom Salto-mortale-Fach, natürlich, konnte ich mich fühlen, aber vom Fach im allgemeineren, vom Fach der Wirkung, der Menschenbeglückung und -bezauberung.* [174]

Glückskindschaft

Er begreift sich als Künstler wie die Zirkus-Artisten auch. Wie sie lebt er gefährlich und erwirkt sich das Gefallen seiner Umgebung. So das eitle

Selbstverständnis des hübschen, noch keine zwanzig Jahre alten Felix Krull. Seinen Narzissmus fasst Felix Krull in die Worte: *Ja, der Glaube an mein Glück und dass ich ein Vorzugskind des Himmels sei, ist in meinem Innersten stets lebendig geblieben, und ich kann sagen, dass er im Ganzen nicht Lügen gestraft worden ist.* [175]

Ganz ähnlich hat sich Thomas Mann gesehen. Aus dem amerikanischen Exil, sein geglücktes Leben rechtfertigend, schreibt er an einen Freund im Nachkriegsdeutschland: *Ich bin eben gnädig geführt worden von einem Schicksal, das es zwar streng, darunter aber immer grund-freundlich mit mir meinte.*" [176]

[154] Thomas Mann am 25.11.1947 an Hermann Hesse

[155] am 10.9.1954 an Peter Baltzer

[156] Helmut Koopmann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. In: Thomas-Mann-Handbuch³. Stuttgart: Kröner 2001, S. 516

[157] Volkmar Hansen und Gert Heine (Hrsg.): Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909 – 1955. Hamburg: Knaus 1983, S. 27

[158] Thomas Mann am 3.10.1954 an Hermann Stresau

[159] 26.12.1950 – 16.4.1954 (Tagebücher)

[160] Thomas Mann am 24.11.1954 an Käte Hamburger

[161] am 3.8.1915 an Paul Amman

[162] Mann, Thomas: Rückkehr In: Altes und Neues. Prosa 1951 -1955. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1956, S. 194

[163] Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1954, S. 10

[164] a. a. O. S. 9

[165] Thomas Mann Anfang März 1896 an Otto Grautoff (s. Briefe, S. Fischer 2002)

[166] Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Stockholm: Neuer Verlag 1946, S. 233

[167] Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1954, S. 47

[168] Der Teufel in «Doktor Faustus» tritt rothaarig auf. Die Femme fatale Gerda von Rinnlingen in «Der kleine Herr Friedemann» ist rothaarig, und die Todesboten in «Der Tod in Venedig» sind es ebenfalls.

[169] Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1954, S. 41

[170] Thomas Mann am 13.6.1910 an Samuel Lublinski. - Die Verdächtigung des Künstlers als eine *Mischung aus Lucifer und Clown* findet sich bereits im Brief an den Bruder Heinrich vom 8.1.1904, in den vorbereitenden Notizen zu "*Geist und Kunst*" (1909 - 1912) und in «Der alte Fontane» (1910).

-
- [172] Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag
1954, S. 48
- [173] a. a. O. S. 103
- [174] a. a. O. S. 228
- [175] a. a. O. S. 15
- [176] Thomas Mann am 16.9.1946 an Hans Reisiger

Gesittete Verwegenheit Thomas Manns Sprachkunst

„Daß diese Sprache allerdings immer bis zum Äußersten geht, aber sie tut es auf einer mittleren Linie, mit Gesetztheit, mit vollkommener Artigkeit, ihre Kühnheit ist discret, ihre Gewagtheit meisterlich, ihr poetischer Takt unfehlbar. [...] Es ist da alles in mittlerer Stimmlage und Stärke gesprochen, mäßig durchaus, durchaus prosaisch, [...] aufs angenehmste gebunden, moduliert aufs gefälligste, voll kindlich klugen Zaubers, trägt es sich vor in gesitteter Verwegenheit.“ [1]

Ein Selbstkommentar Thomas Manns ist das nicht. Oder doch, - auf den zweiten Blick. Mit diesen Wendungen bewundert *Doktor Riemer* in «Lotte in Weimar» (1939) Goethes Sprachvermögen. Renè Schickele hatte die verdeckte Selbstdarstellung erkannt. [2] Meisterliche Gewagtheit gilt auch für Ton und Ausdruck Thomas Manns.

Wenn Thomas Mann über einen Künstler schreibt, stellt er häufig Persönlichkeitszüge heraus, die er auch bei sich findet. Die bekanntesten Selbstporträts sind, kaum verfremdet, *Tonio Kröger* und *Gustav von Aschenbach*. Der fiktive Komponist *Adrian Leverkühn* in «Doktor Faustus» (1947) trägt ebenfalls Wesenszüge Thomas Manns. Von der Kunstproduktion dieses literarischen Doppelgängers heißt es: *Das Element eines zum Äußersten gehenden Ausdruckswillen war immer herrschend in ihm.*

Der Sprachkünstler Thomas Mann beschreibt die Wirklichkeit in ihrem changierenden Facettenreichtum. Seine verschachtelte Syntax will alles umgreifen, auch am Rande liegendes. So entsteht Manieriertheit, - doch nicht im abschätzigen Sinn, sondern als ein eigener, unverkennbarer Stil. Hat man sich eingelesen, wird aus Klang und Rhythmus ein polyphones

Musizieren mit Sprache, bei dem - hoch reflektiert - Inhalte aus dem Fundus des kulturellen Gedächtnisses vermittelt werden. Neben dem Lesevergnügen erweitert Thomas Mann den Bildungshorizont des Lesers, seinem Professoren-Titel gerecht werdend.

Da er Plakatives und Eindimensionales für unkünstlerisch hielt, spiegelt Thomas Mann die Erscheinungen in ihrer Komplexität ab. Sein Mittel ist Ironie. Vordergründig ein humoristisches Geltenlassen und häufig so interpretiert, bedeutet sie ihm jedoch *Objektivität* und künstlerische *Unverbindlichkeit*.

Dazu mischt Thomas Mann divergierende Sprachebenen. Poetisches wird kontrastiert mit Wendungen aus der Amtssprache und Mundartliches trifft auf Literatursprache. Auch der Sprachrhythmus kann abrupt wechseln. Um der pointierten Wirkung willen folgt nicht selten auf eine weit ausschwingende, durchgeformte Konstruktion ein kurzer, sehr direkter Satz, - ein trockener Paukenschlag, der die narrative Periode abschließt.

Wenn möglich, hat Thomas Mann die einzelnen Kapitel und Bände mit einer Pointe enden lassen. Dem jungen Autor von *Buddenbrooks* (1901) war hier der Wirkung willen auch folkloristische Derbheit recht:

"Geh zum Deifi, Sauludr's dreckats!" So schloß Tony Buddenbrooks zweite Ehe. (Und Band I der Familiengeschichte im Erstdruck.)

Tonys Stolz und Dünkel waren von Kindheit an, den *ersten Kreisen* Lübecks anzugehören.

[1] Mann, Thomas: Lotte in Weimar. Stockholm: Bermann-Fischer 1939, S. 85

[2] Renè Schickele am 24.11.1937 an Thomas Mann: „In gesitteter Verwegenheit“ - als ich das gelesen hatte, war ich versucht zu sagen: „Sie sprechen vortrefflich, Professor Mann!“ Aber wie sollten Sie anders sprechen!

Thomas Manns mythische Identifikation mit Hermes

Seit «Der Tod in Venedig» lässt Thomas Mann Hermes immer wieder in seinen Romanen und Erzählungen auftreten, vordergründig oder verdeckt. *Den mythologischen Kollegen* hat er ihn scherzhaft genannt. [1]

In der Venedignovelle wird der Knabe Tadzio zu Hermes, als er dem sterbenden Gustav von Aschenbach aufs Meer hinausdeutet, *ins verheißungsvoll Ungewisse*. [2] Zu den Aufgaben des antiken Hermes gehörte, die Seelen der Verstorbenen ins Jenseits zu geleiten.

Während Hans Castorps Schneetraum weist ein schöner Knabe mit einem Blick voll von *Todesernst* Hans Castorp die Richtung zu einer steinernen Gruppenplastik, die an Demeter und Persephone gemahnt, Göttinnen der Totenwelt, des antiken Hades. [3]

In «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull» erkennt eine liebeshungrige Schriftstellerin ihn in der Gestalt Felix Krulls und lässt so Felix Krull *die Bekanntschaft seines mythischen Urbildes* machen. [4]

Seine Erscheinung ständig wechselnd, greift Hermes in das Geschehen der Josephs-Bände ein. Anfangs noch in Gestalt eines dem biblischen Jakob in der Wüste voran laufenden Schakals, danach als Jüngling mit Hundskopf, dann als Wegbegleiter mit nur halb geöffneten Augen, wenig später in gleicher Gestalt als wacher Karawanenführer und so immerfort sich weiter wandelnd. Zuletzt erkennt der Pharao Echnaton in Joseph die Inkarnation des Gottes Hermes, von dem ein kretischer Seefahrer Echnaton einst erzählt hatte. Für Thomas Mann wird der auserwählte, vom Schicksal bevorzugte Mensch zur Gottheit.

In Hermes sah Thomas Mann alles vorgebildet, was er selbst an künstlerischen und menschlichen Möglichkeiten in sich trug und ausgebildet hatte. Hermes war der Gott der *Beziehungen*. Wurde nicht in jedem Werk

Thomas Manns ein *Riesenteppich* von Assoziationen gewoben, wurde nicht eins mit dem anderen verknüpft, die erzählte Handlung mit ihren literarischen und mythischen Mustern? [5]

Hermetisch war das Kunstwerk in sich durch seinen anspielenden Beziehungsreichtum. *Hermetisch* war aber auch das Wirken des Künstlers: Hermes stellte die Verbindung zwischen Göttern und Sterblichen her - das Kunstwerk vermittelt zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, zwischen Geist und Leben, wobei Leben auch Sinnlichkeit einschließt (die Sinnlichkeit der Kunst). Bezogen auf Thomas Mann hatte Hans Wysling 1993 gefragt: "Bedeutete nicht, einen Gott zu spielen, ein bisschen auch, ein Gott zu sein?" [6]

Über mythologische Entsprechung und mythische Nachfolge schreibt Thomas Mann im ersten Band der Josephs -Tetralogie («Die Geschichten Jaakobs»):

Nicht allein daß Himmlisches und Irdisches sich ineinander wiedererkennen, sondern es wandelt sich auch kraft der sphärischen Drehung das Himmlische ins Irdische, das Irdische ins Himmlische und daraus erhellt, daraus ergibt sich die Wahrheit, dass Götter Menschen, Menschen dagegen wieder Götter werden können. [7]

Im folgenden Band «Der junge Joseph» greift Thomas Mann die mythische Vorstellung von gott-menschlicher Transfiguration wieder auf. Im Rückblick auf sagenhafte, legendäre Persönlichkeiten schreibt er: *Sie ist eine Gegenwart, durchscheinend für immer ältere Vergangenheiten, die sich im Göttlichen verlieren, das in weiterer Zeitentiefe wieder aus menschlichem hervorgegangen* [ist]. [8]

In «Joseph in Ägypten», dem dritten Band, geht Thomas Mann auf den mythologischen Topos ein, dass zu einem Irdischen ein Gott in Menschengestalt spricht. Zwischen Irdischen und Himmlischen sei die Grenze fließend. Auch gäbe es *Vorstufen des Göttlichen, Andeutungen, Halbheiten und Übergänge*. Das Göttliche gehe über ins Leben als

heilbringende, tröstende und errettende Wohltätergestalt. [9] Eine mythische Vorstellung, der im Christentum ein helfender Engel entspricht, der vorübergehend die Gestalt eines Mitmenschen angenommen hat.

Der Sprachkünstler, der, was in schwankender Erscheinung schwebt, in dauernden Gedanken befestigt und so das Unzulängliche [10] zum Ereignis werden lässt, zählt zu den echten Göttersöhnen.

[1] Thomas Mann am 26.11.1947 an Karl Kerény

[2] Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. Berlin: S. Fischer 1913, S. 145

[3] Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Berlin: S. Fischer 1924, Bd. II, S. 254

[4] Mann, Thomas: *Die Begegnung*. Olten: Vereinigung Oltener Bücherfreunde 1953, S. 14

[5] Wysling, Hans. *Von der Puppenbrücke zum Hermesflug*. Vortrag am 8.5.1993 im Audienzsaal des Lübecker Rathauses. Erstdruck: Hans Wysling. *Zum Gedenken*. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 55

[6] a. a. O. S. 56

[7] Mann, Thomas: *Die Geschichten Jaakobs*. Berlin: S. Fischer 1933, S. 162

[8] Mann, Thomas: *Der junge Joseph*. Berlin: S. Fischer 1934, S. 42/43

[9] Mann, Thomas: *Joseph in Ägypten*. Berlin: S. Fischer 1936, S. 296/97

[10] Die kunstlose Wirklichkeit

Thomas Mann über sich

Es kenne mich die Welt. [1] So lautete das Lebensmotto Thomas Manns. Sein Bestreben war, neben dem schriftstellerischen Œuvre das eigene Leben zu einem zweiten Kunstwerk zu stilisieren.

Lübeck

Geboren im Jahre 1875 zu Lübeck als zweiter Sohn des Senators und Kaufmanns Johann Heinrich Mann und seiner Frau Julia, geb. da Silva-Bruhns (aus Rio de Janeiro gebürtig, halb deutscher, halb kreolischer Abstammung) verlebte ich mit meinen vier Geschwistern, trotz regelmäßiger wiederkehrender Ärgernisse, die durch meine träumerische Renitenz als Schüler hervorgerufen wurden, [2] in unserem schönen Elternhause eine glückliche Jugend. [3]

Thomas Mann stammte aus den ersten Kreisen des von gotisch-mittelalterlicher Architektur geprägten, giebeligen Lübeck. In «Buddenbrooks» unterschied anno 1835 die Haushälterin *Ida Jungmann haarscharf zwischen ersten und zweiten Kreisen, zwischen Mittelstand und geringem Mittelstand.* [4] In Thomas Manns Elternhaus dürfte man Nachbarn und Einwohner ebenso taxiert haben.

Der Bajazzo

In München hörte ich in buntem und unersprießlichen Durcheinander historische, volkswirtschaftliche und schönwissenschaftliche Vorlesungen. Plötzlich jedoch, wie ein echter Vagabund, lies ich alles liegen und ging ins Ausland, nach Rom, woselbst ich mich ein Jahr lang plan- und beschäftigungslos herumtrieb. Ich verbrachte meine Tage mit Schreiben und der Vertilgung jenes Lesestoffes, den man den belletristischen nennt, und dem ein anständiger Mensch höchstens zur Zerstreuung in seinen Mußestunden zuwendet – und meine Abende mit Punsch und Dominospiel. [5]

Ein strenges Eheglück

Du nennst mich gewiß einen feigen Bürger. Aber Du hast gut reden. Du bist absolut. Ich dagegen habe geruht, mir eine Verfassung zu geben.

(Am 17. Januar 1906 an Heinrich Mann, Thomas Manns Pläne betreffend, Familie und bürgerlichen Hausstand zu gründen.)

Der Ehemann

Wer schon vor K. H. [6] einen „Friedrich“ plante, [7] hat wohl nie so ganz innerlich an ein „strenges Eheglück“ geglaubt. Was nicht hindert, daß man praktisch daran glauben kann.

(Am 26. Januar 1910 an Heinrich Mann.)

Zu Thomas Manns tiefer Dankbarkeit gegenüber seiner Ehefrau:

Wir haben es zusammen getragen, liebes Herz, und wer weiß, wer schwerer daran zu tragen hatte, denn zuletzt hat der immerhin Thätige es leichter, als der nur Duldende. Auch trug ich es nur aus Not und Trotz, Du aber trugst es aus Liebe. Schmeichler sagen Dir wohl, es sei nichts Geringes und Leichtes, meine Gefährtin zu sein. Aber mich schmerzt das Gewissen dabei, und ich weiß wohl, daß dieser Schmerz nur durch immerwährende Dankbarkeit zu beruhigen ist.

(Widmung in «Betrachtungen eines Unpolitischen» 1918 an Katia Mann [8]. Die Arbeit an dem Essay-Band «Betrachtungen eines Unpolitischen», in dem Thomas Mann seine Position als Künstler, sein Deutschtum und seine tiefe Skepsis gegenüber der kommenden Demokratie bekennt, - diese öffentliche Rechenschaftslegung war ihm zu einer selbstquälerischen Mühsal geworden.)

Wenn irgend ein Nachleben mir, der Essenz meines Seins, meinem Werk beschieden ist, so wird sie mit mir leben, mir zur Seite. So lange Menschen meiner Gedenken, wird ihrer gedacht sein. Die Nachwelt, hat sie ein gutes Wort für mich, ihr zugleich wird es gelten, zum Lohn ihrer Lebendigkeit, ihrer aktiven Treue, unendlichen Geduld und Tapferkeit, mit der ihre Liebe mein Dasein behütet.

(Tischrede zu Katia Manns siebzigstem Geburtstag. [9])

Zwei narrative Selbstporträts Thomas Manns (Skizzen):

Man denke sich den folgenden dichterischen Charakter. Ein Mann, edel und leidenschaftlich, aber auf irgendeine Weise gezeichnet und in seinem Gemüt eine dunkle Ausnahme unter den Regelrechten, unter „des Volkes reichen, lockigen Lieblingen“; vornehm als Ausnahme, aber unvornehm als Leidender, [10] einsam, ausgeschlossen vom Glücke, von der Bummelei des Glücks, und ganz und gar auf Leistung gestellt. Gute Bedingungen, das alles, um die „Lieblinge“ zu überflügeln, welche die Leistung nichtnötig haben; gute Bedingungen zur Größe. Und in einem harten, strengen und schweren Leben wird er groß, verrichtet öffentlich ruhmvolle Dinge, wird mit Ehren geschmückt für seine Verdienste, - bleibt aber in seinem Gemüt eine dunkle Ausnahme, sehr stolz als ein Mann der Leistung, aber voller Mißtrauen in sein menschliches Teil und ohne Glauben daran, daß man ihn lieben könne.

(«Das Theater als Tempel» 1907)

Eine Persönlichkeit, die die Würde des Geistes ausdrucksvoll wahrzunehmen sich gewöhnt und die Hofsitte einer Einsamkeit annimmt, die voll unberatener, hart selbständiger Leiden und Kämpfe war und es zu Macht und Ehren unter den Menschen brachte.

(Der Dichter *Gustav von Aschenbach* in «Der Tod in Venedig» 1913, S. 29)

Pater familias

Mit der Tram zum Standsamt am Mariahilfsplatz, um das Kind [11] anzumelden. Blamiert, da ich die Geburtsjahre der Kinder nicht anzugeben wußte. (23. April 1919, Tagebuch)

Verwurzelt im neunzehnten Jahrhundert

Es kommt kein Jahrgang zu kurz. Und doch möchte ich einen Vorteil wahrhaben, den der von 1875 geltend machen kann gegen den 1914er oder noch später: Es ist kein Kleines, dem letzten Viertel des Neunzehnten Jahrhunderts – eines großen Jahrhunderts -, der Spätzeit des bürgerlichen, des liberalen Zeitalters noch angehört, in dieser Welt noch gelebt, diese Luft noch geatmet zu haben; es ist, so möchte man in Altershochmut sagen, ein Bildungsvorzug vor denen, die gleich in die gegenwärtige Auflösung hineingeboren sind, - ein Fond und eine Mitgift von Bildung, deren die später Angekommenen entbehren, ohne sie natürlich zu vermissen. («Meine Zeit», 1950)

Gesittung

Gesittung ist die Sphäre, in der ich atme; ich liebe, ja ich acht im Grunde nur, was gütig ist, das Rohe befremdet mich, den persönlichen Haß fürchte ich und leide unter dem, den ich zufüge, nicht weniger, als unter dem, den ich trage, obgleich ich wohl weiß, daß, um das Menschliche zu leben, man auch den Haß tätig und leidend erfahren muß. («Betrachtungen eine Unpolitischen» 1918, S. 451)

Ungleichheit

Ich bin keineswegs ein Anhänger des Satzes von der „Gleichheit der Menschen.“ [...] Was mich betrifft, so empfinde ich die Forderung, „im letzten Bettler den Menschen zu achten“, als unter aller Selbstverständlichkeit, als überheblich, obsolet-humanitär, schönrednerisch und albern. («Betrachtungen eines Unpolitischen», ungekürzte Ausgabe 1918, S. 452)

Zigeuner und Wunderkind gleichermaßen

Der Künstler ist und bleibt Zigeuner, gesetzt auch, es handelte sich um einen deutschen Künstler von bürgerlicher Kultur.

(«Betrachtungen eine Unpolitischen» 1918, S. 403)

Wir sind alle Wunderkinder, wir Schaffenden

(«Das Wunderkind» 1903)

Wieviel Spiel, Trotz, Genuß ist übrigens in der Selbstgestaltung des Talents!

(«Der Tod in Venedig» 1911, zweites Kapitel.)

Auch persönlich genommen ist ja die Kunst ein erhöhtes Leben. (a. a. O.)

Welteroberung und Unsterblichkeit des Namens

Größe! Außerordentlichkeit! Welteroberung und Unsterblichkeit des Namens! Was galt alles Glück der ewig unbekanntem gegen diese Ziel? Gekannt sein, - gekannt und geliebt von den Völkern der Erde! Schwatzet von Ichsucht, die ihr nichts wißt von der Süßigkeit dieses Traumes und Dranges! Ichsüchtig ist alles Außerordentliche, sofern es leidet. Mögt ihr selbst zusehen, spricht es, ihr Sendungslosen, die ihr's auf Erden so viel leichter habt! Und der Ehrgeiz spricht: Soll das Leiden umsonst gewesen sein? Groß muß es mich machen!

(«Schwere Stunde» 1905. Worte, die Thomas Mann Schiller zuschreibt, in einem inneren Monolog, als dieser schlaflos bei kalter Winternacht in seinem Arbeits- und Schlafzimmer auf und ab geht.)

Die Rivalität mit dem älteren Bruder

Während des Mittagspaziergangs in tiefer Begeisterung in Erinnerungen aus dem „Ring d. Nibelungen“ – mit schließlicher innerer Zorneswendung gegen H. und sein liederlich politisches Geschwätz gegen Wagner.

Haßempfindung.

(29. April 1920, Tagebuch)

Zuweilen unrichtige Satzbildung, seltsam, immer sehr gut. Wie glücklich wäre der gemeinsame Nobel-Preis!

(Am 9. Juni 1949 im Tagebuch anlässlich eines Briefes von Heinrich Mann.)

Meine Gedanken waren 1918 so wenig druckfähig, wie die Heinrichs 1914 waren. Er schrieb übrigens den vor Hass starrenden Zola-Aufsatz, der eigentlich die «Betrachtungen» hervorbrachte. Zuletzt schrieb er mir in die ostdeutsche Ausgabe seines «Untertan»: „Meinem großen Bruder, der den Dr. Faustus schrieb“.

(21. Juni 1952, Tagebuch)

Aber H's «Aktivismus» war ein Tiefstand, der nur schlechte Werke hervorbrachte bis zum Henri IV.

(19. Juli 1952, Tagebuch)

Exil

Es ist mir nicht an der Wiege gesungen worden, daß ich meine höheren Tage als Emigrant, zu Hause enteignet und verfemt, in tief notwendig gewordenem Protest verbringen würde. Seit ich ins geistige Leben eintrat, habe ich mich in glücklichem Einvernehmen mit den seelischen Anlagen meiner Nation, in ihren geistigen Traditionen sicher geborgen gefühlt.[12] Ich bin weit eher zum Repräsentieren geboren als zum Märtyrer, weit eher dazu, ein wenig höhere Heiterkeit in die Welt zu tragen, als den Kampf, den Hass zu nähren.[13] Höchst Falsches musste geschehen, damit sich mein Leben so falsch, so unnatürlich gestaltete.

(«Ein Briefwechsel» 1937)

Musikalische Textur

Was ich machte, meine Kunstarbeiten, urteilt darüber wie ihr wollt oder müßt, aber gute Partituren waren sie immer, eine wie die andere.

(«Betrachtungen eines Unpolitischen» 1918, S. 310)

Der Letzte, der weiß, was ein Werk ist

Habe nichts dagegen, ein Spätester und Letzter, ein Erfüller zu sein. Damit repräsentiert man das Abendland. Denn wo seine Frührot-Werke?

Bin einer der Letzten, vielleicht der Letzte, der weiß, was ein Werk ist.

(3. April 1951, Tagebuch)

Thomas Mann empfand sich als letzter großer Erzähler, worin man ihm nur schwerlich widersprechen kann. Seine epische Erzählkunst gipfelt in der Tetralogie «Joseph und seine Brüder». Diese Fassung der biblischen Josephs-Legende hielt er für die endgültige, weil nicht überbietbar. Auch als Novellist gelang ihm das Außerordentliche. In «Der Tod in Venedig» tragen Polyphonie und kontrapunktische Verschränkung der Motive das *Gepräge von Meisterlichkeit und Klassizität*.

Heitere Ambiguität

Heitere Ambiguität im Grunde mein Element.

(13. Oktober 1953, Tagebuch. - Narrative Ambiguität läuft auf Ironie hinaus. Die Ironie ist objektiv, [14] denn sie beleuchtet zugleich die Kehrseite. Aber welche Seite ist die Kehrseite? Dies gerade nicht zu beantworten, ist das janusköpfige Wesen der Ironie.)

Leiden und Größe

Alte, peinliche Erinnerungen, zwanghaft, wie oft. War nicht das ganze Leben peinlich. Es gab wohl selten ein solches Ineinander von Qual und Glanz.

(20. September 1953, Tagebuch)

Vollbringertum

Wagner, der sieche Gralshüter, der Zerbrechende, der alte Sünder, war dabei einer der größten Vollbringer der Welt, ein Werk-Mensch, ein Werk-Held sondergleichen – und ach, wie liebe und bewundere ich das Vollbringertum, das Werk – jetzt zumal, im Alter, wo es damit für mich aus ist. Ich kann von Glück sagen, daß ich doch mit 25, mit 50, mit 60 und 70 Jahren, mit «Buddenbrooks», «Zauberberg», «Joseph» und «Faustus» etwas wie einen kleinen Vollbringer abgeben konnte. Wahrhaftig, ich war nicht groß. Aber eine gewisse kindliche Intimität meines Verhaltens zur Größe brachte in mein Werk ein Lächeln der Allusion auf sie, das Wissende, Gütige, Amüsable heute und später erfreuen mag.

(19. Juni 1954, Tagebuch)

Glückskindschaft und amor fati [15]

Ich bin eben gnädig geführt worden von einem Schicksal, das es zwar streng, darunter aber immer grund-freundlich mit mir meinte.

(Thomas Mann am 16.9.1946 an Hans Reisiger)

-
- [1] Es kenne mich die Welt, auf daß sie mir verzeihe!
- [2] Das Schüler-Dilemma des Hochbegabten im wilhelminischen Schulbetrieb.
- [3] Tomas Mann in: Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien, hrsg. von W. Zils. München: M. Kellerer 1913.
- [4] Buddenbrooks, erstes Kapitel, erster Teil.
- [5] Aus der selbstironischen autobiographischen Skizze «Im Spiegel» (1907)
- [6] Königliche Hoheit. Roman.
- [7] Eine Novelle über Friedrich II.
- [8] Heine, G. und P. Schommer: Widmungen Thomas Manns. Lübeck: Dräger 1998, S. 39
- [9] Kurzke, Hermann u. Stephan Stachorski: Thomas Mann Essays. Frankfurt am Main: S. Fischer S. 252
- [10] *Unvornehm als Leidender*: „Es ist ganz einerlei, vornehm oder gering sein: Das Menschliche muss man immer ausbaden.“(Goethe: Maximen und Reflexionen)
- [11] Elisabeth Veronika Mann, * 24. April 1918.
- [12] Anspielung auf die Verhuzung des Deutschtums durch die Nationalsozialisten.
- [13] Der antifaschistische Widerstand im Exil.
- [14] Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. II (1844), S. 99
- [15] Liebe zum Schicksal

Weltbemerkungen Thomas Manns

Ein Aphorismus ist der letzte Ring einer langen Gedankenkette.
(Marie von Ebner-Eschenbach 1880)

Auktoriale Äußerungen Thomas Mann

Das Glück ist etwas ganz und gar Relatives und Persönliches; es ist „in euch“ oder es ist nicht in euch, aber daß es von außen kommen könne, wird bezweifelt. Ja, es wird bezweifelt, daß soziale Umstände das Glück zu fördern oder hintanzuhalten vermögen, daß der soziale Fortschritt das Glück auf Erden vergrößert hat.

(«Betrachtungen eines Unpolitischen» 1918, S. 316)

Der Tod ist die Quelle aller Frömmigkeit und alles erhaltenden Sinnes.

(«Unordnung und frühes Leid» 1925)

Denn Liebe zum Meer, das ist nichts anderes als Liebe zum Tode.

(«Von deutscher Republik» 1922)

Das Volk ist absolut geistlos. Es hat nichts als die Gewalt, verbunden mit Unwissenheit, Dummheit und Ungerechtigkeit.

(«Betrachtungen eines Unpolitischen», ungekürzte Ausgabe 1918, S. 366)

[...], daß es nirgends mehr Neigung zur Trägheit gibt, als im niederen Volk, daß das Ideal absoluter Untätigkeit das Ideal der „arbeitenden Klasse“ ist.

(a. a. O. S. 367)

Gleichheit ist ein fingierter und künstlicher Zustand, den man aufrecht erhält, indem man die wirkliche und natürliche Kräfteverteilung möglichst verleugnet und oberflächlich außer Kraft setzt. Gleichheit und Freiheit – aber das ist wohl allzu oft gesagt worden – schließen einander selbstverständlich aus.

(a. a. O. S. 441. - Wirkliche und natürliche Kräfteverteilung meint Befähigung (d. h. Leistungswillen und konstitutionelle Intelligenz), oberflächlich außer Kraft setzt bedeutet die Gleichheit vor der Wahlurne. Der zweite Satz wird verständlich, wenn man für Freiheit Chancengleichheit setzt.)

Ein passionierter Thomas Mann-Leser läuft Gefahr, in Folge der treffenden und entschiedenen Sprache Thomas Manns zum Demokratie-Skeptiker zu werden, besonders dann, wenn er an Kreativität dem Mittelmaß voraus ist.

Nach 1922, in der Weimarer Republik, hat Thomas Mann in den Folgeauflagen von «Betrachtungen eines Unpolitischen» Kürzungen vorgenommen und sich halb und halb zur Republik bekannt (vgl. «Von deutscher Republik»). In diesem Essay ist jedoch mehr von Deutschtum die Rede, als von Republik.)

Gleichheit ist weder eine Tatsache noch eine Wünschbarkeit.

(a. a. O. S.452)

Wer sich nicht wichtig nimmt, ist bald verkommen.

(«Joseph, der Ernährer» (1943). Siebentes Hauptstück, Unterkapitel «Ich will hin und ihn sehen».)

Man kann sich nicht kleiner machen, als man ist.

(«Leiden und Größe Richard Wagners» 1933)

Jedes stärkere Leben erweckt sich Feinde.

(28. Januar 1949 an Jonas Lesser (1895 - 1969), Wiener Schriftsteller.)

Schicksal ist nur die Auswirkung des Charakters.

(«Leiden und Größe Richard Wagners» 1933. Orig.: Denn Schicksal ist ja nur Auswirkung des Charakters. Der Gedanke geht auf Herklit zurück: "Der Charakter des Menschen ist sein Schicksal.")

Wir erbittern uns am meisten über Beschuldigungen, die zwar falsch sind, aber nicht gänzlich.

(«Die Geschichten Jaakobs» 1933. Erstes Hauptstück, Unterkapitel «Der Angeber».)

Der intellektuelle Name für "Liebe" lautet " I n t e r e s s e " .

(«Betrachtungen eines Unpolitischen» 1918, S. 38)

Die Politik macht roh, pöbelhaft und stupid. Neid, Frechheit und Begehrlichkeit ist alles, was sie lehrt.

(«Betrachtungen eines Unpolitischen», ungekürzte Ausgabe 1918, S. 244)

Ich will nicht die Parlaments- und Parteiwirtschaft, welche die Verpestung des gesamten nationalen Lebens mit Politik bewirkt.

(a. a. O. S. 246)

Als ob Demokratie zum Imperialismus oder Kapitalismus irgendwie in Widerspruch stünde.

(a. a. O. S. 349)

Die Kunst steht mit der Tugend auf keinem guten Fuß.

(a. a. O. S. 395)

Kunst bedeutet die Verteilung des Stoffes durch die Form.

(a. a. O. S. 291)

Jemand, der Kunst zu machen gewohnt ist, wird das Geistige, das Intellektuelle niemals ganz ernst nehmen, da seine Sache vielmehr von jeher war, es als Material und Spielzeug zu behandeln.

(a. a. O. S. 396)

Ein Künstlertum, ohne jeden Einschlag von Scharlatanerie, ohne jede Neigung zu femininer Lüge, hat es vielleicht nie gegeben.

(a. a. O. S. 175)

Den Künstler mit dem „Intellektuellen“ gleichzusetzen, ist demokratischer Humbug.

(a. a. O. S. 396)

Die Überlegenheit der Kunst über das bloß Intellektuelle besteht in ihrer lebendigen Vieldeutigkeit, ihrer tiefen Unverbindlichkeit, ihrer geistigen Freiheit.

(a. a. O. S. 210, Wortfolge leicht verändert.)

Die Kunst wird unmöglich, der Künstler wird unmöglich, wenn sie durchschaut sind.

(«Betrachtungen eines Unpolitischen» 1918, S. 146)

Ironie aber ist immer Ironie nach beiden Seiten hin.

(a. a. O. S. 592)

Ein gutes Buch wird zusammen mit seinem Titel geboren.

(«Lotte in Weimar» 1939, Achstes Kapitel. Orig.: Ein gutes Buch werde gleich zusammen mit seinem Titel geboren.)

Der Roman ist genauere, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer, als das Drama, in allem, was die Erkenntnis des Menschen an Leib und Charakter betrifft.

(«Versuch über das Theater» 1908)

Das Theater hat die Literatur nicht nötig, es könnte offenbar ohne sie bestehen.

(a. a. O.)

Der Rang eines Theaters bestimmt sich danach, wie gut oder schlecht dort Komödie gespielt wird, - nicht danach, in welchem Maße es die Literatur begünstigt.

(a. a. O.)

Was ist das Theater? Ein Brettergerüst. Du kannst darauf auf den Händen gehen oder ein unsterbliches Gedicht rezitieren.
(a. a. O.)

Figuren Thomas Manns

Die Trennung zwischen auktorialen Äußerungen Thomas Manns und den Sentenzen der Handlungsträger ist in der Unverbindlichkeit von Kunstfiguren begründet. Doch insgeheim enthalten deren Weltbemerkungen auch die Sichtweise Thomas Manns.

Buddenbrooks (1901)

Aber das rechte Vertrauen der Welt gewinnt man erst, wenn man Hausherr und Familienvater ist.
(Thomas Buddenbrook)

Eigentlich und bei Lichte besehen ist doch jeder Geschäftsmann ein Gauner.
(Christian Buddenbrook, Original: Eigentlich und bei Lichte besehen sei doch jeder Geschäftsmann ein Gauner.)

Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.
(Thomas Buddenbrook, angeblich ein türkisches Sprichwort zitierend.)

Die Situation ohne Schamgefühl auszunutzen, das ist Lebenstüchtigkeit.
(Der elfjährige Hanno Buddenbrook, Original: Aber die Situation ohne Schamgefühl auszunutzen, sagte er sich, das ist Lebenstüchtigkeit.)

Lotte in Weimar (1939)

Ironie ist das Körnchen Salz, durch welches das Aufgetischte überhaupt erst genießbar wird.
(«Lotte in Weimar» 1939. Angeblich ein Gothewort, das Doktor Riemer in dritten Kapitel zitiert.)

Liebhabelei ist nobel, und wer vornehm ein Liebhaber. Dagegen gemein ist alles, was Gilde und Fach und Berufstand. Dilettantism! Über euch

Philister! Ahndete euch wohl je, daß Dilettantism [Dilettantismus] ganz nah verwandt dem Dämonischen und dem Genie, weil er ungebunden ist und geschaffen, ein Ding zu sehen mit frischem Aug, das Objekt in seiner Reinheit, wies ist, nicht aber wie Herkommen will, dass mans sehe, und nicht wie der Troß es sieht, der von den Dingen, den psychischen und moralischen, immer nur ein Bild hat aus zweiter Hand.
(«Lotte in Weimar» 1939, «Das siebente Kapitel». Aus dem inneren Monolog Goethes.)

Aber ein Vorrat, der zu Ende geht, und bei dem man auf den Boden sieht, das hat was Schreckhaftes, dazu darf man es gar nicht kommen lassen.
(Goethe, a. a. O.)

Doktor Faustus (1947)

Was von Gott kommt, das ist geordnet.
(«Doktor Faustus» 1947. Kapitel VII, Adrian Leverkühn.)

Abtrünnigkeit ist ein Akt des Glaubens, und alles ist und geschieht in Gott, besonders auch der Abfall von ihm.
(a. a. O. Kapitel XV, Adrian Leverkühn.)

Organisation ist alles. Ohne sie geht überhaupt nichts, am wenigsten in der Kunst.
(a. a. O. Kapitel XXII, Adrian Leverkühn.)

Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet fühlen, - er darf es nicht, meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen.
(a. a. O. Kapitel XXXI, der Gymnasialprofessor Serenus Zeitblom.)

In der Kunst jedenfalls verschränken sich das Subjektive und Objektive bis hin zur Ununterscheidbarkeit.
(a. a. O. Kapitel XXII, Adrian Leverkühn.)

Der Künstler ist der Bruder des Verbrechers und des Verrückten.
(a. a. O. Kapitel XXV, der Teufel.)

Als religiöser Mensch muß man sich fragen, ob die Welt wirklich das alleinige Werk eines gütigen Gottes ist oder nicht vielmehr eine Gemeinschaftsarbeit, ich sage nicht, mit wem.
(a. a. O., Kapitel XIV, Schlafstroh-Gespräche.)

Kirche und Religion zu trennen, heißt darauf verzichten, das Religiöse vom Wahnsinn zu trennen.

(a. a. O., Kapitel XIV, Schlafstroh. Kontext: Christentum sei das wahre und einzige Mittel zur Disziplinierung religiösen Bedürfnisses gegen dessen Ausartungsgefahren.)

Die Russen, sagte Deutschlin sentenziös, haben Tiefe, aber keine Form. Die im Westen Form, aber keine Tiefe. Beides zusammen haben nur wir Deutsche.

(a. a. O., Schlafstroh-Gespräche)

Das ist es ja gerade, daß heute sogar schon mit den Trieben Propaganda für allerlei Bindungsangebote gemacht wird, indem man nämlich auch sie noch mit einbezieht und den alten Idealismus mit Triebpsychologie aufputzt, damit der bestechende Eindruck einer größeren Wirklichkeitsdichte entsteht. Deswegen kann das Angebot doch noch Schwindel sein.

(a. a. O., Interpretation des Hrsg.: Die Psychoanalyse betreffend)



T. M. & Bauschan

(Emil Preetorius 1919)

Impressum

Nummerierte Auflage in LX Exemplaren.
Nr. I bis V in Ganzleinen, VI bis LX kartoniert.

Exemplar Nr. I

Typographie H.-P. Haack. Lektorat Carmen Haack.
Bindung Buchbinderei Müller Leipzig.

Parallel zu den gedruckten Exemplaren ist die Monographie
vom Archivserver der
DEUTSCHEN NATIONALBIBLOTHEK
als Netzpublikation abrufbar.

© Haack & Haack
Leipzig