

Ein Spiel zwischen Geist und Leben

Thomas Manns Ironie
als Sprache der Moderne

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten I und II
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Jens Ewen

Petersbergstr. 3, 66119 Saarbrücken

Tag der letzten Promotionsleistung: 19. Juli 2011

Dekan: Prof. Dr. Erich Steiner

Erstgutachterin: Prof. Dr. Anke-Marie Lohmeier

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dirk von Petersdorff

Drittgutachter: Prof. Dr. Hermann Kurzke

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
TEIL I THOMAS MANN UND DAS PROBLEM DES MODERNEN KÜNSTLERS	
1. Kapitel Suchbewegungen: Kunst und Künstlertum im Frühwerk (1893-1914)	17
1.1 Erkennen und Durchschauen – Annäherungen an den Künstler	25
1.2 Der ironisch integrierte Künstler	37
1.2.1 Zu schwach für das Leben, zu schwach für den Tod – <i>Der Bajazzo</i>	38
1.2.2 Degeneration ist nett: Kunst und Künstlerproblematik in <i>Buddenbrooks</i>	43
1.2.3 Warum gleich sterben? – Kunst- und Künstlerprobleme in <i>Tonio Kröger</i>	56
1.2.4 Todesmusik und Magenkrämpfe: <i>Tristan</i>	69
1.3 Glaubensfragen und fürstliche Künstler: <i>Fiorenza</i> und <i>Königliche Hoheit</i>	74
1.4 Theoretisierungsversuche – <i>Geist und Kunst</i> und die Vorgeschichte	90
1.5 Alte Bekannte, neue Form – <i>Der Tod in Venedig</i> als literarischer Abschluss des Frühwerks	104
1.6 Lösung im Donnerschlag – Die Kriegsschriften	112
2. Kapitel Thomas Manns Künstlerproblematik im Kontext der Ästhetik der Moderne	118
2.1 Kreative Übernahme – Nietzsches Wagner-Kritik	122
2.2 Die Kunst im Systemvergleich – Autonomie des Kunstsystems	130
2.3 Gegen den Willen hilft die Kunst – Arthur Schopenhauers Willensmetaphysik	135
2.4 Das Schöne und die Geschichte – Die Ästhetik Friedrich Schillers	141
2.5 Der Anfang der modernen Ironie – Theoriedebatten der Frühromantik	154
3. Kapitel »Ist denn die Wahrheit ein Argument?« – Die Ironiethorie der <i>Betrachtungen eines Unpolitischen</i>	161

TEIL II IM BEWUSSTSEIN DER IRONIE
 – ERZÄHLEN UNTER VORBEHALT

4. Kapitel	Eine Welt im Gebirge – <i>Der Zauberberg</i>	179
4.1	Vom Problem der Kunst zum Problem der Welt	180
4.2	Erziehungsmaßnahmen – Hans Castorp zwischen den Welten	187
4.3	»eingehüllt in Vorbehalt« – Selbstironisierung der Erzählinstanz	198
5. Kapitel	Der ironisch-mythische Erzähler – <i>Joseph und seine Brüder</i>	203
5.1	Der ganze Mensch – »Ja – ja, nein«	204
5.2	Wissenschaftlich-mythisches Erzählen	215
FAZIT		219
LITERATURVERZEICHNIS		221

Einleitung

Dem Werk Thomas Manns haftet das Etikett des Ironischen ganz selbstverständlich an. Schon seine frühesten zeitgenössischen Leser charakterisieren seine Texte als ironisch, so etwa Otto Grautoff, der im Jahr 1903 eine Art Werkschau unternimmt und über *Buddenbrooks* (1901) schreibt, dass der Roman von einem »Unterton sanfter Ironie« durchzogen sei.¹ Im Jahr 1904 verwendet der Germanist Heinrich Meyer-Benfey in einem Thomas Mann gewidmeten Zeitungsbeitrag mehrmals das Wort Ironie, von dem er sagt, »ich wüßte in der Tat keins, das diesen Künstler so gut charakterisiert.«² Die Einschätzung, dass Thomas Manns Texte stark von ironischer Rede geprägt sind, hat sich über die verschiedenen Phasen der Rezeptionsgeschichte dieses Werks erhalten. Bei der interessierten Leserschaft und auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung ist diese Feststellung sprichwörtlich geworden. Es findet sich kaum eine Festtagsrede, kaum ein Jubiläumsartikel zu Thomas Mann, in dem er nicht als Ironiker charakterisiert würde. Ein ähnliches Bild bietet sich bei einem Blick in die Thomas Mann-Forschung: Diejenigen Untersuchungen, in denen von Ironie keine Rede ist, dürften deutlich in der Minderzahl liegen. Auffällig ist aber, dass dieser Allgegenwart der Rede von Ironie eine recht überschaubare Zahl an Spezialuntersuchungen gegenübersteht, in denen explizit nach Formen und Funktionen der Ironie bei Thomas Mann gefragt wird.³ Das liegt sicherlich auch am Gegenstand: Die Ironie ist terminologisch nur schwer zu fassen, und in der Forschung hat das dazu geführt, dass der Begriff eher zu einem Passepartout geworden ist als zu einem präzisen analytischen Terminus, denn häufig steht ein eher allgemeines Verständnis von Ironie im Hintergrund, das kaum expliziert wird und nur wenig Erklärungspotential bietet.

Mit der klassischen Definition, dass in einer ironischen Äußerung das Gegenteil des Gemeinten artikuliert wird, ist Ironie zudem nur unzureichend beschrieben. Darauf hat Ernst Behler hingewiesen, wenn er erklärt, dass »diese Grundbedeutung im Verlauf der

¹ Otto Grautoff: *Thomas Mann*. In: *Die Gegenwart* (1903), zit. nach: *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hrsg. von Klaus Schröter. Hamburg 1969, S. 24-26, hier S. 25.

² Heinrich Meyer-Benfey: *Thomas Mann*. Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) vom 22. März 1904, zit. nach: *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit*, S. 30-37, hier S. 35.

³ Zu diesen Spezialuntersuchungen gehören v.a. folgende Arbeiten: Reinhard Baumgart: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1964 (zuerst als Diss. 1952); Jürgen H. Petersen: *Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns. Ein Beitrag zur Untersuchung seiner dichterischen Verfahrensweise*. Köln 1967; Helmut Koopmann: *Theorie und Praxis der epischen Ironie*. In: *Thomas Mann*. Hrsg. von H. K. Darmstadt 1975 (*Wege der Forschung* 335), S. 351-383; Peter-André Alt: *Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns »Der Zauberberg« und Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«*. Frankfurt am Main u.a. 1985; Ulrich Karthaus: *Zu Thomas Manns Ironie*. In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 1 (1988), S. 80-98; Bernd Seiler: *Ironischer Stil und realistischer Eindruck. Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 60 (1986), S. 459-483.

Geschichte eine so weite Auffächerung« erfahren habe, dass sie keinesfalls alle Bereiche dieses Phänomens abdecken könne.⁴ Eine weitere terminologische Schwierigkeit besteht darin, dass der Gegenstand, auf den sich der Begriff richtet, unterschiedlicher Natur sein kann: »Ironie« bezeichnet einen rhetorischen Tropus, aber auch eine Welthaltung, eine mentale Einstellung gegenüber Welt und Geschichte.⁵

In der vorliegenden Arbeit soll der Versuch unternommen werden, einen möglichst präzisen und metasprachlich plausibilisierten Ironiebegriff zu erarbeiten, der die Grundlage für die Textanalysen bildet und diese erkennbar leitet. Das hat freilich zur Folge, dass der Begriff auf seinen analytischen Gegenstand hin ausgerichtet wird, um mit Blick auf die analysierten Texte möglichst praktikabel sein zu können. Die daraus folgende, nach Möglichkeit geringfügige, terminologische Verengung muss zugunsten der Präzision in Kauf genommen werden.

Die Begriffsbestimmung der Ironie, die weiter unten in dieser Einleitung vorgenommen wird, ist dabei kein Selbstzweck. Auf ihrer Grundlage verfolge ich zwei miteinander verknüpfte Ziele: Es geht erstens darum, Erklärungsmöglichkeiten dafür anzubieten, warum das Werk Thomas Manns so stark von Ironie geprägt ist. Dabei richte ich mich nach der Frage, welche Funktionen mit diesem ästhetischen Verfahren verknüpft sind, welche Bedeutung der Ironie zukommt, und zwar im Zusammenhang des jeweiligen Sinnmodells der Texte, aber auch mit Blick auf das Werk als Ganzes. Diese Frage lässt sich so ausweiten, dass nach einem Erklärungshorizont für die Verwendung von Ironie gesucht wird, um eine mögliche Antwort auf die Frage zu finden, auf welche Situation Thomas Mann mit seiner ironisch geprägten Erzählweise reagiert, auf welchen Kontext sie zurückzuführen ist. Ein zweites Ziel der Arbeit besteht darin, die Entwicklung der ironischen Strukturen innerhalb des Werks nachzuzeichnen. Lassen sich also, so lautet hier die Leitfrage, für die Ironie in verschiedenen Phasen des Werks unterschiedliche Funktionen rekonstruieren? Und wie lassen sich diese Entwicklung und die unterschiedliche Funktionalisierung erklären?

Um dieses zweifache Ziel zu erreichen, ist die Arbeit so strukturiert, dass sich beide Fragestellungen miteinander verbinden. In einem ersten Teil werden Leitfragen rekonstruiert, die den Texten des Frühwerks – unter dem hier die Werkphase von 1893 bis 1918 verstanden wird – zugrunde liegen. Das Frühwerk setzt sich, so lautet meine These, mit Problemstellungen auseinander, die sich erst unter den Bedingungen der gesellschaftlichen und wissensgeschichtlichen Moderne ergeben und besonders die Rolle von Kunst unter diesen

⁴ Ernst Behler: *Art. Ironie*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 599-624, hier Sp. 600.

⁵ Ob und inwieweit derselbe Begriff den Schluss zulässt, dass zwischen der rhetorischen und der philosophischen Erscheinung Ähnlichkeiten bestehen, wird weiter unten in dieser Einleitung geklärt.

Bedingungen betreffen: In welchem Verhältnis steht die Kunst zu konkurrierenden Weltdeutungsversuchen, worin liegt möglicherweise ihr besonderer Erkenntniswert? Können ästhetische Äußerungen gesellschaftliche Wirkung für sich beanspruchen, oder liegen sie in einem autonomen Bereich jenseits außerliterarischer Strukturen? Es geht also, mit Thomas Manns Begrifflichkeit gesprochen, um das Verhältnis von »Geist« und »Kunst«, um eine Bestimmung von Kunst und ihrer Verhältnisse zur modernen Wirklichkeit. Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen führt Thomas Mann zu verschiedenen, einander widersprechenden poetologischen Positionen, deren Tragfähigkeit er immer wieder für unzureichend hält und sie deshalb verwirft. Das Frühwerk wird in dieser Arbeit deshalb als das Dokument einer intellektuellen Suche gedeutet, mit der Thomas Mann die Funktion von Kunst im geistesgeschichtlichen Feld der Moderne bestimmen will. Immer wieder fragt er nach der Stellung des Künstlers in der modernen Gesellschaft, immer wieder werden künstlerische Weltdeutungen problematisiert und mit anderen Deutungsmustern verglichen, immer wieder kommt es hier zu anderen Antworten. Auf diese Weise lässt sich die Dynamik erklären, die das Frühwerk prägt und mit der die begrifflichen Schablonen, die sich der Autor zur Bestimmung seines Problemfeldes schafft, immer wieder zu neuen Konstellationen umgearbeitet werden. Die Rekonstruktion dieser Zusammenhänge wird mit Hilfe verschiedener Textsorten vorgenommen: Zunächst werden in diesen Kontext gehörende Positionen aus sehr frühen essayistischen bzw. literaturkritischen Äußerungen vorgestellt, danach stehen die wichtigsten Erzählungen des Frühwerks und der Roman *Buddenbrooks* (1901) im Zentrum der Betrachtung.

Die Problemkonstellations, die für Thomas Manns Frühwerk im ersten Kapitel der Arbeit rekonstruiert wird, lässt sich – so eine der zentralen Thesen der Untersuchung – an die ästhetischen Diskurse der Moderne anbinden, die im ausgehenden 18. Jahrhundert mit Friedrich Schillers ästhetischen Schriften ihren Anfang nahmen. Das zweite Kapitel stellt zu diesem Zweck wichtige Positionen dieses Diskurses dar, bindet sie an die wissenschaftlichen Bedingungen des Modernisierungsprozesses an und versucht damit eine Kontextualisierung der poetologischen Positionierungsversuche Thomas Manns in seinen frühen Texten. Mit diesem Kontextualisierungsversuch ist zudem ein weiterer Aspekt verknüpft: Er lässt sich als Vorschlag verstehen, Thomas Manns Werk in der literaturgeschichtlichen Kategorie der Moderne zu verorten, so dass die Alleinstellung, die seinem Werk in literaturgeschichtlicher Hinsicht oft noch immer zukommt, problematisiert werden kann. Wenn seine Texte – wie die Ergebnisse des ersten Teils dieser Arbeit nahelegen – aus der Auseinandersetzung mit den ästhetischen Fragen der Moderne hervorgehen, dann lassen sie sich auch plausibel in einen Moderne-Zusammenhang einordnen. Die Präzisierung

der literaturhistorischen Verortung markiert ein Verhältnis Thomas Manns zu den ästhetischen Diskursen der Moderne, dessen Stellenwert für das Denken des Autors noch zu wenig akzentuiert wurde. Und umgekehrt blieb die Bezugnahme Thomas Manns auf diese Debatten bisher nahezu unbeachtet.

Die Suchbewegungen kommen schließlich – so die These des dritten Kapitels – mit der theoretischen Reflexion der Ironie in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) an ein Ende. Im Verlauf dieser Reflexion wird deutlich, dass die Spannungen, denen die Kunst in den wissenschaftlichen Konstellationen der Moderne ausgesetzt ist (Reflexion vs. Intuition; ›Geist‹ vs. ›Leben‹ etc.), für Thomas Mann nicht aufzulösen sind, dass sich alle dialektischen bzw. synthetisierenden Versuche als unbefriedigend herausgestellt haben und dass die einzig tragfähige Lösung in einer Aufrechterhaltung dieser spannungsgeladenen Konstellation bestehen kann. In der Ironie sieht Thomas Mann die Sprachform, mit der eben diese Erkenntnis zum Ausdruck gebracht und mit deren Hilfe der jeweilige Geltungsanspruch gegensätzlicher Weltdeutungen artikuliert und zugleich relativiert, d.h. in seiner jeweiligen Begrenztheit gezeigt werden kann. In diesem Sinn lässt sich Thomas Manns Ironie als Reaktion auf wichtige erkenntnistheoretische und wissenschaftliche Konstellationen der Moderne deuten, sie ist eine Sprachform, die diese Bedingungen zugleich reflektiert und artikuliert, und damit die Funktion literarischer Texte problematisiert. In der ironischen Rede sieht Thomas Mann eine Möglichkeit zur Lösung des modernen Künstlerproblems, ohne die Bedingungen der gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Moderne zu negieren. Wichtig ist, dass ironisches Sprechen auch schon diejenigen Texte in erheblichem Maße prägt, die vor der Ironie-Theorie der *Betrachtungen* entstehen. Auch dort, wo Thomas Mann sich in poetologischer bzw. weltanschaulicher Sicht festzulegen versucht, gründet die Texte eine ironische Struktur, die einer Vereindeutigung entgegensteht.

Im zweiten Teil verfolgt die Arbeit die weitere Entwicklung der ironischen Rede in Thomas Manns Werk am Beispiel der Romane *Der Zauberberg* (1924) und *Joseph und seine Brüder* (1933-43). Nachdem mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* die poetologischen Fragestellungen geklärt werden, richten sich die Fragestellungen der Texte jetzt nicht mehr auf künstlerische bzw. poetologische Aspekte, sondern orientieren sich an allgemeineren, weltanschaulichen bzw. politischen Problemstellungen. Die Funktion der Ironie liegt nun darin, die Rolle der Kunst bei der Darstellung dieser Fragen zu thematisieren, ihren Geltungsanspruch zu hinterfragen. Diesem zweiten Teil der Arbeit liegt deshalb die These zugrunde, dass in der mit dem Roman *Der Zauberberg* (1924) beginnenden Werkphase die ironischen Strukturen auf die Aussagemöglichkeiten des Kunstwerks gerichtet sind. In stärkerem Maße, als das im Frühwerk der Fall ist, ergeben sich ironische Strukturen bei diesen Texten

deshalb auf der formalen Ebene der Texte und beziehen sich auf die Geltungsansprüche der Erzähl- bzw. der Autorinstanz. Die Textauswahl für diesen zweiten Teil der Arbeit begründet sich dabei aus dieser Annahme, dass nämlich die Theoretisierung der Ironie in den *Betrachtungen* Thomas Manns poetologische Orientierungslosigkeit beendet hat. Die Entwicklungslinie der ironischen Rede kommt dann ab dem *Zauberberg* insofern an ein Ende, als die Ironisierung der Erzähler- und Autorinstanz die letztmögliche Aussageebene eines Textes erreicht, die dann in den nachfolgenden Texten in verschiedenen Spielarten, aber nicht mehr mit neuen systematischen Qualitäten auftritt.

Die Arbeit ist grundsätzlich hermeneutisch ausgerichtet, sie versucht einen Fragehorizont für die Texte bzw. das Werk als Ganzes zu rekonstruieren und deutet die Texte in ihrer jeweiligen Semantik und formalen Gestalt als Antworten auf diese Fragen.⁶ Eine weitere methodische Orientierung besteht darin, dass sich die Untersuchung als angewandter Beitrag zur aktuellen Diskussion über problemgeschichtliche Interpretationsansätze versteht. Diese beziehen sich grundsätzlich auf hermeneutische Annahmen und versuchen eine Weiterentwicklung ideengeschichtlicher Methoden. Man geht dabei davon aus, dass Literatur insbesondere Ideen thematisiert, sucht darüber hinaus aber nach Erklärungen für die Thematisierung dieser Ideen, beschränkt sich also nicht auf deren Darstellung. Im Anschluss an diese Annahme geht man davon aus, dass Ideen als Lösungen für bestimmte Probleme angesehen werden können. Analogisiert man in einem weiteren Schritt das Schema Problem–Lösung dem Schema Frage–Antwort Hans Georg Gadamer, erreicht man, dass das Konzept ›Idee‹ als Zielpunkt einer interpretatorischen Rekonstruktion nicht mehr statisch bleibt, denn mit Hilfe des Schemas Problem–Lösung gelingt es nun, »die historische Dynamik von Ideen angemessen zu beschreiben«.⁷ Aus problemgeschichtlicher Perspektive

⁶ Dieses Frage-Antwort-Schema hat Hans-Georg Gadamer in seiner Darstellung des hermeneutischen Verstehensprozesses etabliert: Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990 (zuerst 1960), Kapitel: *Die Logik von Frage und Antwort*, S. 375-386. Hier wird der Verstehensprozess grundsätzlich theoretisiert und die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Frage und Antwort geklärt: Ein Text stelle bereits dadurch eine Frage an den Interpreten, indem er »Gegenstand der Auslegung« werde, deshalb setze das Textverstehen das Verstehen dieser Frage voraus. Dies wiederum bedeute das Erschließen eines Fragehorizontes, »innerhalb dessen sich die Sinnrichtung des Textes bestimmt«. Deshalb könne »das Gesagte« prinzipiell als Antwort auf eine Frage verstanden werden (S. 375).

⁷ Dirk Werle: *Frage und Antwort, Problem und Lösung. Zweigliedrige Rekonstruktionskonzepte literaturwissenschaftlicher Ideenhistoriographie*. In: *Scientia Poetica* 13 (2009), S. 255-303, hier S. 257. Werle unterscheidet den Bezugspunkt beider Schemata folgendermaßen: Problem und Lösung beziehen sich eher auf einen »realweltlichen«, Frage und Antwort dagegen auf einen »intellektuellen Diskussionszusammenhang« (S. 259). Diese Unterscheidung wird dann irrelevant, wenn Texte generell und an erster Stelle als Beiträge zu einem Diskussionszusammenhang gesehen werden, erst an zweiter Stelle kann ein Text zusätzlich auf ein »realweltliches« Problem bezogen sein. Dies nämlich dann, wenn der Diskurs, dessen Teil er ist, seinerseits bezogen ist auf ein konkretes, mit allgemeinen historischen Kategorien zu beschreibendes Problem. Zusätzlich werden verschiedene »Dringlichkeiten« unterschieden: Während ein Problem i.d.R. mit einem gewissen Druck nach einer Lösung verlange, ist eine Frage geduldiger und zusätzlich offener: Sie kann mehrere Antworten akzeptieren und dadurch eine Diskussion entstehen lassen. Ein Problem verlangt hier eine eindeutigere Entscheidung, vgl. ebd., S. 260.

wird mit anderen Worten danach gefragt, welche Fragen zu einer bestimmten Zeit virulent waren und welche Antworten sie unter welchen Bedingungen hervorgebracht haben. An dieses zweigliedrige Konzept knüpft diese Arbeit methodisch an. Ironisches Sprechen in der Moderne und exemplarisch bei Thomas Mann wird als Lösung für einen Problemkomplex verstanden, der sich mit Hilfe modernisierungstheoretischer Ansätze rekonstruieren lässt. Daher wird Ironie hier als ›Lösung‹ eines Problems beschrieben, dessen spezielle Funktionalisierung in der Moderne durch das Frage-Antwort-Schema angemessen erklärbar wird.

Moderne, Modernisierung, Modernität

Wenn hier ein Zusammenhang zwischen Ironie und Moderne angenommen wird, dann setzt die Klärung des Ironiebegriffs diejenige des Modernebegriffs voraus, der diesem Zusammenhang und der daraus hervorgehenden Deutung zugrunde liegen soll. Gerade im Fall der literaturgeschichtlichen Kategorie »Moderne« ist eine klare Bestimmung unverzichtbar. Denn für die Epochenbezeichnung »Moderne« werden in der Literaturwissenschaft verschiedene Begriffe nebeneinander verwendet, die aus unterschiedlicher Perspektive den Begriff mit sehr verschiedenen Inhalten füllen; die Diskussion um die Moderne ist dabei eine der lebendigsten im Fach überhaupt.⁸ Es lassen sich grob ein engerer von einem weiteren Moderne-Begriff unterscheiden. Ersterer ist deshalb als enger zu klassifizieren, weil er eine rein literaturgeschichtliche Kategorie darstellt, die nicht mit Hilfe außerliterarischer Kategorien plausibilisiert wird. Die literarische Moderne beginnt nach diesem Verständnis in den 1880er Jahren, genauer gesagt am 1. Januar 1887, der als Gründungsdatum dieser Epoche angenommen wird. An diesem Tag wurden in der »Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung« zehn »Thesen der freien literarischen Vereinigung ›Durch!‹« publiziert, deren sechste lautete: »Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne.«⁹ Wichtig ist, dass diesem Definitionsversuch eine Selbstbeschreibung des Gegenstandes zugrunde liegt, Objekt- und Metasprache stimmen also überein, was in der Folge dazu geführt hat, dass die Interpreten die kritische Norm der Autoren übernommen und ihre Analysen auf diese normative Perspektive gegründet haben. Hinsichtlich der inhaltli-

⁸ Vgl. Anke-Marie Lohmeier: *Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. LASL 32 (2007), S. 1 und die sich daraus ergebende Debatte: Thomas Anz: *Über einige Missverständnisse und andere Fragwürdigkeiten in Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?«*. In: LASL 33 (2008), Nr. 1, S. 227-232; Ingo Stöckmann: *Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne: Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?« und Thomas Anz' Kritik*. In: LASL 34 (2009), S. Nr. 1, S. 224-231 und die dieser Diskussion gewidmeten Beiträge im 2. Heft von LASL 34 (2009). Auf einzelne Beiträge wird im Folgenden kurz eingegangen.

⁹ Zitiert nach: *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Hrsg. v. Gotthard Wunberg und Stephan Dietrich. 2. A. Freiburg i. Br. 1998, S. 23f.

chen und formalen bzw. stilistischen Merkmale wird die literarische Moderne in diesem Konzept als eine bestimmte Haltung zur gesellschaftlichen Moderne definiert, ohne dass diese Voraussetzung immer als solche artikuliert würde. Als modern wird nach diesem Verständnis nur das angenommen, was im Rahmen der ästhetischen Kommunikation eine Frontstellung gegen den allgemeinen Modernisierungsprozess und seine Folgen formuliert. Diese Abwehrhaltung richtet sich gegen alle Lasten, die Modernisierung mit sich bringt und die vor allem das Verhältnis von Ich und Welt betreffen. Entsprechende Schlagworte sind »Entfremdung«, »Dissoziation der Gesellschaft«, »Individualisierung« etc. Sie werden auf der Grundlage einer kultur- bzw. zivilisationskritischen Perspektive negativ gedeutet und als Verlust- bzw. Mangelerfahrung beschrieben, die mit diesen Entwicklungen verbundenen Freiheitsgewinne werden dagegen eher vernachlässigt und der daraus abgeleitete literarische Moderne-Begriff verengt: Nur jene Autoren können dementsprechend als »modern« klassifiziert werden, die diese Perspektive teilen. Exemplarisch lässt sich die Anwendung dieses Begriffs in der Deutung des literarischen Expressionismus sehen: Die ästhetische Innovation dieser Texte wird darin gesehen, dass sie die Defizite der modernen Welt in ästhetische Strukturen übertragen und dadurch wiederzugeben versuchen. Die Auflösung formaler Strukturen, die diesen Texten eignet, ist demnach ein Zeichen für die Dissoziationsprozesse in Gesellschaft und Kultur, die Fragmentarisierung von Sprache ist das ästhetische Abbild einer als defizitär empfundenen Welt. Die Feststellung, dass diesem engeren Verständnis von Moderne durchaus seit längerer Zeit andere Versuche gegenüberstehen,¹⁰ lässt die Tatsache unberührt, dass die erstere Position weiterhin den Konsens im Fach bildet. Dazu genügt ein Blick in neuere Überblicksdarstellungen und Lexikonartikel, die in ihrer Begrifflichkeit entweder vage bleiben oder die abweichenden Positionen der Forschung nicht in ihre eigene Darstellung integrieren können.¹¹ Man kann diese Deutung also weiterhin als dominant bezeichnen und in Abgrenzung von diesem dominanten Diskurs – wie es mit dieser Arbeit geschehen soll – die Leistungsfähigkeit eines weiter gefassten Moderne-Begriffs vorführen.

Die Verbindung von Objekt- und Metasprache und die damit einhergehende Verengung des in Frage stehenden Begriffs stellen die wesentlichen wissenschaftstheoretischen

¹⁰ Vgl. Jörg Schönert: *Zurück auf Start? Ein disziplinengeschichtlicher Kommentar zu Anke-Marie Lobmeiers »Vorschlag zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe«*. In: *IASL* 34 (2009), Nr. S. 235-239.

¹¹ Exemplarisch seien genannt: Gerhart von Graevenitz (Hrsg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart, Weimar 1999; Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004. Ebenso die Einleitung der Herausgeber zu: Helmuth Kiesel/Sabina Becker (Hgg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin, New York 2007, S. 9-38, in der die Forschungsdiskussion erschöpfend referiert wird, ohne einen eigenen Begriff daraus abzuleiten, der als Leitbegriff für die Einzelbeiträge dienen würde. Und als letztes Beispiel einer fortzuführenden Reihe: Sabina Becker: Art. *Moderne*. In: *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Vollständig neu und erweiterte Auflage. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. Stuttgart, Weimar 2007, S. 508-509.

Probleme des im Fach dominanten Moderne-Konzeptes dar. Solange sich die wissenschaftliche Beschreibung ästhetischer Diskurse an deren Selbstbeschreibungen bindet, ist eine unvoreingenommene Bewertung von abweichenden Positionen kaum möglich.¹² Die Literaturwissenschaft diskutiert deshalb seit einiger Zeit einen weiter gefassten Modernebegriff, der den Bezug zu den geschichts- und sozialwissenschaftlich explizierten Moderne-Konzeptionen intensiviert und die dort geführten Periodisierungsdiskurse einbezieht. Er löst sich von der Sprache des Gegenstandes und dessen Selbstdeutung, wird auf diese Weise erweitert, zugleich aber semantisch schärfer konturiert. »Modern« ist in diesem Sinn jede mögliche Reaktion auf Modernisierungserfahrungen, und »Moderne« beginnt dort, wo Künstler damit beginnen, sich auf Ergebnisse des Modernisierungsprozesses zu beziehen, diesen Bezug beschreiben und ästhetisch gestalten.

Im Rekurs auf die terminologischen Konzepte in den Geschichts- und Sozialwissenschaften liegt meiner Argumentation ein Modernebegriff zugrunde, der mit Moderne einen am Ende des 18. Jahrhunderts beginnenden Langzeitzusammenhang der europäischen Geschichte bezeichnet. Am Beginn dieser Makroepoche Moderne steht das gebündelte Auftreten von gesellschaftlichen und kulturellen Transformationsprozessen, die ihrerseits die letzten 1000 Jahre europäischer Geschichte prägen und zu Veränderungen in allen gesellschaftlichen Bereichen führen. Sie erfassen Staat, Gesellschaft, Wirtschaft, Alltag, Kultur und führen dort zu je spezifischen Mischungsverhältnissen aus Alt und Neu. Moderne hat keinen Beginn, sie besitzt aus dieser Sicht kein Gründungsdatum, aber sie wird in der Rückschau dadurch beschreibbar, dass zu einem konkret benennbaren Zeitpunkt ein ganzes Bündel von Prozessen erkennbar ist, die selbst schon längere Zeit wirksam sind. Zur Abgrenzung von Modernisierung als Prozess vom Epochenbegriff Moderne lässt sich daher sagen, dass das auffällige Zusammenwirken der Prozesse und die in der Phase um 1800 daraus resultierende Dynamik gesellschaftlicher Veränderungen die Markierung einer Epochen­grenze erlauben.¹³ Moderne wird demnach nicht als normatives Konzept verstanden, es geht nicht um ein geschichtsphilosophisches Telos, dem sich die Geschichte an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlicher Geschwindigkeit nähert. Deshalb kann auch nicht von einer globalen Moderne, sondern nur von regional spezifischen Modernen gesprochen werden.¹⁴ Die Modernisierungstheorie betont ausdrücklich

¹² Vgl. Lohmeier: *Was ist eigentlich modern?*, S. 1f.

¹³ In der Geschichtswissenschaft liegt mit Hans-Ulrich Wehlers Darstellung der *Deutschen Gesellschaftsgeschichte 1700-1990* (5 Bände. München 1987-2008) die erste stringent modernisierungstheoretisch orientierte Synthese zur deutschen Geschichte der Neuzeit vor. Vgl. hier besonders die Einleitung zu Bd. 1: *Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära 1700-1815*, S. 7-31. –

¹⁴ Meine Begrenzung des Moderne-Begriffs auf die europäische Geschichte soll keinen Eurozentrismus darstellen, sondern erklärt sich durch den Bezugsrahmen der Arbeit: Es geht um einen deutschen Autor, des-

den prozessualen Charakter der gesellschaftlichen Veränderungen, die nicht auf ein formulierbares Ziel hin ausgerichtet sind. Modernisierungsprozesse hat man sich deshalb »nicht als gerichtete Verläufe, sondern als Suchprozesse mit unbekanntem Ausgang und einer Reihe nicht intendierter Handlungsfolgen vorzustellen.«¹⁵ Zur Binnendifferenzierung dieser Makroepoche trägt bei, dass der Verlauf der Entwicklung in Form von Modernisierungsschüben beschreibbar ist. Die Durchsetzung der Ende des 18. Jahrhunderts in der liberalen Publizistik erstmals entwickelten Zielvision einer »bürgerlichen Gesellschaft«, also einer »Gesellschaft rechtlich gleicher, durch Besitz und Bildung ausgezeichnete, wirtschaftlich frei konkurrierender, besitzindividualistischer, politisch handlungsfähiger, das »vernünftige« Gemeinwohl ermittelnder und mit Hilfe von Gesetzen verwirklichender Bürger«¹⁶ verläuft phasenweise: Zeiten mit schnellen und intensiven Veränderungen folgen solche mit behutsamer, auch »defensiver« Modernisierung. All diese sehr unterschiedlichen Vorgänge zusammenzufassen und mit dem Schlagwort »Modernisierung« zu versehen bzw. ihr Ergebnis als »Moderne« zu bezeichnen, ist dann plausibel, wenn es um nicht mehr geht, als um das Anbieten von Erklärungsmöglichkeiten für bestimmte Problemstellungen bzw. Problemlösungen, für Fragen, die in der Geschichte auftauchen, und die daraus resultierenden Antworten. Die Wahrnehmung von gesellschaftlicher Veränderung und ihre Artikulation, der Bezug auf Modernisierungsphänomene, die phasenweise in unterschiedlicher Intensität zu beobachten, seit nun mehr als 200 Jahren aber nie abgeebbt sind, stellen die wichtigsten Argumente für die Plausibilität der Modernisierungstheorie dar. Sie kann diese Transformationen zusammenfassen und ein überzeugendes Erklärungsmodell für sie anbieten.¹⁷

Es ist hier nochmals zu betonen: Eine Überprüfung historischer Zusammenhänge und Diskurse hinsichtlich der Tatsache, ob sie die Anforderungen »der Moderne« erfüllen, ob sie also auf dem rechten Wege zum Ziel, ob sie normativ gesehen »modern« sind, ist nicht Sinn und Zweck der Modernisierungstheorie und der Deutungsversuche, die sich auf sie beziehen. Ihr geht es um die großen Linien, um die »großen Erzählungen«. Historische Einzelergebnisse, die sich aus einer Mikroperspektive ergeben und die das Bild von einer steten Modernisierung der westlichen Gesellschaften gerade zu widerlegen scheinen, lassen sich in

sen Wahrnehmungen und Prägungen sich vor allem aus deutschen und europäischen Kontexten speisen. Modernisierungsprozesse beschränken sich freilich nicht auf die sog. westliche Welt, sie können aus einer globalen Perspektive heraus betrachtet werden und die Interdependenzen der Wandlungsvorgänge gehen über die europäischen Grenzen hinaus. Das hat Christopher A. Bayly nachgewiesen: *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780-1914*. Frankfurt a. M. 2006, bes. S. 18-38 und S. 68-107.

¹⁵ Thomas Mergel: *Geht es weiterhin voran? Die Modernisierungstheorie auf dem Weg zu einer Theorie der Moderne*. In: ders./Thomas Welskop (Hrsg.): *Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte*. München 1997, S. 203-232, hier S. 213.

¹⁶ Diese komprimierte Definition stammt von Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* Bd. 1, S. 327.

¹⁷ Zur Diskussion ihrer Vor- und Nachteile vgl. Hans-Ulrich Wehler: *Modernisierungstheorie und Geschichte*. In: ders.: *Die Gegenwart der Geschichte*. München 1995, S. 13-58, hier bes. S. 40-49.

diese großen Linien integrieren: Ihre Existenz an sich wird gerade durch die übergeordnete Perspektive der großen Erzählungen besonders überzeugend erklärbar. Und letztlich ist die mikrohistorische Perspektive auch abhängig von diesen großen Erzählungen, sie kann sich nur auf diese beziehen und sie zu Korrekturen und Ergänzungen anregen. Für die Beschreibung literarischer Kommunikation etwa wird im Rahmen dieser Arbeit auf die Gegenüberstellung von »modern« vs. »anti-modern« verzichtet. Wenn das Ziel eine möglichst offene, zugleich möglichst präzise Darstellung der ästhetischen Moderne ist, darf die Frage, ob das Werk eines Autors »modern« oder »anti-modern« ist, d.h. die Frage, ob der ästhetisch bejahende Vollzug der gesellschaftlichen Moderne vorliegt oder ob gesellschaftliche Moderne ästhetisch gerade zurückgewiesen wird, nicht im Vordergrund stehen. Das Werk Thomas Manns wird deshalb nicht als ein in diesem Sinne »modernes« bewertet. Ziel des hier zugrunde gelegten Begriffes und seines Konzeptes kann nur sein, die Reaktionen auf Modernisierungsprozesse innerhalb eines Werkes sowie die inhaltlichen und ästhetischen Realisierungen zu rekonstruieren und ihren Bezug auf außerliterarische Moderne-Kontexte zu beschreiben.

Die inhaltliche Explikation der Problemstellungen und -lösungen, der Fragen und Antworten, die Gegenstand modernisierungstheoretischer Perspektiven sind, bezieht sich auch in der neueren Forschung in ihren Grundlagen nach wie vor grundlegend auf die Arbeiten Max Webers. Als die wesentlichen Faktoren der Modernisierung sind demnach Rationalisierungs-, Ausdifferenzierungs-, Emanzipations- und Individualisierungsprozesse anzusehen, die das menschliche Zusammenleben, wie es in der alteuropäischen Gesellschaft existierte, entscheidend verändern. Für diese Untersuchung ist besonders die Kategorie der sozialen Ausdifferenzierung wichtig, denn sie sagt etwas aus über die Bedeutung von Kunst in der modernen Gesellschaft. Die Argumentation der Arbeit geht dabei von der Frage aus, welche Funktion und Bedeutung Kunst in der modernen, ausdifferenzierten Gesellschaft zukommt. Es geht darum zu rekonstruieren, wie sich Thomas Mann in einer Situation zu positionieren versucht, die stark von Verunsicherungen geprägt ist, die sich auch und gerade auf die Veränderungen im Bereich der Weltdeutungskompetenz beziehen. Voraussetzung dafür, dass es hier Verschiebungen geben kann, ist eine zunehmende funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft. Sie ist ein wesentliches Merkmal von Modernisierung allgemein und lässt sich zusammenfassend als Überführung der stratifikatorisch gegliederten vormodernen Gesellschaft in eine funktional differenzierte Gesellschaft beschreiben. Das Ergebnis dieser Differenzierung ist die Ausbildung von Teilsystemen, die sich zunehmend spezialisieren und durch diese Ausdifferenzierung immer neue Teilsysteme hervorbringen. Die Prozesse der funktionalen Ausdifferenzierung von Gesellschaft in der

Moderne sind am umfassendsten von Niklas Luhmann beschrieben worden.¹⁸ Er legt dabei die Überzeugung zu Grunde, dass in einer funktional differenzierten Gesellschaft auf die Integration aller gesellschaftlichen Zusammenhänge in eine vorgegebene Ordnung verzichtet wird. Stattdessen geht er davon aus, dass diese Ordnung nicht existiert, eine Rückführung aller gesellschaftlichen Teilsysteme auf ein leitendes Prinzip und deren Integration in dieses Leitprinzip demnach unmöglich sind. In umgekehrter Richtung wird den einzelnen Teilen vom Gesellschaftsganzen kein Integrationsmerkmal, keine auf den übergeordneten Zusammenhang bezogene Identität und Stellung mehr vorgegeben. Vielmehr bestimmt nach Luhmann »im Falle funktionaler Differenzierung jedes Funktionssystem die eigene Identität selbst – und dies [...] durchweg über eine elaborierte Semantik der Selbstsinnggebung, der Reflexion, der Autonomie.«¹⁹ Als Folge der Ausdifferenzierung und Spezialisierung und der damit verbundenen Suspendierung eines leitenden Organisationsprinzips für Gesellschaft und Kultur kann man die Pluralisierung von Normen und Werten ansehen.²⁰ Anschaulich wird dieser Prozess am Beispiel der europäischen Reformation. Betrachtet man dieses Ereignis – mehr oder weniger berechtigt – isoliert von seinen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen, so lässt sich sagen, dass Religion ab hier zu einem gesellschaftlichen Teilsystem zu werden beginnt: Obwohl sie weiterhin mit dem Anspruch universeller Weltdeutungskompetenz auftritt, bedeutet die Konfessionalisierung der christlichen Kirche eine Pluralisierung von Normen, die ihre Integrationskraft wegen der Existenz von Alternativangeboten erschüttert. Religion wird zunehmend autonom und die Möglichkeit, zwischen verschiedenen religiösen Angeboten wählen zu können, bedeutet systematisch gesehen eine Verschiebung ins Private.

Im Bereich der Kunst sind die Zusammenhänge komplexer. Pluralisierung wird im Kontext der erkenntnistheoretischen und wissensgeschichtlichen Annahmen der Moderne wichtig für die Bedeutung von Kunst. Sie sieht sich vor die Aufgabe gestellt, ihre Funktion und Aufgabe im Verhältnis zu anderen Teilsystemen der Gesellschaft nun selbst bestimmen zu müssen. Dieser Autonomisierungsprozess führt dazu, dass sie etwa zu Beginn des

¹⁸ Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a Main 2006 (zuerst 1984). Die kritischen Auseinandersetzungen mit dieser Theorie referiert Armin Nassehi: *Die Theorie funktionaler Differenzierung im Horizont ihrer Kritik*. In: *Zeitschrift für Soziologie* 33 (2004), S. 98-118.

¹⁹ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1998, S. 745.

²⁰ Man kann hier unterscheiden zwischen einem philosophischen Konzept des Pluralismus, das die Eigenständigkeit der Einzelphänomene gegenüber einer als einheitlich angenommenen Wirklichkeit betont, und einem gesellschaftlichen bzw. politischen Pluralismusbegriff, der sich auf die Vielfalt gesellschaftlicher Lebensbereiche bezieht. Diese weitgehend autonomen Lebensbereiche sind nicht auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen. Beide Bereiche zusammen, das philosophische und das politisch-soziale Konzept haben zur Folge, dass sich kein geschlossenes Weltbild darstellen lässt und die Zusammensetzung aller gesellschaftlichen Bereiche und der Gesellschaft an sich in beständiger Veränderung begriffen ist. Vgl. Lothar Samson: Art. *Pluralismus*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter u.a. Bd. 7, Basel 1989, S. 988ff.

19. Jahrhunderts zu einer Hoffnungsträgerin mit heilsgeschichtlicher Bedeutung wird. Kunst soll Verlusterfahrungen heilen und nicht nur im Privaten ihre Wirkung entfalten. Diesen Anspruch formuliert Friedrich Schiller in seinen ästhetischen Schriften. Ihm geht es darum, den gesellschaftlichen »Kulturzustand« der Moderne zu beenden und die Menschen mit der Hilfe der Kunst im Rahmen eines Programms, das er »ästhetische Erziehung« nennt, in einen ästhetischen Zustand zu führen. Dort kann der sich selbst fremd gewordene Mensch der Moderne wieder ganz bei sich sein, kann er alle Dissoziationserfahrungen vergessen und im Einklang mit sich selbst und der Welt leben.²¹

Dass nun gerade die Kunst diese Aufgabe übernehmen soll, stellt sie vor eine enorme Herausforderung, denn dieser Anspruch lässt sich nicht ohne weiteres legitimieren. Die erkenntnistheoretischen Debatten des 18. Jahrhunderts hatten gezeigt, dass alle Aussagen an ihre rationale Begründbarkeit gebunden sind. Ihre Geltungskraft ist aus diesem Grund mit einem Vorbehalt versehen: Er geht hervor aus der an das Einzelsubjekt gebundenen Perspektivität aller Erkenntnis. Die Formulierung dieses Prinzips in der Transzendentalphilosophie bei Kant und Fichte negiert die Möglichkeit von universalisierenden Aussagen über Welt und begründet demgegenüber einen Wahrheitspluralismus. Dieser gründet seinerseits auf der Einsicht, dass es zwischen individuellen und allgemeinen Geltungsansprüchen keine Ungleichheiten geben kann, dass der moderne Individualismus eine unhintergehbare Bewusstseinskategorie bildet. Voraussetzung für einen gelingenden Diskurs unter diesen Bedingungen ist deshalb, dass sich die Kommunikationspartner der Bedingtheit und eingeschränkten Gültigkeit ihrer Rede bewusst sind, der Abhängigkeit ihrer Aussagen nämlich von individuellen Perspektiven und Begriffen. Aussagen über die Beschaffenheit der Welt sind deshalb »nur im Rahmen einer Theorie bzw. einer Beschreibung« sinnvoll, Wahrheit lässt sich allenfalls als »idealisierte rationale Akzeptierbarkeit, [als] ideale Kohärenz unserer Überzeugungen untereinander und in bezug auf unsere Erfahrungen« beschreiben. Sie ist nicht als »Übereinstimmung mit geistesunabhängigen oder redeunabhängigen ›Sachverhalten‹ zu bezeichnen, denn »es gibt keinen Gottesgesichtspunkt, den wir kennen [...], sondern nur die verschiedenen Gesichtspunkt tatsächlicher Personen.«²² Die Allgemeingültigkeit von Aussagen ist aus erkenntnistheoretischer Sicht deshalb grundsätzlich und unhintergebar in Frage gestellt.²³

²¹ Zur genaueren Darstellung dieser Zusammenhänge vgl. die Kapitel 2.2 und 2.4 dieser Arbeit.

²² Hilary Putnam: *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*. Frankfurt am Main 1990 (englische Originalausgabe 1981), S. 75f.

²³ In neueren Debatten über Realismus und den »Zugang zur Wirklichkeit« wird dafür plädiert, die Realität wieder »als etwas objektiv Gegebenes, von Denken und Sprache weitestgehend Unabhängiges zu verstehen« und zu einem Alltagsrealismus zurückzukehren (Marcus Willaschek: *Realismus – die vermittelte Unmittelbarkeit unseres Zugang zur Welt*. In: *Merkur* 59 (2005), H. 9/10, S. 762-772, hier S. 772). Allerdings trennt

Ironie

Ironische Rede lässt sich in den Kontext dieser wissenstheoretischen Zusammenhänge einordnen und als eine Reaktion auf diese Einsichten verstehen. Sie wird von den Romantikern entsprechend funktionalisiert: Die für die Frühromantik entscheidende geistesgeschichtliche Konstellation, dass ein gesellschaftlicher Idealzustand zwar angestrebt, seine Erreichbarkeit aber als unmöglich angenommen wird,²⁴ führt z.B. bei Friedrich Schlegel zur theoretischen Grundlegung der modernen Ironie. Nach seiner Auffassung lassen sich mit ihrer Hilfe die Bedingungen der Erkenntnis veranschaulichen, weil durch sie zweierlei zugleich ausgedrückt werden kann: Einerseits, dass wir über das »wahre Wesen der Dinge« keine Aussagen treffen können und andererseits, dass eine Annäherung an diese letzten Wahrheiten dennoch erwünscht ist. Der Anspruch, in der Kunst eine universelle Weltdeutungsinstanz zu sehen, wird in Friedrich Schlegels Konzeption der Transzendentalpoesie gerade nicht aufgegeben, allerdings wird den subjektiv begrenzten Erkenntnismöglichkeiten Rechnung getragen, eben durch die Verwendung von Ironie. Deshalb ist in der Ironie »alles Scherz und alles Ernst« zugleich, deshalb drückt sich in ihr zweierlei aus, nämlich die »Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung«.²⁵ Diese Dialektik macht deutlich, dass die Romantik an der Vorstellung unbezweifelbarer Wahrheiten durchaus festhält, die Möglichkeit ihrer Versprachlichung aber negiert; das »Wesen der letzten Dinge« kann nicht konkretisiert werden. Indem der Ironiker sich »über alles Bedingte unendlich erhebt«²⁶ und eine »transzendente Buffonerie«²⁷ walten lässt, kann er allen Weltdeutungsversuchen, die Überzeitlichkeit und Absolutheit für sich beanspruchen, ihre Begrenztheit vor Augen führen. So wird ein antidogmatisches Denken entwickelt, das als Reaktion auf die Modernisierungsphänomene gewertet werden kann. Sie wirken sich auf den Einzelnen besonders dadurch aus, dass er in verschiedene Teilsysteme eingebunden ist, dass er ihre verschiedenen Normen in sich aufnehmen und seine Identität diese unauflösbare Spannung aushalten muss.

In neueren Deutungen wird zusätzlich ein Zusammenhang der Ironie mit der erkenntnistheoretischen Kategorie der Kontingenz hergestellt. Dabei ist Kontingenz keine genuin moderne Erscheinung, sie lässt sich beschreiben als »eine Kategorie sozialer Selbstproble-

Willaschek diesen Realismus von jeglicher Metaphysik, also von der Annahme, dass es »eine Welt von unerkennbaren »Dingen an sich« gibt (ebd.).

²⁴ Vgl. Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff: *Einleitung*. In: *Einheit der Romantik. Zur Transformation frühromantischer Impulse im 19. Jahrhundert*. Paderborn 2009, S. 7-12, hier bes. S. 8.

²⁵ Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe* (KA). Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner u. a. Paderborn u. a. 1958ff. Bd. 2, S. 160. (*Lyceum* 108).

²⁶ Schlegel: KA, Bd. 3, S. 152 (*Lyceum* 42).

²⁷ Ebd.

matisierung und [als] Reflexionsprodukt, das unauflöslich mit dem Selbst- und Weltbild einer Gesellschaft korrespondiert.«²⁸ Allerdings erhält Kontingenzt im Zusammenhang mit den wissenschaftsgeschichtlichen Annahmen der Moderne eine präzisere Bedeutung. Der Bezugspunkt des Begriffs verlagert sich von konkretem Handeln, dessen Ergebnisse als kontingent wahrgenommen werden können, hin zum Möglichkeitsraum, in dem menschliches Handeln überhaupt stattfinden kann. Dies geht hervor aus einer generellen Schwächung fester Bindungen in allen gesellschaftlichen Bereichen, wie sie in der Neuzeit beobachtet werden können. Die daraus resultierende Erweiterung des Handlungsspielraums, der Zugewinn an Möglichkeiten, an Deutungen und Überzeugungen, die das eigene Leben prägen können, lässt sich sowohl positiv als auch negativ deuten. Entscheidend für eine Theorie der Ironie ist lediglich, wie das Verhältnis zu diesem vergrößerten Möglichkeitsspielraum gesehen wird: Ironisch ist in diesem Zusammenhang der Umgang mit dem Bewusstsein, dass alle Beschreibungsmöglichkeiten von Welt perspektivisch abhängig und deshalb nicht endgültig sind, sie sind vielmehr kontingent. Dieser Zustand wird von einem Ironiker weder bejubelt noch beklagt, er sieht ihm ins Gesicht und erreicht damit eine logische Metaperspektive, denn auch diese Überzeugung, die die ironische Haltung zur Folge hat, unterliegt dem Bewusstsein der Kontingenzt. Richard Rorty führt zur Verdeutlichung dieses Gedankens die Figur der Ironikerin ein, die weiß, dass ihr Vokabular zur Beschreibung ihrer kulturellen Kontexte begrenzt und v.a. vorläufig ist.²⁹ Wichtig ist aber, dass sie sich trotz dieser Situation um solche Beschreibungen, um das Verstehen und Deuten von Welt bemüht. Die Spannung, die aus dieser Situation resultiert, ist die Grundlage von Ironie – eine ironische Welthaltung richtet sich auf beide Pole dieser Spannung, und zwar in dem Bewusstsein, dass ihre Auflösung nicht möglich ist.³⁰

Der Ironiebegriff, der in dieser Arbeit die Deutung von Konzept und Praxis ironischer Rede Thomas Manns grundiert, geht von diesen Annahmen aus. Diese Konzeption betrachtet Ironie zugleich als Denk- und als Sprachform, die die wissenschaftsgeschichtlichen Bedingungen der Moderne reflektiert und dieses Bewusstsein auch zum Ausdruck bringen

²⁸ Michael Makropoulos: *Modernität und Kontingenzt*. München 1997, S. 14.

²⁹ Vgl. Richard Rorty: *Kontingenzt, Ironie und Solidarität*. Frankfurt am Main 1989, S. 14 und S. 129-147.

³⁰ Die Arbeit von Uwe Japp (*Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main 1983) fasst die hier entwickelten Annahmen auf engstem Raum zusammen. Japp versucht in seinem Buch einen systematischen Überblick über die Erscheinungsformen schriftsprachlicher Ironie und ihrer Funktionen zu geben, der nach wie vor als der umfassendste anzusehen ist. Die Gründe, die für die Verwendung von Ironie in der Moderne angenommen werden, bleiben allerdings diffus. So wird die moderne Ironie ganz zutreffend als Vorbehalt charakterisiert, die erkenntnistheoretischen Grundlagen für diesen Vorbehalt werden allerdings nicht expliziert (bes. S. 239-259). Daneben zeigt sich auch bei JAPP eine ressentimentbehaftete Beurteilung dieser Sprechform, die leicht auf Moderne an sich auszuweiten wäre: Ein leises Leiden an der Unmöglichkeit, vorbehaltlos über Welt sprechen zu können, ist unüberhörbar, und findet seinen Ausdruck u. a. darin, dass eine »dunkle Seite der modernen Ironie« (S. 246) angenommen wird.

kann. Damit wird Ironie als Welthaltung auf die sog. sokratische Ironie zurückgeführt, eine Sokrates zugeschriebene Welthaltung, in der mit dem Wissen um die eigene Unwissenheit gespielt wird. In der Behauptung, »ich weiß, dass ich nichts weiß«, drückt sich eine unauf-lösliche Spannung zwischen den beiden Propositionen aus, die diese Aussage konstituieren: Das behauptete Wissen verliert seine Gültigkeit, sobald der Blick auf seinen Gegenstand fällt, das behauptete Nicht-Wissen wiederum wird durch seine Bewusstheit relativiert. Für die Analyse sprachlicher Strukturen ist es aber entscheidend, dass der Begriff, der diese Analysen leiten soll, nicht allein einen Traditionsbezug aufweist, sondern auch hinsichtlich seiner funktionalen Aspekte tragfähig ist. Die Funktionsweise von Ironie, die hierfür be-stimmt werden müsste, lässt sich mit Hilfe neuerer linguistischer Ansätze beschreiben. Ed-gar Lapp hat dafür ein auf sprechakttheoretischen Annahmen beruhendes Konzept ent-wickelt, das in der Ironie eine Form eines simulierten Sprechaktes sieht. Auf diese Weise lässt sich die Ironie von anderen Formen uneigentlichen Sprechens unterscheiden, wozu sie aus sprechakttheoretischer Sicht und auch im System der klassischen Rhetorik gehört. Der ironische Sprecher – darunter lassen sich auch die verschiedenen Aussageebenen eines literarischen, speziell eines Prosatextes fassen – gibt nach Lapps Modell nicht offen zu ver-stehen, dass er mit seiner Aussage unaufrichtig ist, sondern simuliert seine Unaufrichtigkeit: »Der ironische Sprecher simuliert – im Unterschied zum Lügner oder Heuchler – den Vollzug des illokutionären, prädikativen oder referentiellen Aktes.«³¹ Auf diese Art wird eine Unterscheidung etwa zu humoristischen Äußerungen möglich, die keine Simulation ihrer Sprechhandlung enthalten, in diesem Sinn also im Gegensatz zur Ironie aufrichtig gemeint sind. Mit Blick auf die Analyse der Ironie in literarischen Texten lässt sich mit Hil-fe dieses Konzeptes nach Signalen Ausschau halten, die die Simulation von Unaufrichtig-keit anzeigen. Vor dem Hintergrund dieses linguistisch untermauerten Ironie-Begriffs gehe ich in meiner Untersuchung im Gegensatz zu älteren Arbeiten zur literarischen Ironie da-von aus, dass sich eine generelle Trennung zwischen alltagssprachlicher und literarischer Ironie nicht überzeugend vornehmen lässt, beide rekurren letztlich auf dasselbe sprachli-che Phänomen mit ein- und derselben, linguistisch im oben genannten Sinn beschreibba-ren, Funktionsweise.³² Die Simulation unaufrichtiger Sprechakte bedeutet zugleich – das ist

³¹ Edgar Lapp: *Linguistik der Ironie*. Tübingen 1992, S. 169.

³² Als ein repräsentatives Beispiel sei hier nur Beda Allemanns einflussreiche Untersuchung zu Ironie und Dichtung genannt (Beda Allemann: *Ironie und Dichtung*. Pfullingen 1956), in der als analytisches Handwerkszeug der »ironische Spielraum« eröffnet wird, der es erlauben soll, Ironie abseits von allen »außer-dichterischen, sei es psychologischen, anthropologischen, »historischen«, biographischen, entwicklungsge-schichtlichen Betrachtungsweisen« zu interpretieren, sich vielmehr ganz auf »das Dichterische und seinen Stil« zu konzentrieren und damit »zu wesensgerechterer Behandlung literarisch-dichterischer Ironie« zu ge-langen (S. 11). Später hat Allemann diesen Ansatz noch zugespitzt in der Forderung, dass »endlich einmal klar zwischen Ironie als einem philosophisch-metaphysischen Prinzip und dem literarischen Stilphänomen

mit Blick auf die hier vorzunehmende Analyse literarischer Texte wichtig zu betonen –, dass Positionen durchaus bezogen werden, dass hinter einer ironischen Äußerung durchaus eine Meinung steht, die überhaupt ihren Ausgangspunkt bildet und eben nur in Form von ironischer Rede zum Ausdruck gebracht wird. Diese Meinung wird aber, indem sie in Form von Ironie geäußert wird, in ihrer Gültigkeit zugleich begrenzt, da sie mit anderen Meinungen und deren gleichberechtigten Geltungsansprüchen konfrontiert wird. In dieser Struktur, die die Propositionen einer Äußerung immer in der Schwebe hält, kommen die erkenntnistheoretischen und wissensgeschichtlichen Bedingungen der Moderne zum Ausdruck. Und zugleich reflektiert die Ironie ein Verhältnis zur gesellschaftlichen Moderne, das die Zurückweisung ihrer philosophischen Grundannahmen als unzulässig verwirft, denn sie weiß um die Begrenztheit der eigenen Gültigkeit und verneint die Möglichkeit allgemeingültiger Aussagen.

unterschieden werden« müsse (ders.: *Ironie als literarisches Prinzip*. In: Albert Schaefer (Hrsg.): *Ironie und Dichtung*. München 1970, S. 11-38, hier S. 16).

TEIL I

THOMAS MANN UND DAS PROBLEM DES MODERNEN KÜNSTLERS

1. Kapitel Suchbewegungen: Kunst und Künstlertum im Frühwerk (1893-1914)

In den derzeit gängigen literaturgeschichtlichen Periodisierungen hat Thomas Mann keinen festen Platz. Eine Zugehörigkeit zu den Autoren der Avantgarde¹ oder zu irgendeiner anderen literarischen Gruppe und ästhetischen Programmatik lässt sich nicht plausibel nachweisen. Zwar liegt es in der Natur der Sache, dass in einem notwendigerweise schablonenartigen Gerüst einzelne Autoren und Werke durch das Raster fallen, allerdings scheint der Fall Thomas Manns besonders unbefriedigend zu sein. Denn mit mangelndem Interesse lässt sich dieser Platz zwischen allen Stühlen nicht begründen: Nach einer Phase in den 1960er und 1970er Jahren, in der das Werk aus weltanschaulichen Gründen in öffentlichen und fachlichen Zusammenhängen eher gemieden wurde, erfreuen sich Thomas Manns Texte seit den 1980er Jahren ungebrochener Beliebtheit, und zwar sowohl bei der interessierten Leserschaft als auch in germanistischen Kreisen. Er wird allgemein als der wichtigste deutschsprachige Autor des 20. Jahrhunderts, als Repräsentant der deutschen Literatur dieser Phase angesehen. Trotzdem kommt man nicht umhin, den Bemühungen um eine literaturgeschichtliche Einordnung Thomas Manns eine Orientierungslosigkeit und Unentschiedenheit zu unterstellen.

¹ Dass in Thomas Manns Werk durchaus Spuren einer avantgardistischen Ästhetik vorhanden seien, haben die Beiträge in einem von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand herausgegebenen Sammelband nachzuweisen versucht (*Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne*. München 2008). Ausgangspunkt der Konzeption dieses Bandes ist die Frage nach Thomas Manns Modernität; mit Blick auf dieses Verhältnis wird die implizite Annahme zugrundegelegt, dass ein Autor nur modern sein kann, wenn er sich auch avantgardistischer Schreibweisen bedient. Auch hier wird also mit einem eng gefassten Begriff von Moderne gearbeitet. Gerade an diesen Versuchen, die im ästhetischen Sinn vermeintlich nicht-modernen Autoren doch noch als modern zu klassifizieren, wird deutlich, dass eine schlichte Opposition modern vs. antimodern wenig Erklärungspotential besitzt.

Das hat mit beiden Beteiligten zu tun, sowohl mit dem Werk selbst als auch mit den dominanten Periodisierungen in der Literaturwissenschaft. Wenn es das Werk der Literaturgeschichtsschreibung etwas schwermacht, dann liegt das freilich daran, dass sich die Schaffensphase Thomas Manns über einen sehr großen Zeitraum (ca. 1897-1955) erstreckte, für den mehrere Epochenbezeichnungen gelten. Hinzu kommt, dass seine ersten literarischen Veröffentlichungen in eine Zeit fallen, die vor allem durch einen umfassenden Stilpluralismus gekennzeichnet ist. Aber bereits die Texte dieser Anfangsphase passen nicht recht in die historiographischen Schablonen: In welche Stilepoche wäre etwa der Debütroman *Buddenbrooks* einzureihen? Die späteren Texte werden teilweise der sog. klassischen Moderne zugeordnet (was streng genommen nur für den 1924 erschienenen Roman *Der Zauberberg* gelten kann), teilweise ist für sie keinerlei Einordnung in gängige ästhetische Kategorien möglich (das gilt etwa für *Joseph und seine Brüder*, 1933-43 und das gesamte Spätwerk). Eine Lösung für dieses Problem könnte darin bestehen, Thomas Manns Werk der übergeordneten Kategorie »ästhetische Moderne« zuzuordnen, die die Literaturwissenschaft etabliert hat, um verschiedene, teilweise nur sehr kurzlebige Mikroepochen zusammenfassen zu können. Da für diese Kategorie aber mehrere konkurrierende Begriffe verwendet werden, in deren Umfeld es heftige Deutungskämpfe gibt, wird die Lage noch einmal verkompliziert.²

Abseits dieser Kontroversen scheint es ein allgemein akzeptierter Konsens zu sein, dass Thomas Mann durchaus in den Kontext der ästhetischen Moderne gehört, dass seine Texte unter dieser Rubrik zu fassen sind. Ebenso allgemein dürfte jedoch die Ratlosigkeit sein, wenn nach dem Inhalt dieser Bestimmung gefragt wird: Was ist das »Moderne« an seinem Werk, wodurch zeichnet sich dessen Modernität aus? Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man sich einschlägige Überblicksdarstellungen und Synthesen zum Thema ansieht: In den meisten Fällen wird Thomas Manns Werk dort kein eigenes Kapitel gewidmet, es

² Zwar kann man sich angesichts des Stilpluralismus, der die Literatur spätestens seit der Zeit um 1900 prägt, darauf beschränken, eine rein historische Einordnung vorzunehmen und zu sagen: Thomas Manns Werk gehört zur Literatur der Jahrhundertwende, zur Zwischenkriegszeit, zur Literatur des Exils, usw. Einige literaturgeschichtliche Großprojekte sind auch entsprechend angelegt (vgl. etwa die im Beck-Verlag erscheinende *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* und die entsprechenden Bände IX, 1 und IX, 2 zur Zeit um 1900 von Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998; und *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. München 2004). Letztlich sind literaturgeschichtliche Begriffe und Zuordnungen aber immer eine Mischung aus einer historischen und einer systematisch-ästhetischen Bestimmung. Diese Verbindung aufzugeben, würde das Ende der für das Fach im Ganzen ja immer fruchtbaren und ertragreichen Diskussionen um Epochenterminologien bedeuten (vgl. z.B. die Kontroversen um den Romantikbegriff, zuletzt dokumentiert durch die Frage danach, ob die Epoche der Romantik überhaupt genügend Zusammengehörigkeitsmerkmale aufweist, um sinnvollerweise von einer Epoche sprechen zu können. Vgl. dazu den Sammelband *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Bernd Auerochs und Dirk von Petersdorff. Paderborn 2009; darin v.a. Ludwig Stockinger: *Die ganze Romantik oder partielle Romantiken?*, S. 21-41.

taucht im Rahmen thematischer Fragestellungen verstreut auf, wird aber nicht systematisch in den Moderne-Kontext eingeordnet. Eine genauere Auseinandersetzung mit seinem Werk unter der Perspektive der Modernität fehlt in diesen Arbeiten. Während andere Autoren, etwa Hugo von Hofmannsthal und Franz Kafka, Robert Musil und Hermann Broch, Gottfried Benn und Bertolt Brecht hier ausführlich behandelt werden, sind die Bemerkungen zu Thomas Mann i.d.R. knapp und ohne systematischen Zusammenhang – manchmal fehlt sein Name ganz.³ Man kann das sicher nicht mit Desinteresse begründen: Denn neben der schon angeführten Lebhaftigkeit der Thomas Mann-Forschung gibt es zugleich genügend Gründe zu der Annahme, dass auch die Diskussion über literaturwissenschaftliche Modernebegriffe sehr virulent ist, dass sie darüber hinaus nicht ausschließlich auf fachinterne Zusammenhänge beschränkt, sondern vielmehr von einem hohen Maß an interdisziplinärer Anschlussfähigkeit geprägt ist.⁴ Wenn gerade das von einem starken öffentlichen, aber auch germanistischen Interesse begleitete Werk Thomas Manns in diese repräsentativen, d.h. für wesentliche historische wie systematische Kategorien des Fachs wichtigen Diskussion nicht schlüssig einzuordnen ist, muss das zumindest verwundern und man kann nach Gründen für das Zusammentreffen dieser Faktoren suchen.⁵ Sie sind zunächst be-

³ Ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse und Indizes genügt: In der jüngsten monographischen Gesamtdarstellung zum Thema, Helmuth Kiesel's *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im Zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004 wird Thomas Mann kein eigenes Kapitel gewidmet; zwar kommt sein Name fast genauso oft vor wie derjenige Franz Kafkas. Wichtiger ist hier aber, dass keine systematische Einordnung in den als ästhetische Moderne bezeichneten Zusammenhang vorgenommen wird. Der von Kiesel gemeinsam mit Sabina Becker herausgegebene voluminöse Sammelband *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen* (Berlin, New York 2007) enthält 27 Beiträge, darunter ist keiner zu Thomas Mann. Ein weiteres Beispiel ist Silvio Viettas Studie: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard* (Stuttgart 1992), wo zwar mit einem zeitlich weiter gefassten Modernebegriff gearbeitet wird, trotzdem aber eine normative Festlegung stattfindet. Literarische Moderne wird einseitig als Kritik der gesellschaftlichen Moderne gedeutet. Der umfassende Anspruch, der im Titel aller Publikationen zum Ausdruck kommt, lässt angesichts dieses Befundes die Frage aufkommen, wie sehr sich der Untersuchungsgegenstand eingrenzen lässt, um im Ergebnis auf Thomas Manns Werk verzichten zu können. Wie weit sich der literaturwissenschaftliche Diskurs in manchen Fällen von der Wahrnehmung der Texte bei der allgemeinen Leserschaft entfernt hat, zeigt sich hier besonders deutlich; eine Kommunizierbarkeit der Ergebnisse literaturwissenschaftlicher Arbeit ist angesichts solcher Befunde fraglich.

⁴ Als Beleg dient hier nochmals die bereits erwähnte Diskussion um Anke-Marie Lohmeiers Vorschlag zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe, vgl. dazu die Einleitung dieser Arbeit. Vgl. ebenso die interdisziplinär angelegte und anregende Studie von Peter Gay: *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*. Frankfurt am Main 2008.

⁵ In der Forschung werden konträre Positionen zu Thomas Manns Modernität vertreten. Eine Einbindung in letztlich nicht scharf konturierte ästhetische Diskurse der Moderne nehmen folgende Arbeiten vor: Herbert Lehnert: *Thomas Manns Modernität*. In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 18 (2005), S. 265-275 und Manfred Dierks: *Ambivalenz. Die Modernisierung der Moderne bei Thomas Mann*. In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 20 (2007), S. 155-170. Beide Autoren plädieren dafür, Thomas Mann als Autor der Moderne zu begreifen, und es wird bei beiden deutlich, dass sich Thomas Manns Themen in einem von der gesellschaftlichen Moderne vorgegebenen Spannungsfeld bewegen. Worin dieses Spannungsfeld besteht, auf welche gesellschaftlichen und wissenschaftsgeschichtlichen Bereiche es sich bezieht, wird hier allerdings nicht geklärt. Eine Übertragung der Befunde auf die ästhetischen Strukturen unternehmen beide Autoren nicht. Eine entgegen gesetzte Position vertritt Sabina Becker: *Jenseits der Metropolen. Thomas Manns Romanästhetik in der Weimarer Republik*. In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 22 (2009), S. 83-97. Becker stützt sich in ihrer Deutung auf einen eng gefassten

grifflicher Natur: Der in literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen dominante Modernebegriff, der die ästhetische Moderne auf eine Frontstellung gegen gesellschaftliche Moderne verpflichtet, kann dieses Werk – so die Ausgangsüberlegung dieses Kapitels – nicht befriedigend in den Blick nehmen.⁶

Mit der hier vorzunehmenden problemgeschichtlichen Rekonstruktion des Frühwerks Thomas Manns, das von den frühesten Texten (1893) bis zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) reicht, plädiere ich dafür, das Werk Thomas Manns dezidiert als ein Werk der Moderne zu kennzeichnen. Sowohl die Frage- und Problemkonstellationen als auch die ästhetischen Antworten, die auf dieser Grundlage entwickelt werden, sind mit den sozialen und kulturellen Bedingungen der Moderne aufs engste verknüpft und gehen aus ihnen hervor. Grundlage dieser Bewertung ist ein weit gefasster Modernebegriff, der davon ausgeht, dass sich für die Kunst im Anschluss an die weitreichenden gesellschaftlichen Veränderungen im Rahmen des Modernisierungsprozesses ein Spannungsfeld eröffnet, das ganz unterschiedliche Reaktionsmöglichkeiten auf die sozialen und wissenschaftlichen Konstellationen der Moderne erlaubt. Die Festlegung, dass die ästhetische Moderne sich nur aus solchen Werken konstituiere, die auf eine ganz bestimmte Weise auf gesellschaftliche Moderne reagieren, die ihr gegenüber nämlich eine Abwehrhaltung formulieren, wird damit zurückgewiesen. Zugleich kann auf diese Weise eine begriffliche Verengung in die andere Richtung vermieden werden: Denn im Umkehrschluss ist es genauso wenig sinnvoll, all diejenigen Werke als »antimodern« oder als im politischen Sinn »regressiv« oder »restaurativ« zu bezeichnen, die sich einer moderne-kritischen Haltung verschrieben haben. Auch sie müssen als mögliche Reaktionen auf Modernisierungsprozesse gedeutet werden, auch sie stehen im Kontext der Moderne und besetzen einen Platz im Spannungsfeld, das sich für die Kunst aus den Erfahrungen der Modernisierung ergibt.

Modernebegriff, den sie normativ einsetzt und in dem eine Analogie zwischen ästhetischer Gestalt und Redeabsicht eines Textes vorausgesetzt wird: »Modern« sind danach nur diejenigen Texte, deren ästhetische Struktur eine »Synchronisierung von Ästhetik und außerliterarischer Welt« aufweist (S. 84); dieser Synchronisierung verschließe sich Thomas Mann aber konsequent. Während »große Teile der Literatur dieser Zeit [d.h. der zehner und zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, J.E.] in Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Moderne« (S. 83) entstünden, konstatiert Becker bei Thomas Mann eine »Weigerung« bzw. »offensichtliche Unlust, sich der zivilisatorischen Moderne und modernen Industrie- und Massengesellschaft zu stellen« (S. 84). Sein Werk müsse deshalb als »vor-modern« (S. 83) bezeichnet werden, Thomas Mann stehe insgesamt »weitestgehend außerhalb des Moderne-Diskurses« (S. 97). Es ist evident, dass sich das Innovationspotential dieser Perspektive sehr in Grenzen hält, denn letztlich bleibt nichts anderes, als Thomas Mann im Ergebnis als einen ästhetisch rückwärtsgewandten, ewig vorgestrigen Autor zu bezeichnen. Dass es um das Verhältnis von thematischer und ästhetischer Ebene in Thomas Manns Werk etwas komplizierter bestellt ist, lässt sich in unzähligen Forschungsbeiträgen finden, wird aber letztlich schon durch die Langlebigkeit des Werks bewiesen, die einem ästhetisch rückständigen Autor i.d.R. nicht beschieden ist.

⁶ In der Einleitung wurde bereits ausführlicher dargelegt, welche Gründe für einen weiter gefassten und trotzdem präzisen Modernebegriff sprechen. Auch Thomas Manns Werk kann mit Hilfe dieses Begriffs plausibel in historische Zusammenhänge eingeordnet und die These von seiner literaturgeschichtlichen Sonderstellung aufgegeben werden kann.

Das Frühwerk Thomas Manns ist das Dokument einer Suche, der Suche nach einer Reaktion auf die Situation der Kunst in der Moderne. Diese hat sich mit weitreichenden Spannungen auf verschiedenen Ebenen auseinanderzusetzen, die ihr Selbstverständnis betreffen und aus denen die Problematik des modernen Künstlertums hervorgeht: Im Anschluss an ihre Herauslösung aus heteronomen Zusammenhängen, an die Etablierung eines – im systemtheoretischen Sinne – autonomen gesellschaftlichen Teilsystems Kunst ergibt sich für sie eine Konstellation, in der sie sowohl ihren Gegenstandsbereich und ihre Funktion als auch ihren gesellschaftlichen Ort selbst bestimmen kann und muss. Die Pole dieses Feldes erstrecken sich dabei zwischen einer möglichst starken Annäherung an die Lebenspraxis, die der Kunst auch einen konkreten Einfluss auf sie zuschreibt, und einem vollkommenen Rückzug aus diesen außerliterarischen Zusammenhängen. Vor dem Hintergrund dieser abstrakt beschriebenen Ausgangslage lassen sich die verschiedenen Positionen der ästhetischen Kommunikation der Moderne erklären. Geprägt sind diese Positionen davon, dass sie der Kunst ganz unterschiedliche Verhältnisse zur außerliterarischen Wirklichkeit und innerhalb dieses Verhältnisses ganz unterschiedliche Aufgaben zuschreiben.⁷ Die theoretische Auseinandersetzung mit dieser Situation beginnt mit Friedrich Schillers ästhetischen Schriften und lässt sich im 19. Jahrhundert von der Literaturtheorie der Frühromantik über die ästhetischen Programme Arthur Schopenhauers, Georg Wilhelm Friedrich Hegels und Friedrich Nietzsches weiterverfolgen. So unterschiedlich die jeweiligen konkreten Fragestellungen sein mögen, so unterschiedlich die Antworten auf diese Fragen ausfallen, so lässt sich doch behaupten, dass die Geschichte der ästhetischen Kommunikation auf soziale und epistemologische Differenzierungsprozesse reagiert, die die Kunst – wie alle anderen sozialen Teilsystemen auch – vor die Aufgabe der funktionalen und semantischen Selbstbestimmung stellen.

Auch Thomas Manns Versuche einer ästhetischen Selbstverortung können in dieser Reihe gesehen werden. Die Problematik des modernen Künstlertums, die er in den Texten der frühen Phase in vielen Variationen gestaltet und für die er verschiedene Lösungen ausprobiert, geht aus der Geschichte der ästhetischen Kommunikation der Moderne hervor. Er lernt diese Problematik über die Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsche kennen, er greift im weiteren Verlauf des Frühwerks aber weiter zurück zu den Ursprüngen dieses Problemfeldes, die er schließlich in den ästhetischen Schriften Schillers ausmacht.⁸ Die

⁷ Einen Überblick über deren Geschichte bietet Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. 2 Bde. Opladen 1993.

⁸ In seiner Antwort auf die Rundfrage *Ist Schiller noch lebendig?* stellt Thomas Mann diese Deutung 1929 pointiert heraus: »Schiller hat *den* deutschen ›Versuch‹ geschrieben, in welchem, so kann man sagen, alle mögliche deutsche Essayistik ein für allemal enthalten ist. Ich meine den Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Geist und Natur, Geist und Leben, um diesen Gegensatz kreist im Grunde alles deutsche Den-

übergeordnete Fragestellung, die den Texten dieser Zeit zugrunde liegt, lautet: Wo ist der Ort des Künstlers in der modernen Gesellschaft und wie lassen sich seine Funktion und seine Aufgabe unter den Bedingungen der Moderne beschreiben? Anders gefragt: In welchem Verhältnis steht der Künstler zu außerkünstlerischen Zusammenhängen, zur Lebenspraxis, wie legitimiert er einerseits sein Distanzverhältnis, wie andererseits seinen Anspruch auf weitreichende gesellschaftliche Wirkmöglichkeiten? Dieser Fragekomplex, der hier rekonstruiert und nachgezeichnet werden soll, stellt den Interpreten vor das methodische Problem, wie sich die im Frühwerk dominanten thematischen Konstellationen, die einen Gegensatz zwischen ›Geist‹ und ›Kunst‹ bzw. ›Kunst‹ und ›Leben‹ darstellen, metasprachlich explizieren lassen.

Die Aufgabe dieses Kapitels besteht darin, den Beginn der intellektuellen Biographie Thomas Manns anhand verschiedener Textsorten nachzuzeichnen. Diese zusammenfassende Perspektive kann die Dynamik der Denkbewegungen, die sich in diesem Werk zeigt, vorführen und erklären. Eben diese Dynamik ist eine entscheidende Deutungskategorie für meine Arbeit. Ich gehe davon aus, dass die Verschiebungen, denen die antithetischen Konstellationen des Frühwerks unterliegen, aus dem Bemühen hervorgehen, für das Problem des modernen Künstlertums eine tragfähige Lösung zu finden, und dass die einmal gefundenen Lösungsansätze immer wieder verworfen werden. Wenn die ›Kunst‹ also einmal auf der Seite des ›Geistes‹, ein anderes Mal auf der Seite des ›Lebens‹ zu finden ist und auch diesen Platz wieder verlässt, dann zeigt sich darin das ausgeprägte Systematisierungsbedürfnis Thomas Manns, es zeigt sich, wie sehr der Wunsch bestand, Ordnung in die einander widerstreitenden Positionen zu bringen und eine Antwort darauf zu finden, an welchem Ort die Kunst in der modernen Kultur anzusiedeln ist. Zugleich wird aber deutlich, dass Thomas Mann die Eindeutigkeiten und apodiktischen Lösungen immer wieder als unzulänglich verwirft.

Betrachtet man nämlich die literarischen Texte zusammen mit den sie flankierenden Essays derselben Phase, zeigt sich ein ambivalentes Bild: Während beide Textsorten ganz ähnlichen Fragen nachgehen und verwandte Themenfelder umkreisen, lässt sich das, was dort jeweils als Antwort auf diesen Fragehorizont gegeben wird, nicht auf denselben Nenner bringen. Schon die früheste Prosa ist – so lässt sich hier zeigen – von ironischer Rede geprägt; auf verschiedenen Textebenen finden sich immer wieder Relativierungen, so dass

ken, und wenn das heutige, Nietzsche übertrumpfend, den Geist als Henker des Lebens verfeimt, so heißt das freilich, die sentimentalische Sehnsucht nach dem Naiven, dem Schöpferisch-Unbewußten, auf eine groteske Spitze treiben.« (GW X, S. 910) Für Thomas Mann ist gerade dieser Text Schillers von so großer Bedeutung, weil er das thematisiert, was er durch die Auseinandersetzung mit der Dekadenz-Problematik, mit Richard Wagners Musik und ihrer Deutung durch Friedrich Nietzsche kennengelernt hatte. Das Weltverhältnis des modernen Dichters hatte Schiller so gedeutet, dass es seine Ursprünglichkeit, seine Ungebrochenheit und Naivität verloren habe.

die Intentionalität der Texte nicht eindeutig festzuschreiben ist. Die Gegenüberstellung verschiedener Zugriffe auf die Welt führt dort nicht zu Entschiedenheiten oder zu einer Abqualifizierung der einen oder der anderen Festlegung. Vielmehr machen schon die frühesten Erzählungen im Modus ironischer Rede deutlich, dass die Gleichzeitigkeit konkurrierender Weltzugänge nicht beklagt, sondern auf der Grundlage erkenntnistheoretischer Einsichten der Moderne aufrecht erhalten wird. Ihnen soll kein auf Geschlossenheit und Ganzheit gegründetes Weltmodell entgegengehalten werden. Dem steht das essayistische Werk gegenüber, in dem eine grundsätzlich dialektische Argumentationsweise vorliegt; dort geht es darum, für vergleichbare Fragen entschiedene Lösungen zu finden und der Kunst einen eindeutig bestimmbareren Platz zuzuweisen.

Die Bemerkungen zur Ironie in den *Betrachtungen* – so eine zentrale These der Arbeit – formulieren schließlich auf theoretischer Seite die Lösung für das Problem des modernen Künstlertums. Während in der poetischen Praxis dieser Weg bereits beschritten wurde, folgt die poetologische Reflexion erst während des Ersten Weltkriegs, in der Folge lebensgeschichtlich und künstlerisch bedeutender Einschnitte. Für Thomas Manns Problemstellung stellt die Ironie insofern eine Lösung dar, als die intellektuellen Entschiedenheiten und Eindeutigkeiten, die die Phase des Suchens geprägt haben, in einer ironischen Welthaltung und in ihrer sprachlogischen Realisierung aufgehen können. Dabei ist wichtig, dass es bei ironischem Sprechen gerade nicht um eine Versöhnung von Gegensätzen oder eine Nivelierung von Differenzen geht. Ironie ist vielmehr die Möglichkeit, Gegensätze zum Ausdruck zu bringen, sie offen zu halten und trotzdem eine kohärente Aussage zu treffen. Voraussetzung dafür ist die Einsicht in die erkenntnistheoretischen Bedingungen der Moderne, die von Kontingenz und von der Annahme geprägt sind, dass jede Erkenntnis unhintergebar an die Perspektive des Subjekts gebunden ist, ihre Geltungskraft und Allgemeingültigkeit mithin begrenzt sind.⁹ In der Ironie liegt für Thomas Mann die Möglichkeit, die Unzulänglichkeit jeder dialektischen Entschiedenheit ausdrücken, das Aufrechterhalten von Gegensätzen darstellen zu können. Sobald sich Thomas Mann seines ironischen Weltverhältnisses bewusst ist und die poetische Leistungsfähigkeit dieses Verfahrens theoretisch formuliert hat, tritt die Reflexion über das Künstlerthema im engeren Sinne zugunsten anderer Gegenstände zurück.

Die hier vorliegende Rekonstruktion des Frühwerks vertritt dabei keine teleologische Vorstellung von dessen Entwicklung. Zwar kann man behaupten, dass die Klärung von Thomas Manns intellektuellen und poetologischen Grundlagen in den *Betrachtungen* eine

⁹ Eine genauere Bestimmung dessen, was hier unter dem Begriff Ironie verstanden wird, liefert die Einleitung dieser Arbeit; dort wird eine ideengeschichtliche Kontextualisierung vorgenommen und ein möglichst präziser Begriff zu bilden versucht.

Phase seines Werks beendet, die erheblich von künstlerischen Identitätszweifeln geprägt war. Es besteht aber kein Anlass anzunehmen, dass die Orientierungsversuche des Autors auf einen Endpunkt hinausgelaufen wären, der nun den eigentlichen Kern seines Werks darstellen würde. Vielmehr soll zunächst festgestellt werden, dass das Werk gerade von der Unentschiedenheit, von einer völlig offenen Suche nach einer Lösung für das moderne Künstlertum geprägt war. Thomas Mann schlägt sich mal auf diese, mal auf jene Seite. Mal verneint er jede Möglichkeit, mit der Kunst das Leben beeinflussen zu können, mal sieht er hier erheblichen Spielraum. Das gesamte Spannungsfeld, das sich in der Moderne für die Kunst öffnet, wird in diesem Frühwerk abgeschrieben. Wenn man also davon sprechen kann, dass sich die Schwerpunkte in Thomas Manns Frühwerk immer wieder verlagern, dann lässt sich dies auf der Grundlage dieser Deutung erklären.

Ausgehend von der Rekonstruktion dieses Problemhorizontes werden Vorschläge für eine Kontextualisierung erarbeitet, mit deren Hilfe das Frühwerk in die ästhetischen Diskurse nach 1800 eingeordnet werden kann. Es geht dabei um eine Antwort auf die Frage, warum für Thomas Mann gerade jene Probleme, die das Frühwerk prägen, so interessant wurden, es geht um eine Erklärung der thematischen Konstellationen dieses Werkabschnitts. Seine ästhetischen und inhaltlichen Positionierungen werden als Beispiele für jene kunsttheoretischen Auseinandersetzungen verstanden, die seit dem späten 18. Jahrhundert in Deutschland geführt wurden: Die Problemkonstellationen des Frühwerks thematisieren – so meine These – eine Grundfrage der kunsttheoretischen und poetologischen Diskurse der Moderne, nämlich das Verhältnis von analytisch-reflektierendem Geist und naiv-schöpferischer Kunst. Unter dieser problemgeschichtlichen Perspektive ist deshalb davon auszugehen, dass zwischen den einzelnen Texten, die bis 1918 erscheinen, ein semantischer Zusammenhang besteht, dass sie nämlich unmittelbarer Ausdruck der oben genannten Fragestellungen sind. Dadurch kann diese Werkphase als kohärenter Werkabschnitt rekonstruiert, zugleich aber auch eine Binnendifferenzierung erreicht werden: Die begrifflichen Verschiebungen werden als unterschiedliche Reaktionen auf eine ähnlich bleibende übergeordneten Fragestellung aufgefasst. Die mehrfachen Ansätze, die Umorientierungen und Widersprüche innerhalb dieser Werkphase lassen sich aus dieser Perspektive erklären.

1.1 Erkennen und Durchschauen – Annäherungen an den Künstler

Mit seinen frühesten Erzählungen nähert sich Thomas Mann einer thematischen Konstellation, die über viele Jahre hinweg konstitutiv für das Frühwerk bleiben wird. In den Novellen *Gefallen* (1894), *Der Wille zum Glück* (1896) und *Enttäuschung* (entstanden 1896, ED 1898) wird der durchschauende, der analytisch-reflektierende Intellektuelle vorgeführt, der eine Abneigung gegen alltägliche Erscheinungen, gegen das ›Leben‹ entwickelt hat. Die Zielrichtung der Texte ist klar artikuliert, es geht gegen die »allgemeine Enttäuschung, die Enttäuschung, die alles, das ganze Leben einem bereitet« (GKFA 2.1, S. 81), gegen dessen »Dürftigkeit und Begrenztheit« (GKFA 2.1, S. 83). Die Erkenntnismöglichkeiten eines analytisch-reflexiven Menschen werden dabei mit einem unkritisch-naiven Zugang zur Welt kontrastiert. Ausgangspunkt der Texte ist – wie später gezeigt wird – die Frage danach, welches Weltverhältnis den Bedingungen der Moderne am ehesten entspricht. Allerdings lässt sich hier bereits eine grundlegende Konstellation der frühen Texte Thomas Manns erkennen. Denn die kritische Haltung des reflektierenden Intellektuellen ist in diesen Erzählungen keineswegs als höherwertig markiert, diesen Figuren bietet sich ebenso wenig eine Zukunftsperspektive wie ihren Antagonisten.

Die erste konkrete Thematisierung dieser Konstellation findet sich in der Erzählung *Gefallen*. Vorgeführt wird das Thema an der Figur des Dr. med. Selten, der Teil einer illustren, vierköpfigen Gesellschaft ist. Dort trägt er seine Geschichte vor, als deren Protagonist er sich am Ende zu erkennen gibt. Der Erzähler der Rahmengeschichte spart nicht mit direkten Charakterisierungen dieser Figur: Er trage in seinem Gesicht nur mehr »spöttische Züge«, er spreche mit »wegwerfendem Hohne« und habe es sich zur allgemeinen Lebenshaltung gemacht, »dies von der betreffenden Regie da oben wenig umsichtig inszenierte Erdenleben völlig frag- und skrupellos zu genießen, um dann die Achseln zu zucken und zu fragen: ›Besser nicht?‹« (GKFA 2.1, S. 15). Diese Philosophie ist das Resultat einer Enttäuschung, die aus einer gescheiterten Liebesgeschichte hervorgeht. Denn Dr. med. Selten hatte sich als angehender Student in der »Universitätsstadt P.« in die junge Schauspielerin Irma Weltner, »naive Liebhaberin am Goethe-Theater« (GKFA 2.1, S. 17f.), verliebt und mit ihr eine Beziehung begonnen, die in dem Moment zu Ende ist, wo er entdeckt, dass sich seine Geliebte prostituiert. Wichtig ist, dass die Beziehung der beiden in der Binnenerzählung als großes Glück gekennzeichnet wird. Thomas Mann bedient sich hier sämtlicher attributiver Register, um sie als eine zwischenmenschliche Idylle zu kennzeichnen. Über einige Monate hinweg lebt der Protagonist in »diesem lieben, dummen, süßen, sprudelnden Glück« (GKFA 2.1, S. 40) und idealisiert seine Geliebte bis hin zur Selbstverleugnung. Entsprechend tief ist der Fall nach seiner Entdeckung. Als er nach der Konfrontation mit ei-

nem alten Herrn in Irmas Küche, über dessen Identität er zunächst nichtsahnend rätselt, auf dem Nachttisch mehrere Banknoten findet, wird sein Idealbild von Irma zerstört: »Aber plötzlich ward er wachsbleich, seine Augen vergrößerten sich und seine Lippen thaten sich zitternd auseinander« (GKFA 2.1, S. 46).

Die Konsequenz aus diesem Erlebnis ist eine grundlegende Veränderung in seinem Verhältnis zu seiner sozialen Umgebung und zur Frage nach den Selbstbestimmungsmöglichkeiten des Subjekts. Während die Zeit der Beziehung als individuelles, von Freiheit geprägtes Glück erlebt und die emotionale Situation in Briefen als »maßlos glücklich« (GKFA 2.1, S. 40, Hervorhebung im Text) beschrieben wird, steht nach deren Ende die völlige Desillusionierung. In einem Gespräch unter Freunden (»Beim Roquefort waren wir schon wieder mitten in den ›tiefen Gesprächen‹« GKFA 2.1, S. 15), das den Rahmen für die Binnenerzählung liefert, versucht er diese Haltung seinen Zuhörern zu vermitteln. Den Anlass hierfür bildet eine auf die gesellschaftliche Stellung der Frau gerichtete Bemerkung, die Laube, der »blutjunge, blonde, idealistische Nationalökonom« (GKFA 2.1, S. 14), mit großer Emphase hervorbringt:

Das ist es ja! Das ist es ja! Die schmachvolle soziale Stellung des Weibes [...] wurzelt in den Vorurteilen, den blöden Vorurteilen der Gesellschaft! [...] In den blöden Vorurteilen und der bornierten Ungerechtigkeit der Gesellschaft, sage ich! All die Kleinigkeiten – ach Gott, das ist ja lächerlich. Daß sie da nun Mädchengymnasien einrichten und Weiber als Telegraphistinnen oder so was anstellen, – was hat das zu sagen. Aber im Großen, im Großen! Welche Anschauungen! Etwa was das Erotische, das Sexuelle anbelangt, welche beschränkte Grausamkeit! [...] Seht, wenn zwei sich lieben und er führt das Mädchen ab, so bleibt *er* ein Ehrenmann nach wie vor, hat so gar ganz schneidig gehandelt, – verfluchter Kerl das! Aber das *Weib* ist die *Verlorene*, von der Gesellschaft *Ausgestoßene*, *Vervehnte*, die *Gefallene*. Ja, die Gefalle-ne! Wo bleibt der moralische Halt solcher Anschauung? Ist der Mann nicht gerade so gut *gefallen*? Ja, hat er nicht ehrlo-ser gehandelt als das Weib?! ... Na, nun redet! Nun sagt was! (GKFA 2.1, S. 15f., Hervorhebungen im Text)

Innerhalb dieser situativen und personellen Konstellation ist wichtig, dass der als Idealist gekennzeichnete Laube auf einen Gesprächsteilnehmer trifft, von dem im Laufe der Binnenerzählung deutlich wird, dass er auch von idealistischen Ansichten geprägt war, bevor er durch sein Erlebnis mit Irma desillusioniert wurde und alle Ideale verloren hat. In dieser Figur vereinigen sich demnach beide Welthaltungen, der kritisch-reflexiven Position geht eine naiv-unreflektierte voraus, als welche die idealistische Haltung hier nämlich gekennzeichnet wird. Zur Charakterisierung seiner Person werden vom Ich-Erzähler der Rahmen-erzählung dementsprechende Attribute eingesetzt: »Welterfahrung und -Verachtung« zeigten sich in »jeder seiner wegwerfenden Gesten« und innerhalb der offenbar öfter zusammen-tretenden vierköpfigen Gruppe hat er eine ganz besondere Stellung: »Er war der Ironiker unter uns« (GKFA 2.1, S. 14).

Mit dieser Figur tritt eine Welthaltung in Thomas Manns Werk auf, die die Sinnkonzepte einer Vielzahl seiner Texte bestimmen wird. Diese Arbeit geht davon aus, dass ein

ironisches Weltverhältnis für die Intentionalität der meisten literarischen Texte Thomas Manns die Grundlage liefert. Entscheidend ist allerdings, dass in dieser Novelle die Haltung des Ironikers explizit benannt und thematisiert wird. Dr. med. Selten ist als eine mögliche Identifikationsfigur des Textes konturiert; sein Verhältnis zu seiner Umwelt, die als grundsätzlich kontingent gekennzeichnet ist, bildet die kritische Norm des Textes. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sich auch der Erzähler der Rahmengeschichte dieses ironische Weltverhältnis offenbar zu eigen gemacht hat. Innerhalb der vom Idealisten Laube angestoßenen Diskussion um die rechtliche Situation der Frau steuert dieser Erzähler den Wechsel von Redebeiträgen und eigenen Kommentaren nämlich auf eine Art, die die grundsätzliche Offenheit der artikulierten Positionen deutlich werden lässt. Zwar ist die idealistische Überzeugung Laubes von Anfang an karikierend dargestellt (»Laube [...] war schon wieder ganz außer sich und gestikuliert von seinem tiefen Polsterstuhl aus verzweifelt in der Luft herum«, GKFA 2.1, S. 15), allerdings kann gegen seine Argumentation in der Sache wenig vorgebracht werden. Sein Idealismus und damit die Präsentation seiner Redebeiträge wird vom Erzähler und vom impliziten Autor jedoch deutlich diskreditiert: Nachdem Laube seine Zuhörer auffordert »Ihr müßt mir recht geben! Ja oder nein?!«, wird die Aufmerksamkeit des Lesers zwar auf die umstehenden Gesprächspartner gelenkt, er erfährt allerdings nichts über deren inhaltliche Auseinandersetzung mit Laubes Parolen, sondern wird über beiläufigere Begebenheiten informiert: »Meysenberg schälte sich eine Orange« (GKFA 2.1, S. 15f.).

Der Ironiker Dr. Selten vertritt in der Frauenfrage eine ganz andere Ansicht: Durch seine Erzählung will er seinen Zuhörern eine moralisch durchaus fragwürdige Überzeugung vermitteln, die die prinzipielle Verführbarkeit der Frau behauptet: »Wenn eine Frau heute aus *Liebe* fällt, so fällt sie morgen um *Geld*« (GKFA 2.1, S. 49). Dass das eine wenig haltbare Position ist, steht außer Frage, es geht hier allerdings um die Konsequenzen, die Dr. Selten aus diesem Erlebnis gezogen hat, und wie er diese vertritt. Er tritt als reflektiert-kritischer Zeitgenosse auf, er macht seinen Zuhörern deutlich, dass er verstanden hat, wie Mann und Frau eigentlich zueinander stehen, wie es um die Möglichkeiten zur individuellen Lebensgestaltung bestellt ist, wie das Verhältnis von Ich und Welt und wie diese Welt an sich eigentlich beschaffen sind. Der appellative und apodiktische Gestus, mit dem er seine Erzählung vorträgt, unterliegt aber einer ironischen Struktur. Denn die Inszenierung dieses Vortrags unterstützt und relativiert seine Aussage gleichermaßen: »Der Doktor saß in einem großen, altertümlich geschnitzten Kirchenstuhl, über den er sich beständig in seiner scharfen Weise lustig machte« (GKFA 2.1, S. 14). Die Wirkung, die von diesem Setting ausgeht, wird von Selten also bewusst herbeigeführt, um sie gleichzeitig zu destruieren, indem er

sich über sich selbst belustigt. Der eigenen Position wird so mit Hilfe der performativen Umgebung Geltung verschafft, die dann relativiert und in ihrer Reichweite begrenzt wird. Die Haltung des Ironikers ist mithin als eine metareflexive Position akzentuiert, sie setzt eine analytisch-kritische Grundhaltung voraus, bleibt aber nicht dabei stehen, einfach nur einen entgegengesetzten Standpunkt einzunehmen, denn auch dieser Gegenstandspunkt wird wiederum in Zweifel gezogen. Der Ironiker operiert auf einer Ebene, die über den Sachfragen liegt. Seltens Position in der Frauenfrage führt exemplarisch seine Welthaltung vor, die durchaus feste und konsistente Positionen bezieht, er ist im Unterschied zum Idealisten Laube aber zur Selbstreflexion in der Lage und befragt die eigenen Standpunkte auf deren Geltungskraft hin. Der eigene Idealismus, der in der bedingungslosen und nachträglich betrachtet naiven, unbewussten Liebe zu Irma bestand, wird zwar verlacht,¹⁰ der Text macht aber andererseits auch klar, dass in dieser Beziehung sehr starke positive Emotionen erlebt wurden.

Was den Stellenwert der Erzählung in Thomas Manns Frühwerk angeht, ist innerhalb der Argumentation dieser Arbeit vor allem eines von Interesse: Mit der Ironie und dem Ironiker ist hier eine Welthaltung und ästhetische Redeform eingeführt, die in verschiedener Intensität Thomas Manns gesamtes Werk prägen werden. In keinem anderen literarischen Text ist das ironische Denken Thomas Manns wieder in vergleichbar expliziter Form vorzufinden. Die Erzählung kann deshalb als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Frühwerks dienen, in dem die Ironie unterschiedlich starke Konjunkturen erlebt. Thomas Mann geht hier bereits ironisch mit einem Thema um, das sich als die grundlegende Problemkonstellation des Frühwerks beschreiben lässt. Es geht um die Frage, wie ein kritisch-analytisches Weltverhältnis in Beziehung gesetzt werden kann zu einem unreflektiert-naiven. Beide Zugänge zur modernen Wirklichkeit werden in Seltens Geschichte diachron gegeneinander gesetzt; und am Ende bleibt die aufgeworfene Frage unentschieden, es findet weder eine Aufwertung des einen noch eine Abwertung des anderen statt. Die ironische Rede ist hier auf mehreren Textebenen angesiedelt: Erstens werden auf der Figurenebene deutliche Ironisierungen vorgenommen, etwa wenn Seltens seinen Kontrahenten der Lächerlichkeit preisgibt oder der Erzähler komische Übertreibungen verwendet, um die Art und Weise zu verlachen, in der Laube über sein – durchaus berechtigtes – Lieblingsthema referiert: »Laube, der blutjunge, blonde, idealistische Nationalökonom, welcher, wo er ging und stand, über die gewaltige Berechtigung der Frauenemanzipation dozierte« (GKFA 2.1,

¹⁰ »Dann schrieb er wieder Briefe an seine Familie daheim, welche sicher kein Mensch verstand. Es stand eigentlich gar nichts darin; dagegen warn sie auf das erregteste interpunktiert und strotzten besonders von einer Fülle anscheinend gänzlich unmotivierter Ausrufungszeichen. Aber irgendwie mußte er doch all sein Glück mitteilen und von sich geben, und da er, wenn er's überlegte, in dieser Sache doch nicht ganz offen sein konnte, so hielt er sich eben an die vieldeutigen Ausrufungszeichen.« (GKFA 2.1, S. 40)

S. 14). Zweitens ist von Ironisierung auch die Erzählerrede und damit diejenige Textinstanz betroffen, die die Intentionalität des Textes am ehesten vertritt. Das wird dadurch erreicht, dass es sich beim Erzähler der Rahmengeschichte um einen homodiegetischen Erzähler handelt, der also Teil des Figurenensembles ist. Indem nämlich alle Figuren des Textes ironisiert werden, ist davon auch der Ich-Erzähler der Rahmenerzählung betroffen; die Geltungskraft der Erzählerrede wird also eingeschränkt.¹¹

Interessant ist nun die Wirkungsgeschichte des Textes. Thomas Mann selbst hat die Erzählung in keine zu seinen Lebzeiten erschienene Sammlung aufgenommen und sie seinem Freund Ernst Bertram gegenüber als Gegenbeweis für eine mögliche Frühreife angeführt;¹² auch am Ende des Lebens ist sie nicht mehr als »ein Früchtchen, das einem den Mund zusammenzieht vor Unreife«.¹³ Dabei scheint die Figur des Dr. Selten stark von damaligen Überzeugungen des Autors geprägt zu sein, wie die Äußerungen in zwei Briefen an Otto Grautoff nahelegen, die der Entstehungszeit der Erzählung zuzuordnen sind. Dort wird von »meinem allgemeinen Überlegenheits- und Gleichgültigkeitsgefühl gegenüber der »ganzen Geschichte« gesprochen. »Wenigstens ist der gute Wille zu solchem Gefühle vorhanden, und er kann nicht wirksamer bestärkt werden, als indem man die stilistische Federfertigkeit, die der sehr, sehr liebe Gott einem verliehen hat, dazu benutzt, sich über die »ganze Geschichte« zu moquieren« (Brief vom 27.9.1896; GKFA 21, S. 77). Thomas Mann sieht seine Aufgabe denn auch darin, »die mystische, traurige und interessante Niederträchtigkeit des Siebentagewerks« aufs Korn zu nehmen (Brief vom 6.4.1897, GKFA 21, S. 87).¹⁴ Auch wenn in dieser Erzählung einige handwerkliche Ungereimtheiten festzustellen sind, ist der Text für eine problemgeschichtliche Perspektive auf das Frühwerk doch interessant

¹¹ Zur genaueren Trennung der verschiedenen Textebenen kann der Begriff des impliziten Autors herangezogen werden, der als die Instanz anzunehmen ist, die hinter dem Erzähler steht, d.h. seine Informationsvergaben steuert. Denn die Intensität und die Art und Weise, wie der Erzähler erzählt, ist bereits als Interpretament zu klassifizieren. Zur näheren Erläuterung und Anwendung der Instanz des impliziten Autors vgl. Kap. 1.2.1 und die dort gegebenen Hinweise auf die Forschungsdiskussion zum impliziten Autor.

¹² An Ernst Bertram schickt er am 11.4.1910 ein Paket mit mehreren eigenen literarischen Texten, darunter auch *Gefallen*, auf die sich der folgende Kommentar bezieht: »Sogar mein Allererstes ist dabei: Daß ich frühreif war, werden Sie mir nicht nachsagen. Noch Äußerungen, die bedeutend später liegen, erbringen den Gegenbeweis. Nun, ein Kommentar ist überflüssig.« In: *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Inge Jens. Pfullingen 1960, S. 8.

¹³ An Ida Hertz am 19.12.1954. Zit. nach GKFA 2.2, S. 19.

¹⁴ Zwei Jahre nach der Entstehung des Textes hat Thomas Mann Otto Grautoff gegenüber davon gesprochen, dass es sich bei dieser Einschätzung doch eher um eine spätpubertäre Erhöhung der eigenen Bedeutung handele. Die ironischen Sicherungen, die die Textaussage vor einer ernsthaften Selbstüberschätzung bewahren, sind allerdings recht ausgeprägt. Immerhin wird im selben Brief die Handlungsführung des Textes gelobt: »Darin ging doch wenigstens etwas vor, darin war doch wenigstens Handlung, Bewegung, Dialog, Gesten, Anfang, Höhepunkt, Schluß [...]: Alles neunzehnjährig natürlich; aber es war doch da.« (GKFA 21, S. 68)

und ergiebig.¹⁵ Mit der Gestaltung von Desillusion und »Durchschauen« ist hier nämlich ein Thema angeschlagen, das noch in einigen weiteren Texten des Frühwerks erscheint. Es lässt sich allerdings eine allmähliche Verschiebung der Norm feststellen, an der die kritisch-analytische Haltung gemessen wird.

Das lässt sich bereits an der kurz nach *Gefallen* erschienenen Erzählung *Der Wille zum Glück* (1896) zeigen. Deren Ich-Erzähler besucht gemeinsam mit Paolo, dem Spross einer norddeutsch-südamerikanischen Mischehe, die Schule, wo beide besonders deshalb aneinander Gefallen finden, weil sie sich selbst als Außenseiter verstehen. Darum »fühlten wir uns von vornherein zu einander hingezogen«, und beide blicken mit einer Mischung aus Hochmut und Unsicherheit »auf die übrige hoffnungsvolle Jugend, die sich gegenseitig in die Seiten stieß und gefühllos grinste« (GKFA 2.1, S. 50). Im weiteren Verlauf wird die Geschichte von Paolo erzählt, der sein Glück als Maler versucht, ein eher unstetes Leben führt und in München erfolglos um die Hand der einzigen Tochter einer Bankiersfamilie anhält. Sie wird ihm unter Hinweis auf seine instabile Gesundheit verwehrt.

Von Interesse ist hier weniger die eigentliche Thematik der Erzählung als ihre Ausgangskonstellation. Der Maler Paolo schlägt sich auch nach seiner Abfuhr und trotz seiner Krankheit, auf die im Text immer wieder und mit Hilfe einiger leitmotivischer Wendungen, z.B. einem »blaßblauen Geäder« an der Wange, hingewiesen wird, noch einige Jahre durch. Nachdem die Eltern seiner Münchner Liebe schließlich erkannt haben, dass die Tochter ihr Glück keinesfalls mit jemand anderem als mit Paolo suchen will, erhält er letztlich doch die Erlaubnis, sie zu heiraten. Das Erreichen dieses Ziels hat seinen Überlebenswillen allerdings zerstört, weshalb der Erzähler am Schluss von Paolos Geschichte resümieren muss: »Er ist tot; gestorben am Morgen nach der Hochzeitsnacht, – beinahe in der Hochzeitsnacht« (GKFA 2.1, S. 70). Paolos gesellschaftliche Außenseiterposition, auf die der Text von Anfang an hinweist und für die seine Krankheit nur ein Symptom darstellt, hat für ihn

¹⁵ Die hier vorgeschlagene Interpretation kann möglicherweise zwei widerstrebende Urteile aus der nicht üppigen Forschung zu diesem Text relativieren: Jochen Bertheau spricht von der »gedanklichen Unreife« des Textes (Jochen Bertheau: *Eine komplizierte Bewandnis. Der junge Thomas Mann und die französische Literatur*. Frankfurt am Main 2002, S. 49), Hermann Kurzke bestätigt das, wenn er die Erzählung als »sentimental und altklug, aber technisch bereits recht gekonnt bezeichnet« (Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*. München 1997, S. 40). Dagegen sieht Jennifer Lorenzen-Peth eine große »Reflexionsreife« des Werks« (Jennifer Lorenzen-Peth: *Erzählperspektive und Selbstreflexion in Thomas Manns Erzählungen. Sinnkonstitution und Sinndestruktion*. Kiel 2008, S. 185, Anm. 301). Man muss freilich nicht so weit gehen wie die Autorin es in strukturalistischer Manier tut und grundlegende erzähl- bzw. literaturtheoretische Kategorien bemühen, um die formale Qualität des Textes zu beweisen, etwa wenn sie behauptet, »dass ambivalente Textsignale die Opposition Fiktionalität-Wirklichkeit für den Leser ins Schwimmen bringen, indem der Text selbst diesen binären Code einführt und unterläuft, den Sinn seiner scheinbaren einfachen Konstitution destruiert: textintern werden diese die Erzählung fundierenden Kategorien durchgespielt, der Text inszeniert immanent seine eigene Grenzüberschreitung« (ebd. S. 189). Im Kontext anderer Erzählungen dieser Werkphase wird dagegen deutlich, wie sich die thematischen Ansätze des jungen Autors zu entwickeln beginnen, wie sie über mehrere Texte hinweg immer wieder behandelt und modifiziert werden.

zweierlei Konsequenzen: Zunächst bleibt ihm die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben in der Schule verwehrt, auf das er allerdings auch wenig Wert legt. Später kann er eine gesellschaftlich anerkannte Position aber auch dort nicht erreichen, wo er sie anstrebt, nämlich in der Heirat mit Baronesse von Stein. Als diese dann doch möglich wird, als der Außenseiter Zugang zu dem Kreis erhält, von dem er sich anfangs selbst ausgeschlossen hatte, ist seine Existenz beendet. Im Leben der Gewöhnlichen, wie es später in *Tonio Kröger* (1903) charakterisiert wird, hat dieser Außergewöhnliche nichts verloren. Erstmals in Thomas Manns Werk wird hier konkret die Problematik einer Außenseiterexistenz verhandelt. Und zusätzlich ist dieser Außenseiter hier eine Künstlerfigur, deren Entfremdung vom Leben verknüpft ist mit einem analytischen Blick auf dieses Leben, mit einem Hang zum »Durchschauen« und Erkennen. Dabei stellt sich die Frage, worauf dieser Erkenntniswille gerichtet ist und zu welchem Ergebnis er führt. Auch wenn am Ende dieses Textes der Tod des Protagonisten steht, so ist es trotzdem wenig sinnvoll, von einer konsequenten Verneinung des Lebens zu sprechen, die Paolos Tod herbeigeführt habe.¹⁶ Denn dem widerspricht schon die Anlage der Handlung: Paolo erhält gerade durch seinen starken Wunsch, als Ehemann einer Bankierstochter ein gewöhnliches Leben führen zu können, die ausreichende Lebensenergie, die erst dann aufgebraucht ist, als er dieses Ziel erreicht hat. Das Sinnkonzept des Textes läuft also eher auf das Fazit hinaus, dass dem Außenseiter eine Verbindung mit der Welt der Gewöhnlichen versagt wird. Die Unbedingtheit, mit der Paolo seinen Willen durchsetzt, steht in krassem Gegensatz zu seiner eigenen Lebenswirklichkeit, zu seiner durch die Krankheit beschränkten Möglichkeit, am Leben überhaupt teilhaben zu können. Erst an seinem Sarg, erst als das Leben vorbei ist, wird für den Erzähler ein Ausdruck auf Paolos Gesicht erkennbar, der durch dessen Tod ad absurdum geführt ist:

Ich habe mich gefragt, ob er schlecht gehandelt, bewußt schlecht an der, welcher er sich verband. Aber ich habe sie gesehen bei seinem Begräbnis, als sie zu Häupten seines Sarges stand; und ich habe auch in ihrem Antlitz den Ausdruck erkannt, den ich auf seinem gefunden: den feierlichen und starken Ernst des Triumphes. (GKFA 2.1, S. 70)

Die Bedingungslosigkeit sowie der feierliche Ernst, mit denen beide ihr Ziel verfolgt haben, werden hier implizit verabschiedet: Ein Triumph hätte ja gerade darin bestanden, das gemeinsame Leben, auf das beide hingearbeitet haben, auch erleben und ausleben zu können. Interessant ist aber gerade die Thematisierung der Außenseiterproblematik, und zwar im Rahmen der beschriebenen Konstellation. Auch wenn die Erzählung in ihrer Bedeutung für das Frühwerk Thomas Manns nicht überschätzt werden sollte, lässt sich doch

¹⁶ Dies hat Jürgen H. Petersen getan (*Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns. Ein Beitrag zur Untersuchung seiner dichterischen Verfahrensweise*. Köln 1967): »Die Analyse des Lebens und seine Verneinung bis in den Tod angesichts der Erkenntnis bildet das Erzählthema dieser Frühnovellen« (S. 55; gemeint sind neben *Der Wille zum Glück* noch die Erzählungen *Gefallen* und *Der Tod*).

zeigen, wo die Interessensfelder des Autors liegen und welche Fragestellungen in dieser Phase auf welche Weise gestaltet werden, mit welchen Antworten auf sie reagiert wird. Hier zeigt sich erneut, dass nach einer Ortsbestimmung für den Künstler gesucht wird, dessen Zugang zur Welt als ein besonderer gekennzeichnet und dessen Selbstverständnis stark von dieser Besonderheit geprägt ist. Am Ende steht hier ein negatives Urteil, der Künstler bleibt Außenseiter und kann am allgemeinen Leben nicht teilnehmen. Eine Gegennorm etabliert der Text dabei nicht, lässt in der Konzeption der Ich-Erzählerfigur allerdings erahnen, wie eine Verbindung von analytisch-reflektierendem Geist und naiv-praktischem Leben ermöglicht werden könnte. Ohne dass der Leser Genaueres über diesen Erzähler erfährt, ist seine rückblickende Bewertung der beiden jungen Außenseiter auffällig:

Unsere Kameradschaft dauerte während all der Schuljahre ungefähr aus demselben Grunde fort, aus welchem sie entstanden. Es war das »Pathos der Distanz« dem größten Teile unserer Mitschüler gegenüber, das jeder kennt, der mit fünfzehn Jahren heimlich Heine liest und in Tertia das Urteil über Welt und Menschen entschlossen fällt. (GKFA 2.1, S. 51)

Dieser mit Pathos versehenen Distanz¹⁷ zum sozialen Umfeld wird hier wiederum mit Distanz begegnet: Die Altklugheit der Fünfzehnjährigen wird vom Erzähler mit Ironie bedacht, die sich auf die präpotente »Entschlossenheit« der Jugendlichen richtet und diese verlacht. Überlegenheit und Distanz werden vom Erzähler also nicht mehr durch Pathos erzeugt, sondern durch eine gerade entgegengesetzte Haltung, die sich als Ironie äußert. Dabei ist wichtig, dass diese ironische Rede im Gegensatz zur Novelle *Gefallen* hier nicht von einer Figur, sondern von der Erzählinstanz zum Ausdruck gebracht wird. Die selbstgewählten Außenseiterpositionen der Protagonisten werden hier also vom Erzähler bewertet, durch Ironisierung in die Nähe pubertärer Überheblichkeit und damit in ein zumindest fragwürdiges Licht gerückt.

In der ebenfalls 1896 entstandenen Erzählung *Enttäuschung* wird das Thema des intellektuellen Außenseitertums in einer weiteren Variante gezeigt. Der Ich-Erzähler trifft auf dem Markusplatz in Venedig auf einen Mann, der über seine umfassende, »die allgemeine Enttäuschung, die Enttäuschung« berichtet, »die alles, das ganze Leben einem bereitet« (GKFA 2.1, S. 81). Deutlicher als in *Gefallen* und *Der Wille zum Glück* wird hier von dieser Außenseiterfigur das Verlangen nach einer Vereinigung mit dem »Leben der Gewöhnlichen« artikuliert, nach einer Möglichkeit, die Trennung zwischen beiden Bereichen aufheben zu können. Versuche in diese Richtung hat der Mann immer wieder unternommen, allerdings endeten seine Annäherungen an das »gewöhnliche Leben« regelmäßig in Enttäuschungen. Ausgangspunkt für diese Konstellation ist die Herkunft des Protagonisten, die einen soziale

¹⁷ Terence J. Reed hat auf die gleichzeitigen Bezüge zu Nietzsche und Heine hingewiesen und dabei betont, dass Heine »bei Thomas Manns intellektueller Entwicklung in Richtung Ironie und »Durchschauen« ein Vorläufer Nietzsches« gewesen sei (GKFA 2.2, S. 28f.).

Außenseiterstellung begründete: Aufgewachsen als Pfarrerssohn und beständig mit einer »Kanzelrhetorik« konfrontiert, »von diesen großen Wörtern für Gut und Böse, Schön und Häßlich«, bestand die Realität für ihn

schlechterdings aus großen Wörtern, denn ich kannte nichts davon als die ungeheueren und wesenlosen Ahnungen, die diese Wörter in mir hervorriefen. Ich erwartete von den Menschen das göttlich Gute und das haarsträubend Teuflische; ich erwartete vom Leben das entzückend Schöne und das Gräßliche, und eine Begierde nach alledem erfüllte mich, eine tiefe, angstvolle Sehnsucht nach der weiten Wirklichkeit, nach dem Erlebnis, gleichviel welcher Art, nach dem berauschend herrlichen Glück und dem unsäglich, unahnbar furchbaren Leiden. [...] Liegt es an mir? Läuft nur mir die Wirkung gewisser Wörter auf eine Weise das Rückenmark hinunter, daß sie mir Ahnung von Erlebnissen erwecken, die es gar nicht giebt? Ich bin in das berühmte Leben hinausgetreten, voll von dieser Begierde nach einem, einem Erlebnis, das meinen großen Ahnungen entspräche. Gott helfe mir, es ist mir nicht zu teil geworden! Ich bin umhergeschweift, [...] um vor die Kunstwerke hinzutreten, um die die Menschheit mit den größten Wörtern tanzt; ich habe davor gestanden und mir gesagt: Es ist schön. Und doch: Schöner ist es nicht? Das ist das Ganze? (GKFA 2.1, S. 81f.)

Der Wunsch, sich mit dem Bereich des Lebens verbinden zu können, kann nicht eingelöst werden. Für die Argumentation dieser Arbeit ist nun die Frage wichtig, wie sich der Text zu dieser Haltung positioniert, wie bewertet der implizite Autor also die von der Figur beschriebene Ausgangslage und die aus ihr resultierende *Enttäuschung*? Thomas Mann verzichtet in diesem Text fast gänzlich auf explizite oder implizite Kommentierung, lässt in der Figurenkonstellation aber ein Indiz für die Redeabsicht des Textes erkennbar werden: Der Ich-Erzähler berichtet von einer idyllisch anmutenden Stimmung auf dem Markusplatz, von den »märchenhaften Umrissen« des Markusdoms, von einem jungen Mädchen, das auf dem Platz Mais an Tauben verfüttert, was alles zusammen einen »Anblick von unvergleichlich lichter und festlicher Schönheit« (GKFA 2.1, S. 81) bietet. In diese Idylle, die der Erzähler ganz ungebrochen und »naiv« wahrnimmt, tritt nun die Verunsicherung und Desorientierung in Gestalt des fremden Mannes, dessen wunderliches Verhalten der Erzähler schon seit einiger Zeit beobachtet hat. Über diese Verunsicherung wird gleich zu Anfang des Textes berichtet: »Ich gestehe, daß mich die Reden dieses sonderbaren Herrn ganz und gar verwirrten, und ich fürchte, daß ich auch jetzt noch nicht imstande sein werde, sie auf eine Weise zu wiederholen, daß sie andere in ähnlicher Weise berührten, wie an jenem Abend mich selbst.« (GKFA 2.1, S. 79) Dabei ist die Konstellation, die hier vorliegt, altbekannt: Das unreflektiert-naive Leben wird mit einer auf Reflexion und Analyse gegründeten Weltsicht konfrontiert und lässt sich davon faszinieren. Um die Ich-Erzählerfigur als kritische Norm einstufen zu können, bleibt ihre Rolle in der Erzählung letztlich zu schwach. Deshalb bleibt die Funktion dieser Erzählung aus der in dieser Arbeit verfolgten Perspektive darauf beschränkt, eine thematische Zuspitzung vorzunehmen, die Konkurrenz verschiedener Weltzugänge vorzuführen. Weil der Text aber auf Identifikationsangebote verzichtet, mithin eine weitgehende Offenheit aufweist, kann er als Indiz dafür gedeutet werden, dass die Unsicherheit, wie mit der Trennung zwischen naivem und reflektier-

tem Leben umgegangen werden soll, wächst. Die Faszination für das Leben der Außergewöhnlichen gewinnt für den jungen Thomas Mann mehr und mehr an Attraktivität, allerdings büßt auch die Gegenseite nichts von ihrer Anziehungskraft ein – ein souveräner Umgang mit dieser Spannung, wie er an der ironischen Struktur von *Gefallen* vorgeführt wurde, scheint dabei nicht mehr möglich. Der Text verdeutlicht in seiner argumentativen Offenheit, die einfach zwei verschiedene Positionen aufeinander treffen lässt, dass zunächst einmal nur eine Frage im Mittelpunkt von Thomas Manns Interesse steht, die Frage nämlich nach dem Verhältnis der beiden Weltzugriffe.

Das legen neben den analysierten fiktionalen Texten auch die essayistischen Äußerungen dieser Zeit nahe. Hier sind besonders die Beiträge aufschlussreich, die für die seit 1890 in Berlin erscheinende Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert. Deutsch-nationale Monatshefte für soziales Leben, Politik, Wissenschaft, Kunst und Literatur* geschrieben wurden.¹⁸ Sie dokumentieren das intellektuelle Orientierungsbedürfnis Thomas Manns in diesen Jahren und verdeutlichen zusammen mit brieflichen Äußerungen, die vor allem Otto Grautoff gegenüber gemacht wurden, wie sich weltanschauliche Fragen – z.B. über den Status des Intellektuellen in der zeitgenössischen Gesellschaft – recht bald mit poetologischen Fragen vermischten. Eine erste Äußerung, die diese Richtung einschlägt, wird interessanterweise – so wie auch später der erste ganz auf poetologische Fragen konzentrierte Essay *Bilse und ich* (1906) – durch ein juristisches Verfahren angeregt. Thomas Mann nimmt in »*Das Liebeskonzil*« (1895) den Prozess um Oskar Panizzas gleichnamiges Drama von 1895 zum Anlass, die systematische Beziehung verschiedener Gesellschaftsbereiche, nämlich Kunst und Staat bzw. Justiz zu thematisieren. Nach diesem Prozess, in dem Panizza wegen Blasphemie zu einer einjährigen Haftstrafe verurteilt worden war, wurden dessen eigene Verteidigungsrede und ein Gutachten des Münchner Schriftstellers Michael Georg Conrad in einem Zürcher Verlag publiziert. Das ist die Materialbasis, auf der Thomas Manns Text fußt. Dessen vordergründiger Anlass ist die Frage nach der Freiheit von Kunst gegenüber Staat und Kirche. Thomas Mann nimmt Panizza hier allerdings nicht gegen den Zugriff des Staates in Schutz, sondern plädiert für eine Trennung der verschiedenen Bereiche und der für sie jeweils gültigen Normen und Maßstäbe, setzt sich für die Autonomie des Teilsystems Kunst ein. Die Empörung der »voll und ganz Modernen des Landes« über die »modern-dichtkünstlerische Unbildung« des Staatsanwaltes sei zwar nachvollziehbar, »aber es war, ist und bleibt bei al-

¹⁸ Dass die weltanschaulichen und sozialpolitischen Positionierungen dieser Zeitschrift teilweise in Richtung eines aggressiven Antisemitismus gingen, ist hier nicht weiter von Interesse. Vgl. dazu die Bemerkungen von Heinrich Detering in GKFA 14.2, S. 30-35 (Kommentar zu »*Das Liebeskonzil*«). Dort wird auch – unter Bezugnahme auf verschiedene Forschungspositionen – der Frage nachgegangen, wie sich Thomas Manns Engagement für diese Zeitschrift, für die sein Bruder Heinrich von 1895-96 als Redakteur tätig war, bewerten lässt.

len derartigen Prozessen zu bedenken, daß das Gericht andere Interessen zu vertreten hat, als die künstlerischen; praktischere Interessen« (GKFA 14.1, S. 26). Da Conrad in seinem Gutachten von »mir persönlich widerlichen Geschmacklosigkeiten« gesprochen habe, sei es nur logisch, dass die für den Künstler als Geschmacklosigkeiten klassifizierten Inhalte des Stücks dem Staatsanwalt als Gotteslästerungen erschienen. Und am Ende steht für Thomas Mann die Frage: »Kann man dann nicht auch vom künstlerischen Standpunkt aus mit der Verurteilung einverstanden sein?« (GKFA 14.1, S. 26) Abstrakt gesehen lässt sich dieses Eintreten für die Trennung der gesellschaftlichen Bereiche Kunst und Staat, für eine unbedingte Autonomie des Systems Kunst, auf die Fragen zurückführen, die das Frühwerk insgesamt bestimmen und die das Verhältnis dieser Bereiche thematisieren. Diese hier gefundene Position wird allerdings nicht lange aufrecht erhalten.

Bereits der 1896 ebenfalls in *Das Zwanzigste Jahrhundert* publizierte Text *Kritik und Schaffen* weist in eine andere Richtung. Unmittelbarer Anlass ist auch hier ein Streitfall, der allerdings nicht gerichtlich ausgefochten worden war. Der Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr hatte 1895 eine vernichtende Kritik zum Lustspiel *Die kranke Zeit* des Dramatikers und Dramaturgen Richard Skowronnek (1862-1932) geschrieben, die den Autor veranlasste, seinen Kritiker – erfolglos – zum Duell herauszufordern. Thomas Mann stellt daraufhin grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Kritik an, die von einer entschiedenen Verteidigung der Kunstautonomie abrücken und ein erster Beleg sind für Versuche, die eine Synthetisierung von ›Geist‹ und ›Kunst‹ anstreben. Zwar wird eine Unterscheidung zwischen einer schöpferisch tätigen Künstler- und einer reflektierenden Kritikerpersönlichkeit noch aufrecht erhalten. Betont wird aber das – auch auf Schauspieler bezogene – Einfühlungsvermögen des Kritikers, der hier als Interpret gesehen wird. Dadurch wird eine größtmögliche Annäherung zwischen beiden Bereichen erreicht und die Frage beantwortet, welcher Weltzugang der höherwertige sei, der künstlerische oder der kritisch-reflexive:

Die Frage, ob der Künstler oder der Kritiker mehr Recht habe, auf den anderen herabzusehen, setzt ein feindschaftliches Verhältnis zwischen Beiden voraus, das schlechterdings nicht besteht. [...] Denn während dem Künstler die Gabe ward, seine Persönlichkeit Anderen aufzudrängen [...], so ist es des Kritikers Kunst, fremde Persönlichkeiten in sich aufzunehmen [...], durch sie die Welt zu sehen und aus ihnen heraus ihre Worte, ja das Entstehen ihrer Werke zu erklären. (GKFA 14.1, S. 48)

Auch wenn hier zunächst eine Charakterisierung der Kritikertätigkeit und ihres Verhältnisses zu ihrem Gegenstand im Zentrum steht, werden damit implizit Aussagen über den Bereich der Kunst getroffen. Erkennbar ist das vor allem an Analogien, die auf den Kritiker angewandt werden, die aber im Umfeld des Textes von Thomas Mann selbst und auch allgemein in den poetologischen Diskursen am Ende des 19. Jahrhunderts zur Anwendung kommen und der Typologisierung des Künstlertums dienen. Hier kommt der Typus des

»Dilettanten« zur Sprache, den Thomas Mann im Kritiker aufgrund von dessen Wandlungsfähigkeit sieht. Verbunden ist diese Charakterisierung mit einem Vergleich des Kritikers mit dem Schauspieler als »Verwandlungskünstler« (GKFA 14.1, S. 49). Beide Begriffe beziehen sich auf in dieser Zeit vieldiskutierte Deutungen des Künstlertums. Während die Figur des »Dilettanten« aus Paul Bourgets *Essais de psychologie contemporaine* (1883) stammt und im Zuge einer allgemeinen Bourget-Begeisterung in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung fand,¹⁹ entstammt die Attribuierung als Schauspieler Nietzsches Kritik an Richard Wagners Musik in *Der Fall Wagner* (1888). Wichtig ist hier, dass der Text von der Vorstellung einer naiv-schöpfenden Künstlerpersönlichkeit ausgeht und ihr einen Kritikertypus entgegen gestellt, dessen Produktivität gerade nicht aus diesem naiven Schöpferum hervorgehe. Durch den gleichzeitigen Bezug auf Bourgets und Nietzsches Konzepte von Dilettantismus und Schauspielertum wird bereits hier deren kritische Perspektive zumindest andeutungsweise positiv umgewertet. Dilettantismus und Schauspielertum sind jetzt nicht mehr, wie für Bourget und Nietzsche zwei Kampfbegriffe, mit deren Hilfe auf der Grundlage eines klassisch-romantischen Kunstbegriffs die Situation der zeitgenössischen Kultur kritisch bewertet wird. Deshalb resümiert Thomas Manns Beitrag: »Der Kritiker ist nicht [...] nur ein ästhetischer, sondern ein durchaus künstlerischer Mensch« (GKFA 14.1, S. 49), und der Kritiker sei dementsprechend auch »in demselben Sinne Künstler wie der Schauspieler« (GKFA 14.1, S. 50). Die hier erkennbare Analogisierung der Bereiche ist – auch wenn dem Text eine stringente Argumentationslinie letztlich fehlt – aufschlussreich für die Rekonstruktion von Thomas Manns Versuchen, Kunst und Künstlertum innerhalb der modernen Gesellschaft zu positionieren.

Für die früheste Phase von Thomas Manns literarischer und essayistischer Tätigkeit vor dem eigentlichen Durchbruch mit der Novellensammlung *Der kleine Herr Friedemann* (1898) konnte hier erstens eine thematische Schwerpunktbildung rekonstruiert werden, die sich auf das Verhältnis zweier verschiedener Deutungszugänge zu Welt bezieht. Innerhalb der modernen Gesellschaft und der modernen Wissensstrukturen fragt Thomas Mann danach, welchen Stellenwert ein unreflektierter, künstlerisch-naiver Weltzugang im Verhältnis zu einem kritisch-reflexiven hat. Dabei ist besonders in den essayistischen Äußerungen, die hier referiert wurden, eine Annäherung an künstlerische Wissens- und Lebensformen erkennbar. Die thematischen Schwerpunkte Thomas Manns sind in diesen Texten noch nicht vollends präzisiert, lassen aber diejenigen Konstellationen erkennen, die sich für die späteren Texte des Frühwerks rekonstruieren lassen, nämlich die Fragen nach dem Verhältnis

¹⁹ Zum gesamten Komplex vgl. Paolo Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg 2007.

von ›Geist‹, ›Kunst‹ und ›Leben‹. Zweitens ist hier gezeigt worden, dass sich innerhalb dieser thematischen Orientierung immer wieder Umorientierungen ergeben, was seine Haltung in poetologischen Fragen angeht, dass hier ein Suchprozess mit offenem Ausgang begonnen hat. Die aufgeworfene Frage nach dem modernen Künstlertum wird im Laufe von wenigen Jahren immer wieder anders beantwortet.

1.2 *Der ironisch integrierte Künstler*

Funktion und Stellung des Künstlers in der modernen Gesellschaft rücken zunehmend in Thomas Manns Fokus, nachdem die hier schon besprochenen Texte eine erste Annäherung an dieses Thema dargestellt hatten. Thematisch fassbar werden diese Aspekte mit Hilfe jener Konstellationen und ästhetischen Strukturen, die spätestens mit der Novellensammlung *Der kleine Herr Friedemann* (1898) deutlich werden: Mit einer konkreteren Gestaltung von Außenseitertypen nämlich, die immer stärker als Künstler markiert werden. Die Figuren erleben große Spannungen innerhalb ihrer Existenz, dargestellt wird der Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, zwischen Pflicht und Neigung, zwischen dem Wunsch nach einer individualistisch gelebten Außenseiterexistenz und einem auf gesellschaftliche Reputation und Integration gerichteten Leben. Und auf je sehr verschiedene Art versuchen sie, diese Spannungen zu lösen oder immerhin Möglichkeiten des Umgangs mit ihnen zu erkunden. Hier lässt sich eine Gruppe von Texten bilden, mit deren Hilfe eine Entwicklungslinie gezeigt werden kann: Anhand der Künstlerfiguren in *Der Bajazzo* (1897), *Buddenbrooks* (1901), *Tonio Kröger* (1903) und *Tristan* (1903) wird der Konflikt im folgenden dargestellt. Auf der intentionalen Ebene artikulieren die Texte ganz verschiedene Lösungsstrategien für das problematische Verhältnis von Kunst und Leben.²⁰ Während *Der Bajazzo* – auch wegen seiner Erzählsituation in der Ich-Form – die Perspektive des Protagonisten

²⁰ Verlässt man sich auf die Selbstdeutungen Thomas Manns, hätte in dieser Gruppe eher *Der kleine Herr Friedemann* einen Platz gehabt, dem er im Rahmen des Gesamtwerks immer eine größere Bedeutung zugemessen hat als dem *Bajazzo*. Schon im April 1897 betont der Autor in einem Brief an Otto Grautoff, dass dieser Text vor allem in ästhetischer Hinsicht eine neue Selbstgewissheit gebracht habe: »Mir ist seit einiger Zeit zu Mute, als seien irgendwelche Fesseln von mir abgefallen, als hätte ich jetzt erst Raum bekommen, mich künstlerisch auszuleben« (GKFA 21, S. 89). Im Jahr 1940 spricht er von einem »Markstein«, den dieser Text darstelle und von dem ab sich die Konstituenten des Gesamtwerks gefestigt hätten (*On myself*, GW XIII, S. 135). Die in dieser Arbeit von mir getroffene Auswahl klammert die Selbstcharakterisierungen Thomas Manns aus und ist thematisch begründet. Für die Problematik des modernen Künstlers ist das Motiv, das im *Friedemann* erstmals gestaltet wird und eine so grundsätzliche Bedeutung erhält, nämlich der »Einbruch der Leidenschaft in ein behütetes Leben« (ebd.), weniger relevant. Im Zentrum der Analyse stehen hier deshalb Texte, deren Protagonisten entweder eindeutig als Künstler markiert sind oder, wie im Fall von *Der Bajazzo*, eine ästhetische Existenzform anstreben.

nur geringfügig transzendieren und eine abweichende kritische Norm deshalb nur subtil andeuten kann, werden in den beiden anderen Texten konkrete Alternativen angeboten. Dort werden den problematisierten Protagonisten Figuren gegenübergestellt, die eine ironische Lebenshaltung verkörpern. Die These dieses Kapitels lautet deshalb, dass in dieser Phase des Frühwerks die Ironie explizit als die favorisierte Lösung für das Problem des modernen Künstlerproblems entwickelt wird. Eine Integration des Künstlers in gesellschaftliche Zusammenhänge, eine Vermittlung der Gegensätze findet demnach nicht statt, es geht vielmehr um das Offenhalten und Aushalten der Widersprüche. Eine poetologische Fundierung für diese Lösung existiert zu dieser Zeit noch nicht, und auch die Entschiedenheit, mit der Thomas Mann sie nach 1918 als *modus vivendi* für den modernen Künstler auf allen narrativen Ebenen durchspielt und zur Anwendung bringt, liegt im Frühwerk noch nicht vor. Vielmehr zeigen sich hier immer wieder poetologische und weltanschauliche Kämpfe, die nach Eindeutigkeit verlangen, und es kommt dann doch immer wieder zu Positionierungen, die mit Ironie wenig zu tun haben.

1.2.1 Zu schwach für das Leben, zu schwach für den Tod – *Der Bajazzo* (1897)

Die Erzählung *Der Bajazzo* führt keinen Künstler im eigentlichen Sinne vor, sondern problematisiert anhand der Titelfigur eine von mehreren Möglichkeiten, das Verhältnis von Außenseiterexistenz und Gesellschaft zu gestalten. Sie fragt nach dem Potential an individueller Sinnstiftung und Glückserfahrung, das diese Möglichkeit bietet. Ein Bezug zur Problematik des modernen Künstlers liegt allerdings darin, dass das Selbstverständnis des Bajazzo aus einer Verbindung von zwei für den klassisch-romantischen Künstlerbegriff wichtigen Elementen hervorgeht. Hier geht es erstens um eine herausgehobene Stellung innerhalb einer Gemeinschaft, die sich aus einem besonders ausgeprägten Vermögen zur Deutung von Welt ergibt. Dieses Vermögen hat – zweitens – Auswirkungen auf die konkrete Lebensgestaltung, die sich gerade dadurch auszeichnet, am allgemeinen Erwerbsleben nicht teilnehmen zu müssen, auf einem Beobachterposten zu sitzen, der die kritische Durchdringung des sozialen Umfeldes erst erlaubt und deshalb eine Voraussetzung für die künstlerische Lebensform darstellt. Diese beiden Aspekte werden in der Erzählung verknüpft mit dem zeitgenössischen Diskurs über den sog. Dilettanten.²¹ Als solcher ist der Bajazzo gekennzeichnet: Sein Wunsch, ein Künstler zu sein, zeigt sich vor allem darin, dass er nichts tut und sich »mit begieriger Empfänglichkeit tausend neuen, wechselnden, reichen Ein-

²¹ Zu den Quellen und zur Funktionalisierung dieses Motivs in Thomas Manns Frühwerk vgl. nochmals Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie*, S. 57-90.

drücken« (GKFA 2.1, S. 133) hingibt. Sein Leben hat er so – nachdem die väterliche Firma liquidiert wurde und ein für die materielle Grundsicherung ausreichendes Erbe zur Verfügung steht – ganz zu seiner Zufriedenheit eingerichtet, er ist »fröhlich gewillt, das Leben auf meine Art zu genießen« (GKFA 2.1, S. 132). Dabei ist wichtig, dass er zu einer originären schöpferischen und ausdauernden Leistung nicht im Stande ist. Zwar bestärken ihn verschiedene äußere Einflüsse in der Überzeugung, einen besonderen sensitiven Zugang zur Welt und eine ästhetische Begabung zu besitzen. Deren Reichweite wird allerdings schon dadurch relativiert, dass es sich bei seinen Versuchen immer nur um Nachahmungen und Improvisationen zu vorgefundenem Material handelt.²²

In einem Kreise von Franzosen verschiedenen Alters hatte ich am Pianino von ungefähr begonnen, mit großem Aufwand von tragischem Mienenspiel, deklamierendem Gesang und rollenden Harmonieen ein Musikdrama »von Richard Wagner« zu improvisieren, und ich hatte soeben unter ungeheurem Beifall geschlossen, als ein alter Herr auf mich zueilte [...]. Er ergriff meine beiden Hände und rief mit Thränen in den Augen:

– »Aber das ist erstaunlich! Das ist erstaunlich, mein teurer Herr! [...] Ah, Sie gestatten, daß ich Ihnen aus vollem Herzen danke, nicht wahr! Aber es ist nötig, daß Sie Schauspieler oder Musiker werden!« (GKFA 2.1, S. 134)

Die Charakterisierung des Helden als »Dilettant« im Sinne der Dekadenz-Kritik um 1900 wird durch die Kombination von »Schauspieler« und »Musiker« deutlich markiert.²³ Und der sich hier unmittelbar anschließende Kommentar des Ich-Erzählers bringt pointiert zum Ausdruck, was von einem unproduktiven, allein epigonalen Künstler zu halten ist:

Es ist wahr, daß ich bei solchen Gelegenheiten etwas von dem genialen Übermut eines großen Malers empfand [...]. Nach dem Diner aber begab ich mich allein in den Salon zurück und verbrachte eine einsame und wehmütige Stunde damit, dem Instrumente getragene Akkorde zu entlocken, in die ich die Stimmung zu legen glaubte, die der Anblick Palermos in mir erweckt. (GKFA 2.1, S. 134)

Dieser so charakterisierte Künstlertypus ist – und das stellt die zentrale Thematik des Textes dar – beständig auf der Suche nach seinem Platz in der Gesellschaft, nach einer Legitimation für seine Rolle und Funktion innerhalb des sozialen Umfeldes. Der grundlegende Antrieb hierfür ist der Wunsch nach Integration, nach einem anerkannten Platz, der dem Ich Sicherheit geben kann. Die hochmütige Abkehr von seinen Zeitgenossen, »deren Weltanschauung zu einseitig war, als daß ich geneigt gewesen wäre, mich ihr zu fügen« (GKFA 2.1, S. 132), wird aber schon bald als wenig befriedigend empfunden. Zwar spricht der Bajazzo häufig von einem ausgeprägten Maß an »Selbstzufriedenheit« und »Lebensglück«, aber das Bedürfnis, dem Leben und »meinen Tagen so viel ›Inhalt‹, wie nur immer

²² Herbert Lehnert fragt nach dem Aussagegehalt des Textes in Bezug auf Thomas Manns eigenes Künstlerverständnis, liest die Erzählung als »fiktive Konfession« und damit im weitesten Sinne autobiographisch. Dass sich auf der intentionalen Ebene des Textes eine deutliche kritische Perspektive auf ein bajazzohafes Verständnis von Künstlertum ergibt, wird von den Interpreten auffälligerweise selten gesehen. Lehnert betont immerhin: »Der Held empfindet sein Verhältnis zur Welt und zur Gesellschaft wie ein Künstler, ermangelt aber der künstlerischen Fähigkeit zur fiktiven Objektivierung der eigenen Gefühle« (Herbert Lehnert: *Thomas Mann – Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart 1965, S. 51f.).

²³ Vgl. die Ausführungen zum Essay *Kritik und Schaffen* im Kapitel 1.1.

möglich« zu geben (GKFA 2.1, S. 137), tritt schon bald in den Vordergrund, immer häufiger muss er sich daran erinnern, dass seine Überzeugung, ein glückliches Leben zu führen, unerschütterlich und deshalb wahr sei (vgl. GKFA 2.1, S. 140). Der »Inhalt« seines Lebens besteht indessen darin, bescheiden zu speisen, um »für einen guten Platz in der Oper oder im Konzert einen hohen Preis zu zahlen« (GKFA 2.1, S. 138) – spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass es Thomas Mann hier um eine kritische Perspektivierung dieser Lebenshaltung geht. Der Autor erreicht das, indem die Erzählerstimme in für die Textaussage entscheidenden Passagen eine komische Wirkung erhält und die Rolle dieses Erzählers dadurch ironisiert wird. Diese komische Wirkung wird durch die Kontrastierung von Aussageinhalt und -form erreicht. Auch wenn die Erzählung insgesamt von einem eher getragenen und gemessenen Ton geprägt ist, lässt sich an besonders überzeichneten Stellen ein Kontrastverhältnis ausmachen, das die Intentionalität des Textes offenlegt. Deutlich wird das vor allem dort, wo die Berichte des Ich-Erzählers über seine Lebensgestaltung ein sehr hoher Ton prägt und wo sie einen bekenntnishaften Charakter erhalten, ihre Themen allerdings eher profaner Natur bleiben oder in sich widersprüchlich sind. So referiert der Bajazzo beispielsweise über melancholische Stimmungen, die ihn angesichts einer langsam sesshaft werdenden Lebenssituation überkommen, und kombiniert das mit der Schilderung seiner materiellen Verhältnisse, die – wie er das auch selbst einschätzt – eine komfortable Grundsicherung darstellen:

Ich verschweige nicht, daß diese und ähnliche Empfindungen sich hier und da wiederholten. Aber sind die gewissen Nachmittagsstunden überhaupt zu vermeiden, in denen man hinaus in die wachsende Dämmerung und vielleicht in einen langsamen Regen blickt und das Opfer trübseherischer Anwandlungen wird? In jedem Falle stand fest, daß meine Zukunft vollkommen gesichert war. Ich hatte die runde Summe von 80 000 Mark der städtischen Bank vertraut, die Zinsen betrugten – mein Gott, die Zeiten sind schlecht! – etwas 600 Mark für das Vierteljahr und gestatteten mir also, anständig zu leben, mich mit Lektüre zu versehen, hier und da ein Theater zu besuchen – ein bisschen leichteren Zeitvertreib nicht ausgeschlossen. (GKFA 2.1, S. 136f.)

Durch die Kombination von »trübseherischen Anwandlungen« einerseits mit der Aussicht auf ein materiell gesichertes Leben andererseits wird beiden Seiten, die das Leben des Bajazzo prägen, die Spitze genommen, erfährt jeder der beiden Aspekte eine Relativierung. Ganz ähnlich lässt sich der unmittelbar darauf folgende Absatz deuten: Die Art und Weise, wie hier die Regelmäßigkeit des Tagesablaufs beschrieben und dieser als Idealbild funktionalisiert wird, kann angesichts dessen, was diesen Tagesablauf inhaltlich ausmacht, nur komisch wirken:

Meine Tage vergingen fortan in Wirklichkeit dem Ideale gemäß, das von jeher mein Ziel gewesen war. Ich erhob mich etwa um zehn Uhr, frühstückte und verbrachte die Zeit bis zum Mittag am Klavier und mit Lektüre einer litterarischen Zeitschrift oder eines Buches. Dann schlenderte ich die Straße hinauf zu dem kleinen Restaurant, in dem ich mit Regelmäßigkeit verkehrte, speiste und machte darauf einen längeren Spaziergang durch die Straßen [...]. Ich kehrte nach Hause zurück und nahm die Beschäftigungen des Vormittags wieder auf [...]. Der Tag aber war gut und schön gewesen, er hatte einen beglückenden

Inhalt gehabt, wenn mir am Klaviere ein Motiv gelungen war, daß (sic!) mir neu und schön erschien, wenn ich aus der Lektüre einer Novelle, aus dem Anblick eines Bildes eine zarte und anhaltende Stimmung davongetragen hatte ... (GKFA 2.1, S. 137)

Mit Hilfe dieser ästhetischen Struktur wird die intentionale Ebene des Textes deutlich, die sich an der erzähltheoretischen Instanz des impliziten Autors festmachen lässt. Denn der Bajazzo, der hier ja als Erzähler auftritt und über sich selbst berichtet, nimmt bis zum Ende des Textes keine distanzierte oder gar kritische Haltung zu sich selbst ein. Deshalb kann die kritische Norm des Textes nicht auf der Erzählebene gesucht werden, sie wird implizit durch das Arrangement der Erzählerpassagen deutlich – und als Arrangeur fungiert der implizite Autor. Diese erzähltheoretische Kategorie ist für die Analyse der im *Bajazzo* vorliegenden narrativen Konstellation von besonderer Relevanz, weil mit ihrer Hilfe eine Bedeutungsebene des Textes ausgemacht und manifestiert werden kann, deren Aussagen mittels einer indirekten Informationsvergabe zustande kommen. Ihr Inhalt muss daher demjenigen der direkten Figuren- oder Erzählerrede nicht entsprechen, und sie ist besonders dann hilfreich, wenn der Text eine ironische Struktur aufweist und zumindest einen Teil seiner Aussagen mit Hilfe ironischer Rede vermittelt.²⁴

Für den *Bajazzo* kann aufgrund dieser ästhetischen Struktur angenommen werden, dass Thomas Mann mit diesem Text eine Kommentierung derjenigen Haltung zum Künstlertum gestaltet, die die Titelfigur der Erzählung verkörpert, dass hinter dieser Figur keineswegs eine positiv besetzte Selbstbeschreibung des Autors gesehen werden kann.²⁵ Die Erzählung ist neben einer Reihe weiterer Texte Ausdruck des poetologischen Selbstfindungsprozesses des jungen Thomas Mann, ein Dokument der Suche nach einer tragfähigen

²⁴ Darauf hat kürzlich Matthias Löwe hingewiesen: *Implizität. Über ein praktisches Problem von Literaturgeschichte als Problemgeschichte (anhand von drei Beispielen)*. In: *Scientia Poetica* 13 (2009), S. 304-317. Die narratologische Instanz des impliziten Autors war über einige Zeit in Verruf geraten, ihr analytischer Nutzen wird seit einigen Jahren aber wieder vermehrt gesehen, sie kann deshalb als rehabilitiert gelten. Vgl. dazu etwa: Tom Kindt und Hans-Harald Müller: *Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 48 (2006) S. 163-190; dies.: *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin 2006. Die erneute Konjunktur dieser Kategorie kann im Zusammenhang mit einer allgemeinen Beruhigung der Methoden- und Theoriediskussion in der Literaturwissenschaft gesehen werden, die den praktischen Nutzwert analytischer Handwerkszeuge wieder verstärkt in den Vordergrund rückt und sich damit zufrieden gibt, wenn deren Anwendung zur Interpretation des Textes etwas beiträgt.

²⁵ Diese Deutung scheint auf der Hand zu liegen, besonders wenn man Thomas Manns Selbstkommentar heranzieht, der den »Bajazzo«, den ich in sehr jungen Jahren schrieb«, im Jahr 1927 als »nicht mehr recht präsentabel« ansieht, »er ist namentlich durch ›Tonio Kröger‹ überholt« (in einem Brief an seinen amerikanischen Verleger Alfred Knopf vom 19. April 1927. Zitiert nach *DüD I*, S. 25). Den die Haltung, die *Tonio Kröger* verkörpert, bzw. die Aussage über das Verhältnis von Künstlertum und Gesellschaft, die durch diesen Text vermittelt wird, geht über diejenige, die mit der impliziten Kritik am Bajazzo artikuliert wird, noch hinaus. Eine klare Positionierung in dieser Richtung findet sich in der Forschung allerdings nicht durchgängig, ältere Arbeiten verschreiben sich ganz einer autobiographischen Sichtweise (vgl. besonders Hellmut Haug: *Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns*. Tübingen 1969) oder einer Verbindung von Autobiographismus und psychoanalytischer Interpretation (Richard Winston: *Thomas Mann. The Making of an Artist, 1875-1911*. New York 1981). Eine kritische Perspektivierung der Bajazzofigur nimmt dann Hermann Kurzke: *Epoche-Werk-Wirkung* in den Blick. Das Thema des Textes sei »die Leere des bloß ästhetischen Menschen, des Menschen ohne Ziel, ohne Liebe und ohne Leidenschaft, ohne Leiden und ohne Arbeit« (S. 59).

künstlerischen Identität. Dabei steht weniger die ästhetische Ausdrucksform im Zentrum der Bemühungen als eine nähere Bestimmung des Verhältnisses, das zwischen einer künstlerischen und einer nicht-künstlerischen Lebensform besteht. Diese Deutung belegen zwei weitere Aspekte. Zum Einen macht die Erzählung auf der impliziten Aussageebene zwar ihre kritische Perspektivierung des Bajazzo deutlich, eine Gegenposition, die als Identifikationsangebot dargestellt würde, bleibt der Text aber schuldig. Am Ende fällt der Bajazzo in tiefe Resignation, für jede Lebensäußerung scheint er zu schwach, aber auch für eine Beendigung der eigenen Existenz fehlen die Kräfte:

Was mich betrifft, ich bin verloren ... [...] Ein Ende machen: aber wäre das nicht beinahe zu heldenhaft für einen »Bajazzo«? Es wird sich ergeben, fürchte ich, daß ich weiter leben, weiter essen, schlafen und mich ein wenig beschäftigen werde und mich allgemach dumpfsinnig daran gewöhnen, eine »unglückliche und lächerliche Figur« zu sein (GKFA 2.1, S. 158).

Es kann also umso mehr von einer künstlerischen Unentschiedenheit ausgegangen werden, die immerhin das »Bajazzotum« als erstrebenswerte künstlerische Existenzform disqualifiziert. Zum Zweiten ist der sehr dominante Wunsch des Protagonisten nach gesellschaftlicher Integration anzuführen, sein Bedürfnis, aller Welt zu gefallen. Dabei handelt es sich nicht um den für jeden Schauspieler und Künstler existentiellen Wunsch nach Beifall, es geht vielmehr darum, die Trennung zwischen künstlerischer und nicht-künstlerischer Lebensform zu überwinden. Fassbar wird der Unterschied zwischen beiden Welten darin, auf welche Art ein Gefühl von Selbstzufriedenheit und Lebensglück zustande kommt. Während er sich in seinem von Wissen, Erkennen und Bewusstheit geprägten Leben sein Lebensglück immer wieder einreden muss (»an meiner Zufriedenheit aber damit ist, wie selbstverständlich, in keinem Augenblick zu zweifeln, kann nicht gezweifelt werden, darf nicht gezweifelt werden [...] Ich will und muß glücklich sein! [...] wie dürfte ich mir gestatten, unglücklich zu sein?«, GKFA 2.1, S. 142f.), scheint das Glück der Naiven und Unbewussten ganz von selbst vorhanden zu sein, sie haben von ganz alleine ein sicheres Auftreten, sie vermitteln ein Lebensglück »dem nichts Übermütiges, sondern eher etwas Stilles eignete, weil es selbstverständlich war« (GKFA 2.1, S. 149). Vom Leben der Gewöhnlichen bleibt der Bajazzo nicht zuletzt wegen des Hochmuts, das er diesem Leben entgegenbringt, ausgeschlossen, eine Teilhabe ist nicht möglich. Es zeigt sich aber bereits in dieser Figur das ambivalente Verhältnis zu Kunst und Künstlertum einerseits und zum naiv-unbewussten »Leben« andererseits, das spätere Künstlerfiguren, besonders Tonio Kröger, prägen wird. Die Unbedingtheit, mit der sich der Bajazzo zum Glücklichein auffordert und sich daran hindert, unglücklich zu sein, liegt in seiner Angst begründet, dass sein Verhältnis zu den »Lichtmenschen« (GKFA 2.1, S. 143) von Neid geprägt sein könnte:

Wie dürfte ich mir gestatten, unglücklich zu sein? Welche Rolle müßte ich vor mir spielen? Müßte ich nicht als eine Art von Fledermaus oder Eule im Dunkeln hocken und neidisch zu den »Lichtmenschen« hinüberblinzeln, den lebenswürdigen Glücklichen? Ich müßte sie hassen, mit jenem Haß, der nichts ist, als eine vergiftete Liebe, – und mich verachten! (GKFA 2.1, S. 143)

Einen angemessenen, das Künstlerproblem tragfähig lösenden Umgang mit dieser Ambivalenz findet Thomas Mann in dieser Phase noch nicht. *Der Bajazzo* ist deshalb eine Durchgangsstation auf der Suche nach einer künstlerischen Identität.

1.2.2 Degeneration ist nett: Kunst und Künstlerproblematik in *Buddenbrooks* (1901)

In seiner 1926 gehaltenen Rede *Lübeck als geistige Lebensform* rekonstruiert Thomas Mann die Entstehungsgeschichte von *Buddenbrooks*. Es geht besonders um die kompositorischen Schwierigkeiten, die sich dem Autor in den Weg stellten, der bisher nur kleinere Erzählungen geschrieben hatte. Eine erste Skizze der Handlungsstruktur bezifferte den Umfang des Romans auf 250 Seiten, er sollte in 15 Kapitel gegliedert sein.²⁶ Bis der Verfasser aber zum eigentlich interessierenden Gegenstand der Handlung gelangen konnte, nämlich zur Geschichte Hannos,²⁷ hatte sich die Vorgeschichte verselbständigt und eigene Gestalt angenommen, so dass beim S. Fischer Verlag ein sehr viel größeres Manuskript eingereicht wurde als ursprünglich geplant. Das Lektorat verlangte auch gleich eine Kürzung um die Hälfte. Interessant ist nun, dass Thomas Mann im Antwortschreiben auf der Länge des Textes bestand, weil »der große Umfang eine wesentliche Eigenschaft des Buches sei« (E III, S. 22).²⁸ Der retrospektive Blick unterstreicht, wie der Roman seines Umfangs wegen als anachronistisch aufgenommen wurde, nach seinem Erscheinen habe man sich über die beiden dickleibigen Bände nämlich sehr gewundert: »Wie? hieß es, sollen die dicken Wälzer wieder Mode werden? Ist es nicht die Zeit der Nervosität, der Ungeduld, die Zeit des Kurzen, der keckkünstlerischen Skizze?« (E III, S. 22).

Demonstrativ geht Thomas Mann damit auf Abstand zu den ästhetischen Leitvorstellungen der Avantgarde um 1900, die in seiner Rede schlagwortartig zusammengefasst werden. Diese ästhetische Norm reagiert auf einen Modernisierungsschub am Ende des 19. Jahrhunderts, indem sie die Erfahrung einer zerrissenen, beschleunigten Welt zum Gestaltungsprinzip erhebt, indem sie dem Kunstwerk die formale Abbildung dieser Modernedeu-

²⁶ *Lübeck als geistige Lebensform*. In: T.M.: Essays. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt/M. 1994, Bd. III, S. 16-38, hier S. 20. Soweit Thomas Manns Essays noch nicht in GKFA erschienen sind, wird nach der von Kurzke und Stachorski herausgegebenen Essay-Ausgabe zitiert, fortan mit der Single E mit Band- und Seitenangabe im Text. Die erwähnte Skizze ist erhalten (abgedruckt in GKFA 1.2, S. 425), sie listet allerdings nur 14 Kapitel auf; zum Problem dieser Differenz vgl. GKFA 1.2, S. 19.

²⁷ »... während ich mich eigentlich nur für die Geschichte des sensitiven Hanno und allenfalls für die des Thomas Buddenbrook interessiert hatte« (E III, S. 20).

²⁸ Der Brief selbst ist nicht erhalten.

tung vorschreibt. Das lässt sich am Expressionismus zeigen, aber auch der Naturalismus und die sog. *Fin de siècle*-Literatur drücken dieses Bemühen aus. Durch diese formale Festlegung wird – aus der Sicht dieser Deutungstradition – der gesellschaftlichen Moderne ein ästhetischer Spiegel vorgehalten, dessen kritisches Potenzial sich gerade darin zeigt, dass die Abkehr von traditionellen Formvorstellungen, von der Idee des logisch und sinnlich kohärenten Kunstwerks auf den Verlust von gesellschaftlicher Ganzheit und individueller Stabilität hinweisen soll. In dieser Zeit beschleunigter gesellschaftlicher und ästhetischer Modernisierung veröffentlicht Thomas Mann einen Roman, der hinsichtlich seines Umfangs, seiner Erzählperspektive, nicht zuletzt auch hinsichtlich seines Stoffs diesen ästhetischen Leitnormen gerade nicht entspricht, sondern sehr stark an traditionelle Muster anknüpft und in vielem seine Verwandtschaft mit dem poetischen Realismus, besonders mit Theodor Fontanes späten Romanen zeigt.²⁹ Die Auseinandersetzungen mit dem Verlag im Vorfeld der Veröffentlichung zeigen, wie klar und zielgerichtet diese ästhetische Entscheidung getroffen wurde.

Es handelt sich bei *Buddenbrooks* – und das ist ein Gemeinplatz der Forschung – allerdings nicht um einen anachronistischen Roman. Denn die inhaltliche Konstellation des Textes greift auf die Dekadenz-Philosophie des späten 19. Jahrhunderts zurück und stellt den Roman damit auf den ersten Blick durchaus in den engeren Kontext der zeitgenössischen Literatur. Die Entwicklung der Lübecker Kaufmannsfamilie Buddenbrook wird über vier Generationen hinweg als absteigende Linie dargestellt, eine Entwicklung, in der die Eignung der männlichen Familienmitglieder zu ihrer angestammten Bestimmung, zum Kaufmannsberuf nämlich, stetig abnimmt, ihre Reflexivität, nervöse Empfindlichkeit und künstlerische Empfänglichkeit dagegen umgekehrt proportional zunehmen. Während Johannsen noch ganz naiv seinen Geschäften nachgehen kann, heiter und praktisch gestimmt, über jeden Zweifel an seiner Existenz erhaben ist und Religion und Musik nur für Flausen hält, steckt sein Sohn Jean bereits in einer Sinnkrise. Für ihn reicht die kaufmännische Tätigkeit allein als lebensstiftende Quelle nicht mehr aus, er sucht nach einem höheren

²⁹ Nach dem Verhältnis von *Buddenbrooks* zur literarischen Moderne fragt Fotis Jannidis: »Unser moderner Dichter« – *Thomas Manns Buddenbrooks. Verfall einer Familie (1901)*. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*. Berlin, New York 2008, S. 47-72. Jannidis geht von einem engeren Modernebegriff aus, der die Moderne mit deren »Selbstthematisierung als ›modern‹ ab 1885« beginnen lässt, denn dieser engere Begriff sei informationsreicher. Was in diesem Sinn unter »modern« tatsächlich zu verstehen ist, klärt Jannidis letztlich aber auch nicht. Er bestimmt den modernen Roman lediglich als ein »dynamisches Feld von Schreib- und Autorenstrategien«, zu dem die »Auswahl bestimmter Themen sowie die Situierung der innerliterarischen Kommunikation« gehöre (S. 49, ähnlich S. 51). Jannidis' Analyse läuft darauf hinaus, dass der Roman *Buddenbrooks* deshalb modern ist, weil die Zeitgenossen – wie eine große Zahl zeitgenössischer Rezensionen beweist – ihn als in ihrem Sinne modern wahrgenommen hätten. Obwohl Jannidis für eine Trennung von objekt- und metasprachlicher Beschreibungsebene plädiert (S. 51), löst sein Ansatz dieses Ansinnen nicht ein. Für die literaturgeschichtliche Kategorie »modern« und ihre Präzisierung anhand eines Gegenstandes ist damit wenig gewonnen.

Sinn, den er in einer pietistisch anmutenden Frömmigkeit findet. Die bei ihm schon vorhandene Reflexivität behindert die Ausübung seines Kaufmannsberufs aber nicht stark genug, als dass die Vorsorge für die nächsten Generationen, der Fortbestand der Familie nicht gesichert werden könnten.

Diesem Pflichtgefühl ist sein Sohn Thomas nicht mehr gewachsen. Er ist zwar ein erfolgreicher Kaufmann, empfindet seinen Beruf aber als Zwang, dem er sich unterwirft und in dem er die geforderte Rolle spielt. Diese Reflexivität, die die Grundlage seiner Existenz ist und wegen der er nicht mehr ungebrochen seinen Tätigkeiten nachgehen kann, bedingt schließlich auch kaufmännische Fehler, denn er weiß, dass wirtschaftlicher Erfolg nichts mit einer lebensspendenden Kraft zu tun hat (wie es noch seine Väter geglaubt hatten), sondern mit rationaler Überlegung. Existenzbedrohend wird die Reflexivität aber erst dort, wo er durch sie an seinem gespielten Dasein zu leiden hat und aus seiner Rolle in ein »willeentliches Unbewusst« fliehen will.

Hanno, der jüngste männliche Vertreter der Familie, ist schließlich als der *Décadent* schlechthin apostrophiert und steht am Ende der Reflexivitätsskala, indem er zum Künstler wird. Er will und kann ausschließlich seinen künstlerischen, nämlich musikalischen Neigungen nachgehen, allen Anforderungen des praktischen Lebens ist er nicht gewachsen, er stirbt schließlich 15jährig. Seine künstlerischen Fähigkeiten sind dabei mit denselben Attributen versehen, die auch schon den Bajazzo ausgezeichnet hatten: Er kann leidenschaftlich improvisieren und vorgefundenes Material nachahmen. Zu einer eigenen kreativen Leistung ist er kaum in der Lage und entspricht damit musterhaft Nietzsches Deutung des modernen Künstlers, den er prototypisch in Richard Wagner gesehen hatte.³⁰

Das Problem des modernen Künstlertums thematisiert der Text demnach am Beispiel Hannos. Seine Stärke besteht darin, dass er die sozialen Strukturen und Machtverhältnisse seines Umfeldes durchschaut, sein Selbstverständnis auf diesen »erkennenden« Weltzugang gründet, aber er begegnet diesem Umfeld mit einer auf größtmögliche Abwehr eingestellten Haltung, die ihm nur noch Ekel, aber keine Kraft mehr lässt. Deshalb taugt er nicht mehr zur Teilnahme am gesellschaftlichen Leben, deshalb kann er die ihm zugedachte Rolle nicht einmal mehr spielen, wie es sein Vater noch konnte. Seine Lebensfähigkeit und sein Lebenswille sind völlig gebrochen, er kann sich nur noch einem Rausch aus Musik und Todessehnsucht hingeben. Die Problematisierung des Gegensatzes, in dem sich Geist und Kunst einerseits und das Leben andererseits gegenüberstehen, stellt einen Bezug zu den übrigen Texten des Frühwerks her. Wichtig ist, dass auch hier – anhand der Hanno-Figur –

³⁰ Vgl. dazu Nietzsches späte Schrift *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*. In: F. N.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA). Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999. Bd. 6, S. 9-53.

das Problem zunächst demonstriert und gestaltet wird, dass der Text aber zugleich einen Weg zeigt, wie mit diesem Problem sinnvollerweise umzugehen ist, worin eine Lösung bestehen kann.

Die Literaturgeschichtsschreibung stellt *Buddenbrooks* in der Regel in den Kontext der sog. *Fin de siècle*-Literatur und hier genauer in den Bereich der Dekadenzliteratur. Begründet wird das mit der inhaltlichen Konstellation des Textes, von der sich freilich sagen lässt, dass mit dem kaufmännischen und sozialen Abstieg der Familie Buddenbrook eine Deutung der Kultur der Jahrhundertwende präsentiert wird. In der Tat lassen sich Parallelen finden. Die Texte, die der Strömung der *Décadence* zugeordnet werden können, enthalten genau jene Motive, die auch die Handlung von *Buddenbrooks* bestimmen. Aus einer Frontstellung gegen die bürgerliche Welt, gegen ihren Fortschrittsoptimismus, ihre Wohlstandsorientierung und ihre ethisch-moralischen Normen beziehen diese Figuren (hier sind es in erster Linie Christian und Hanno) ihre Identität, sie sehen sich außerstande, den Anforderungen, die das »bürgerliche Leben« an sie stellt, Genüge zu leisten.³¹ Dem entspricht eine als Verfall gekennzeichnete und sich auf Nietzsches Kultur- und Geschichtsphilosophie beziehende Interpretation dieser Gesellschaften durch Vertreter der Dekadenzliteratur. Die Degeneration der bürgerlichen Kultur – und zwar auf materieller, körperlicher, psychischer und letztlich lebenspraktischer Ebene – wird als Folge ihrer Sinnleere und erstarrten Konventionalität gedeutet, an der die Protagonisten leiden, die sich deshalb auf den verschiedensten Pfaden auf Sinnsuche begeben. Oberflächlich gesehen lässt sich *Buddenbrooks* hier bruchlos einordnen. Die Entwicklungslinien, die sich über die Generationen hinweg ziehen, entsprechen in ihrer Anlage teilweise bis ins Detail den Positionen, die im biologisch-medizinischen Diskurs jener Jahre angeführt werden.³² Es stellt sich allerdings die Frage, wo sich Thomas Mann mit seinem Text im Feld der Literatur der *Décadence* tatsächlich positioniert. Geht es um einen positiven Bezug auf die Konzepte der Degenerationslehre oder grenzt sich der Autor von dieser Deutung der modernen Kultur ab?

³¹ Vgl. Monika Fick: *Literatur der Dekadenz*. In: York-Gotthard Mix (Hrsg.): *Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus 1890-1918* (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 7). München 2000, S. 219-230, hier S. 220ff. Hier sind mehrere Positionen der Forschung referiert, die jeweils verschiedene Motive der Dekadenzliteratur unterschiedlich stark akzentuieren.

³² Der französische Arzt Bénédict Augustin Morel (1809-73) hatte in seiner 1857 erschienenen Schrift *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* ein Vier-Stufen-Modell postuliert, das den Degenerationsprozess einer Familie kennzeichne. Darin wurde über die Generationen verteilt eine Abfolge von nervöser Reizbarkeit (erste Generation), Hysterie (zweite Generation) und Geisteskrankheiten (dritte Generation) angenommen. Das Aussterben der Familie werde dann schließlich durch die Unfruchtbarkeit der vierten Generation verursacht. Es ist offenbar relativ klar, dass Thomas Mann diesen Text selbst nicht gekannt hat, er ist aber Bestandteil eines Diskurses, der am Ende des 19. Jahrhunderts so weite Verbreitung gefunden hatte, dass Thomas Mann zumindest mittelbar von diesem Konzept Kenntnis gehabt haben dürfte. Vgl. Kathrin Max: *Niedergangsdagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in »Buddenbrooks«*. Frankfurt am Main 2008, S. 37-63.

Die Forschung bezieht hier häufig nicht klar Position, benennt das Verhältnis von *Buddenbrooks* zur Dekadenzliteratur nicht deutlich und bemüht sich eher selten um die Rekonstruktion der Normativität des Romans.³³ Hier ist es deshalb nötig, zunächst auf die komplizierten Konstellationen innerhalb des *Décadence*-Diskurses hinzuweisen. Das betrifft vor allem die Verquickung eines zunächst biologisch-medizinischen Diskurses mit einem kulturellen: Die für die Entwicklung von Individuen angenommenen Modelle aus Biologie, Medizin und Psychiatrie wurden aufgrund der damaligen Kenntnisse zur Vererbungslehre auf kulturelle Dimensionen übertragen.³⁴ Dieser kulturelle Diskurs entwickelte schnell eine Eigendynamik, die dazu führte, dass eine abwertend gemeinte Epochenbezeichnung positiv umgewertet wurde.³⁵ Die Deutung der zeitgenössischen Kultur und Gesellschaft als dekadent bedeutete nun die Grundlage für ein intellektuelles und künstlerisches Selbstverständnis. Der sog. bürgerlichen Gesellschaft wurde – etwa durch die Umwertung der Bedeutungen von »gesund« und »krank« – ein Kontrapunkt entgegengehalten, der einerseits auf die Strukturen dieses Gesellschaftsmodells aufmerksam machen sollte, andererseits keine Norm anzubieten hatte, die als positives Gegenmodell fungieren konnte. Weil dieses Konzept auf der Inhaltsebene des Romans nachvollzogen wird, könnte es auch als ideelle und ästhetische Leitnorm für *Buddenbrooks* angenommen werden. Die Geschichte des Niedergangs von Firma und Familie wäre demnach ein Exempel für die Sinnleere der auf Fortschrittsoptimismus eingestellten Gesellschaft in der Mitte des 19. Jahrhunderts, die mit dieser Geschichte einen Spiegel vorgehalten bekommt.

Dass Thomas Mann eine auf die biologisch-medizinischen Konzepte von Degeneration und Verfall gegründete Interpretation seiner zeitgenössischen Kultur grundsätzlich teilt, legen nicht wenige Selbstdeutungen des Autors nahe. In einem Brief an den Philosophen Hugo Marcus vom 11. Mai 1902 etwa betont er, dass er in Hanno die »Gestalt eines 16jährigen Dekadenten, des Ausläufers einer sozial, ökonomisch und *physiologisch* in Verfall

³³ Die einschlägige Forschung hat gezeigt, dass die Dekadenzliteratur in Deutschland eher als ein Spannungsfeld zwischen mehreren Polen beschrieben werden muss, dass es also nicht nur darum geht, ob ein Text Dekadenz als normatives Deutungsmodell von Kultur vermittelt oder nicht. Es wird betont, dass es innerhalb der Dekadenzliteratur weder ein Programm noch einen Gruppenzusammenhang gab, dass »literarische Dekadenz in Deutschland« immer auch »Auseinandersetzung mit der Dekadenz« bedeutet habe (Fick: *Literatur der Dekaden*, S. 219). Bei der Bestimmung dessen, was literarische Dekadenz in Deutschland darstelle, könne im Grund nur ein Motivgeflecht beschrieben werden, und wer dazu gehöre, hänge davon ab, »wie die Interpreten die Prioritäten innerhalb des Motivgeflechts setzen« (ebd.). Auch wenn dieser Differenzierung Rechnung getragen werden muss, ist man als Interpret dennoch nicht der Möglichkeit beraubt, eine konkrete Verortung des Textes innerhalb dieses Spannungsfeldes vorzuschlagen, wie es in dieser Arbeit versucht wird.

³⁴ Dies betrifft also das Verhältnis von Degeneration als biologisch-medizinischem und *Décadence* als kulturkritischem Terminus. Vgl. Horst Thomé: *Autonomes Ich und Inneres Ausland. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*. Tübingen 1993, S. 169-195.

³⁵ Vgl. Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin, New York 1973, S. 280.

gerathenen Familie« (GKFA 21, S. 199, Hervorhebung im Text) gezeichnet habe. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) stellt er fest, dass mit *Buddenbrooks* »kein politisches, sondern ein biologisches, psychologisches« Problem (GKFA 13.1, S. 153) geschildert werde und dass der Text die »Geschichte der Veredelung, Sublimierung und Entartung eines deutschen Bürgerstammes« darstelle, die ein »Merkmal nationalen Gesundheitsabstieges« sei (GKFA 13.1, S. 637). Und noch in der Rede *Lübeck als geistige Lebensform* von 1926 referiert Thomas Mann zustimmend eine Rezeptionslinie des Romans, die diesen in einen europaweit geführten Dekadenz-Diskurs stellt: »Wie oft, etwa in der Schweiz, in Holland, in Dänemark, habe ich junge Leute ausrufen hören: ›Dieser Prozeß der Entbürgerlichung, der biologischen Enttötung durch Differenzierung durch das Überhandnehmen der Sensibilität, – genau wie bei uns!« (E III, S. 24).

Hanno wäre demnach der Vertreter einer dekadenten Künstlergeneration, deren Identitätsprobleme sich im Spannungsfeld von Kunst und Leben bewegen und die nach einer Lösung für diese Fragen, nach einem Platz in diesem Spannungsfeld suchen. Die Hanno-Figur selbst stellt hierfür eine eindeutige Antwort dar. Gerade weil er als »Verfallsprinz« (GKFA 1.1, S. 592) am Ende einer Verfallslinie steht, gerade weil die Grundstruktur der Romanhandlung einen Ausschnitt der europäischen Kultur in einem allgemeinen Verfallsprozess zeigt und diese Deutung scheinbar nachvollzieht, liegt die Vermutung nahe, dass der Text eine auf dem Dekadenzmodell gegründete Geschichtsdeutung teilt und auch die Frage des modernen Künstlertums in diesem Sinne beantwortet. Hannos grundlegende Lebensverneinung wird aus naheliegenden Gründen in zahlreichen Interpretationen auch zum Anlass genommen, ihn als »Prototyp der Dekadenz«³⁶ zu lesen. Was aber meint der Roman als Ganzes? Orientiert sich seine Intentionalität an der Verfallsperspektive, die seiner Handlungsstruktur als Grundlage dient? Sind also Hannos Lebensschwäche, die nichts anderes mehr will als das Nichts, und sein Blick auf »das Leben« die kritische Norm des Textes? Wenn am Ende des Prozesses der lebensunfähige Künstler Hanno steht, wie deutet der Roman dann die Möglichkeiten modernen Künstlertums? Bleibt dem Künstler nichts anderes, als das »sinnentleerte« Leben radikal zu verneinen?

Hier kann eine Bemerkung aus dem weiteren Entstehungsumfeld des Romans helfen. Bereits im Mai 1895 hatte Thomas Mann in einem Brief an seinen Freund Otto Grautoff eine Degenerationsdeutung auf die eigene Familie angewendet. Während der Vater Kaufmann mit künstlerischen Neigungen gewesen sei, habe der älteste Sohn (Heinrich) zur Dichtung gefunden, er selbst sei nur Künstler und ein sozialer Nichtsnutz, der jüngste aber (Viktor) werde wohl Musiker werden und damit »der vagsten Kunst gehören, die dem In-

³⁶ Fick: *Literatur der Dekadenz*, S. 219.

tellekt am fernsten steht, zu der nichts als Nerven und Sinne gehören und gar kein Gehirn« (GKFA 21, S. 58). Zum Zeitpunkt des Briefes ist der kleine Bruder Viktor fünf Jahre alt und hat – nach Auskunft Thomas Manns – seiner Musikalität bisher vor allem dadurch Ausdruck verliehen, dass er schreit, »und zwar nicht sehr musikalisch« (GKFA 21, S. 58). Hier wird also die noch nicht absehbare Entwicklung einer Familie anhand eines geschichtsphilosophischen Deutungsmodells antizipiert, und man darf annehmen, dass Thomas Mann diesem Modell einige Plausibilität zugemessen hat, wenn er es auf die eigene Familie angewendet und in den nächsten Jahren einen Roman geschrieben hat, der diese Perspektive verfolgt.

Zugleich wird aber auch eine starke Relativierung vorgenommen. Gleich nach der eben zitierten Passage wird diese familiäre Verfallslinie auf einen Begriff gebracht und bewertet: »Das nennt man Degeneration. Aber ich finde es verteufelt nett.« (GKFA 21, S. 58) Das dokumentiert Distanz zur Dekadenzphilosophie, es geht hier nicht um ein lustvolles Schwelgen in Untergangsszenarien, sondern um eine Brechung, eine Ergänzung eben dieser Perspektive auf Gesellschaft und Geschichte. Wenn Hanno im Roman in bester Dekadenztradition als Künstler dem Bürger entgegengestellt und am Ende der familiären, d.h. der bürgerlichen Verfallslinie zu finden ist, ist seine Sicht auf die Welt dennoch nicht die kritische Norm des Textes. Er entzieht sich seinem eigenen, für schlecht und ekelhaft befundenen Leben durch Flucht in Parallelwelten der Kunst, in denen er das finden kann, was ihm die Kinderfrau Ida Jungmann in »gewissen Nächten« bot, »in denen er, ein wenig krank, mit Halsschmerzen und leichtem Fieber im Bette lag und Ida kam, um ihm zu trinken zu geben und liebevoll eine frische Kompresse auf seine Stirn zu legen« (GKFA 1.1, S. 534). Die Sehnsucht nach diesem Aufgehobensein überkommt ihn in regelmäßigen Abständen, wenn von ihm verlangt wird, seine Lebenstauglichkeit unter Beweis zu stellen.

Besonders deutlich wird sie nach der Schulszene ausgelebt, in der Hanno durch verschiedene Lehrpersonen mit den Anforderungen des Alltags konfrontiert wird und sie allesamt als Gemeinheiten empfindet. Durch mehrere Vorfälle zeigt sich, dass er diesen Herausforderungen des Lebens, die auch im Schummeln und Abschreiben bestehen können, nicht gewachsen ist und selbst seinen eigenen Betrugsversuchen, die ein zumindest gespieltes Bestehen bedeuten würden, aus lauter Widerwillen nicht den Anschein von Echtheit geben kann (GKFA 1.1, S. 805). Weil er sich verschiedene Tadel eingefangen hat, ist seine Versetzung beinahe unmöglich geworden, ein Umstand, dem er mit tiefer Melancholie begegnet. Im Gespräch mit seinem Freund Kai, der ihn aufzumuntern und die vergangenen Ereignisse durch Zukunftsoptimismus vergessen zu machen versucht (»Na, laß sie, komm, es sind lauter Nashörner.«, GKFA 1.1, S. 818), treten Hannos Ängste offen zutage. Einen

Platz in der Zukunft sieht er für sich nicht, den beruflichen Anforderungen könne er nämlich nicht nachkommen: »Ich kann nichts werden. Ich fürchte mich vor dem Ganzen« (GKFA 1.1, S. 819). Und auch seine gesundheitlichen Probleme veranlassen ihn zu Pessimismus, seine Zähne sind nach Auskunft des Zahnarztes schon ganz unterminiert: »Ich habe gar keine Hoffnung...« (GKFA 1.1, S. 820). Nachmittags bleibt dann nur noch die Flucht in die geborgene Sphäre der Kunst.

Dabei spielt Hanno nicht ein komponiertes Stück vom Papier ab, sondern entwickelt am Klavier aus mehreren Motiven »eine seiner Phantasieen« (GKFA 1.1, S. 824). Was der Erzähler von diesem Phantasieren schildert, gleicht der Beschreibung einer orgiastischen Erfahrung, in der alle Elemente irrationalen Erlebens vorkommen. Aus einem einfachen Motiv, das den »Urstoff« bildet, werden durch eine geschickt eingesetzte, kalkulierte »feierliche Entschiedenheit« die Harmonien entwickelt, eine abwechselnd aufflammende und absterbende Dynamik entsteht, die ihren ersten Ruhepunkt in einem choralartigen »Kirchenschluß« findet. Während die gesamte Darstellung hier bereits an Nietzsches Wagner-Kritik erinnert, die Probleme modernen Künstlertums mithin an diesem Beispiel durchexerziert werden, ist Hannos musikalische Begabung zusätzlich in die Nähe eines religiösen Erlebnisses gestellt, unterstützt noch durch die Verwendung der biblischen Verkündigungsformel »Und siehe« (GKFA 1.1, S. 824f.). Das »süße, schmerzliche Hinsinken« wird nun von einer wilden Entschlossenheit abgelöst, die zu einer »Flucht von Abenteuern des Kluges, des Rhythmus und der Harmonie« wird und sich dem Einfluss von Hanno entzieht. Dies alles läuft »einem unaussprechlichen Ziele« entgegen, das die »Lösung, die Auflösung, die Erfüllung, die vollkommene Befriedigung« bringt, Hanno also in einen Zustand der Weltentrückung überführt, in dem sich die Probleme auflösen, der Mensch vom Leiden erlöst ist. Dem triumphalen Charakter und der Zügellosigkeit dieser »Orgie« (GKFA 1.1, S. 827) gibt sich Hanno ganz hin. Das Anfangsmotiv allein, so beschreibt es der Erzähler, habe »Glaube und Selbstaufgabe« versprochen, und Hannos Reaktion auf dieses synästhetische Erlebnis enthält keine Distanz, denn die Maßlosigkeit, mit der er es genießt, hat etwas »Lasterhaftes«, sie dokumentiere einen »Wille[n] zu Wonne und Untergang« (GKFA 1.1, S. 827).

Nach der Stille folgt die Erschöpfung. Hanno sitzt nach Vollendung der Phantasie »noch einen Augenblick still, das Kinn auf der Brust, die Hände im Schoß«, er ist blass und ohne Kraft in den Knien, lange Zeit, bis zum Abendessen muss er ohne jede Bewegung auf der Chaiselongue liegen. Zwar folgt zunächst nichts Konkretes aus dieser völligen Ermattung, das Kapitel endet mit einer lakonischen Bemerkung des Erzählers: »Dies war ein Tag aus dem Leben des kleinen Johann.« (GKFA 1.1, S. 827) Aber die Gefährlichkeit der im

Willen zum Rausch liegenden Opferbereitschaft wird durch den Beginn des nächsten Kapitels überdeutlich angezeigt: »Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt.« (GKFA 1.1, S. 828)

Die überbordende Reflexivität Hannos, der sich aufs Durchschauen, Entlarven und Verneinen des Lebens spezialisiert hat, läuft in dieser Konstellation auf das Nichts, in jedem Fall auf das Gegenteil von Leben hinaus. Er hat den Anspruch, Künstler zu sein, kann sehr geschickt für sich allein phantasieren, ist zu einem öffentlichen Auftreten aber nicht in der Lage: Als man von ihm verlangt, bei der Hundertjahrfeier der Firma Buddenbrook ein Gedicht zu rezitieren, kann er dieser Erwartung nicht entsprechen (GKFA 1.1, S. 532ff.). Er ist – aus der Sicht Nietzsches – der moderne, dekadente Künstler, der nicht mehr naiv produzieren kann, der seine künstlerischen Effekte kalkuliert einsetzt, um eben diese Naivität wieder zu erlangen. Indem er sich der dadurch erreichten Irrationalität aber hingibt, in ihr Erlösung und eine dionysische Erfahrung von Einheit zu finden hofft,³⁷ macht er die Künstlichkeit dieser Naivität nicht kenntlich. Hanno ist hier als ein Künstlertypus charakterisiert, der dem als defizitär erkannten Zustand der modernen Welt mit Trauer begegnet. Der Reflexivität, die diese Erkenntnis befördert hat, versucht durch ein »willentliches Unbewusst« zu entkommen, das durch eine Flucht aus dem Leben hin zur Kunst am leichtesten zu realisieren ist. Der Roman kommentiert diese Versuche, sich dem Dionysischen zu verschreiben, sehr eindeutig: Am Ende steht der Tod in Form des Typhus.

Hannos Schulfreund Kai Graf Mölln ist ihm als Kontrastfigur gegenübergestellt. Auch er ist dazu da, das Problem des modernen Künstlertums zu verhandeln, und um zu demonstrieren, wie eine Verortung sowohl im Spannungsfeld zwischen Geist und Kunst als auch im Leben möglich ist. Die Voraussetzungen, unter denen beide Figuren ihrer Umwelt begegnen, sind dabei sehr ähnlich. Kai gehört einer Familie an, die bereits am unteren Ende der gesellschaftlichen Skala angekommen ist. Er entstammt einer abgewirtschafteten Adelsfamilie, die vor den Stadttoren wohnen muss. Dabei konnte sich Thomas Mann hier auf konkretere soziale Veränderungen beziehen: Der gesellschaftliche Bedeutungsverlust des Adels war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts schon einige Zeit im Gange, so dass es weniger darum ging, den sozialen Abstieg einer individuellen Familie zu deuten und mit Hilfe des Dekadenzmodells zu plausibilisieren, sondern auf gesellschaftliche Entwicklungen zurückzugreifen, die auch innerhalb der besonderen Sozialstruktur von Lübeck erkennbar waren. Das verwilderte Äußere von Kai lässt Hannos Vater von einer »zweifelhaf-

³⁷ Der Begriff des Dionysischen stammt aus Friedrich Nietzsches kulturkritischer Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Im Zentrum dieser Deutungskategorie steht das Erlebnis eines rauschhaften Aufgehens im großen Ganzen, so dass – in der Vorstellung Nietzsches – das Individuationsprinzip seine Geltung verliert und am Ende eine Einheit zwischen Ich und Welt, eine ungebrochene Identität wahrgenommen wird. Vgl. dazu Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

ten Existenz« sprechen (GKFA 1.1, S. 685). Dass an seiner Jacke hier und da ein Knopf fehlt, seine Hose am Gesäß einen großen Flicker vorzuweisen hat, muss den angestrengt gepflegten Thomas Buddenbrook freilich an die Gefahren unbürgerlicher Haltlosigkeit erinnern. Und auch Kais künstlerische Ambitionen tragen zum Bild des Außenseiters bei. Diesem äußeren Eindruck widerspricht aber schon das Kennenlernen der beiden Schüler. Während Hanno sehr schnell Sympathie für Kai entwickelt, kann er nicht die Kraft aufbringen, auf ihn zuzugehen. Ganz anders Kai, der »mit einem Feuer, einer stürmisch aggressiven Männlichkeit« (GKFA 1.1, S. 569) die Freundschaft einleitet. Diese lebensstüchtige Leidenschaft spiegelt sich auch in den Geschichten wider, die er als Ersatz für die von Ida Jungmann vorgelesenen erzählt. Sie beziehen ihre Spannung daraus, dass sie »von der Wirklichkeit ausgingen und diese in ein seltsames und geheimnisvolles Licht rückten« (GKFA 1.1, S. 572). Der hier angedeutete Kunstbegriff erinnert an kunsttheoretische Reflexionen des poetischen Realismus in Deutschland. Der Anspruch von Kunst, als besonderes Erkenntnismedium gelten zu können, wird hier mit einer Darstellungsweise zu verbinden versucht, die sich an der Wiedererkennbarkeit von Wirklichkeit orientiert.

Diese Deutung gewinnt an Plausibilität, wenn man die weitere Entwicklung Kais betrachtet, der als künstlerische Reflektorfigur dargestellt ist. Er wird als ebenso bewusster und reflektierter Charakter wie sein Freund Hanno gezeigt, und er teilt dessen Blick auf die Welt, auch er nimmt sie als grundsätzlich defizitär wahr. Kai Graf Mölln entwickelt aber grundverschiedene Bewältigungs-, d.h. Problemlösungsstrategien, um dieser Situation entgegenzutreten zu können. Seine Erkenntnisse über die Wirklichkeit, besonders über die Schule, sind durchaus kritischer Natur, er entlarvt Machtstrukturen und konventionalisierte Belanglosigkeiten. Aber er nimmt diesen Wahrheiten die Absolutheit, indem er sie auf sich beruhen lässt, keine Folgen für sich und andere aus ihnen ableiten will. Seine Klage über die von der Schule verursachte Unfreiheit schließt er deshalb mit den Worten ab: »Nun, sehen wir davon ab!« (GKFA 1.1, S. 818). Die Positionen der beiden Schüler werden in einem Gespräch während der Großen Pause hart gegeneinander gestellt. Hanno fürchtet sich vor den kommenden Schulstunden und den drohenden Verweisen, er geht ganz in seiner Angst auf: »Ich habe Angst [...] ich habe eine unsinnige Angst, Kai, sie thut mir überall weh im Körper« (GKFA 1.1, S. 794). Kai, der ebenso wenig gearbeitet hat und nach eigener Auskunft »Besseres zu thun« hat, als Schularbeiten zu machen, kann darauf nicht eingehen und verfällt in Gedanken: »Dieser Rhoderich Ush ist die wundervollste Figur, die je erfunden worden ist!« (GKFA 1.1, S. 794). Während Hanno sein Leiden kultiviert, bemüht sich Kai produktiv um eine Lösung des Problems, die darin besteht, dass er sich seinen Platz innerhalb seiner sozialen Umgebung gestalten kann. Seine Identitätsfin-

dung gründet sich darauf, dass er an seiner sozialen Außenseiterstellung, die schon rein äußerlich in zahlreichen Attributen zum Ausdruck kommt, nicht leidet. Sein Blick auf die Welt ist grundsätzlich davon geprägt, dass er das Verhältnis des Individuums zu übergeordneten Zusammenhängen als kontingent begreift und diese Kontingenz klaglos anerkennt. Dass er den Erwartungen der Schule genauso wenig entsprechen kann wie Hanno, dass sich auch ihm relativ wenige Möglichkeiten zur sozialen Integration bieten, bedeutet für ihn nicht, den Willen zum Leben abzulegen. Er nimmt seine Stellung am Rande der Gesellschaft nicht so wichtig und geht seiner Wege. Trotz ähnlicher Voraussetzungen ist er im Gegensatz zu Hanno lebensfähig, und das entgeht dem jungen Buddenbrook nicht. Er erkennt, dass Kai »das Ganze«, vor dem Hanno sich so fürchtet, einfach verlacht, ihm »etwas entgegenzuhalten« hat: »Du bist lustiger. [...] Wir denken dasselbe, aber du schneidest eine Fratze und bist stolz...« (GKFA 1.1, S. 819). Gleichzeitig widersetzt sich Kai den Anforderungen des Lebens nicht völlig, kommt in der Lateinstunde der Aufforderung zum Übersetzen nach, auch wenn er sich später dafür bei Hanno entschuldigt. Beide Figuren begegnen der Welt also mit einer grundsätzlichen Skepsis, die Ergebnisse ihrer Analysen sind vergleichbar, aber die Haltungen, die sie ihrer Umwelt entgegenbringen, sind grundverschieden. Kai hält die Spannungen aus und begegnet ihnen mit Witz und Ironie. Durch ihn wird deutlich, dass die Kritik am pädagogischen System des 19. Jahrhunderts, die die Schulzene in *Buddenbrooks* durchaus enthält, keineswegs nur als solche stehen bleibt. Es ist vor allem eine Kritik an Hanno, der sich seinem Leiden ergibt und dem Kai eine alternative Haltung vor Augen führt, die ihm zeigen kann, wie das Leben dennoch zu bestehen wäre.

Kai ist eine Figur, die eine ironische Haltung zur Welt verkörpert, er ist ein Ironiker, der die Herausforderungen der Welt mit weniger Ernsthaftigkeit ansieht und ihnen deshalb eine für ihn produktive Seite abgewinnen kann. Mit ihm taucht die Künstlerfigur auf, deren Haltung in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* beschrieben wird: Sie lässt es in jeder Hinsicht an Radikalismus fehlen und will die eigenen Erkenntnisse nicht mit Allgemeingültigkeit versehen. Mit Hilfe einer ironischen Weltsicht gelingt es Kai Graf Mölln, eine künstlerische Identitäts- und Lebensform in gesellschaftliche Zusammenhänge zu integrieren, Geist, Kunst und Leben zu verbinden, ohne dass die zwischen ihnen bestehende Spannung aufgelöst und eine Synthese entstehen würde. An ihm wird eine Lösungsmöglichkeit des modernen Künstlerproblems vor Augen geführt: Die Außenseiterrolle, die das klassisch-romantische Verständnis dem Künstler zuweist, wird hier produktiv genutzt und damit ein Gegenmodell zur Weltsicht der Dekadenphilosophie etabliert, das sich als eine ironische Welthaltung beschreiben lässt. Die ironische Struktur ist dabei darin zu sehen, dass Kai den beiden Sphären, in deren Spannungsfeld er sich gestellt sieht, keine eindeutige und absolute

Haltung entgegenbringt. Sowohl einer dekadent-ästhetizistischen Lebensform, die Hanno verkörpert, als auch einer pragmatisch-tätigen Lebensform gegenüber zeigt er sich aufgeschlossen und beiden begegnet er zugleich mit Skepsis und Distanz. Die Spannung, der seine Identität dadurch ausgesetzt wird, lässt sich in Form einer ironischen Welthaltung sowohl thematisieren als auch aushalten, sie wird auf der Grundlage dieses Weltverständnisses erträglich, die Spannungen lassen sich integrieren und für eine gelingende Identitätsbildung nutzen.

Die Positionierung der impliziten Autorinstanz zu Hanno kommt im sog. »Schulkapitel« am deutlichsten zum Ausdruck. Die satirische Darstellung der schulischen Verhältnisse in der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte eine Vielzahl von reformerisch orientierten Pädagogen veranlasst, den Roman und das Schicksal seines jüngsten Helden als Kronzeugen für ihre Forderungen nach einer Reformierung der schulischen Strukturen anzuführen.³⁸ Auch der bereits erwähnte Philosoph Hugo Marcus hatte sich mit einem Anliegen an Thomas Mann gewandt, das diesem Themenkreis zuzuordnen ist. Er plante die Gründung eines philosophischen Gymnasiums, wofür er von verschiedenen Persönlichkeiten – so auch von Thomas Mann – eine Stellungnahme erbeten hatte.³⁹ Das Schulkapitel von *Buddenbrooks* hat Marcus offenbar – auch wenn sein eigener Brief und weitere Informationen zu seiner Deutung nicht bekannt sind – so gelesen, dass dort eine deutliche Kritik an der pädagogischen Ausrichtung der deutschen Gymnasien zur Sprache komme, die besonders so empfindsamen Schülern wie Hanno keinen Raum zur Entfaltung lasse. Darauf lässt Thomas Manns an Marcus gerichtetes Antwortschreiben schließen, in dem er dessen Vorhaben eine klare Absage erteilt. Dieser Brief enthält zugleich eine sehr aufschlussreiche Deutung der Hanno-Figur, die zeigt, wie der Autor die Gewichte innerhalb der Konstellation des Romans verteilt sieht. Zwar sei, so Thomas Mann, seine Sympathie stets auf Seiten »des sensiblen kleinen Hanno« gewesen, der mit seiner »scheuen *Lebensunfähigkeit*« der »dummen und brutalen Macht« der Schule ausgesetzt gewesen sei, »von der seine arme Seele geängstigt wurde« (GKFA 21, S. 199). Was von der scheuen Lebensunfähigkeit und von der Ablehnung zu halten ist, die Hanno den an ihn gerichteten Anforderungen entgegenbringt, wird hier ebenso unmissverständlich deutlich: »Das Leben hat immer recht und nicht Diejenigen, welche zu schwach und zu gut dafür sind.« Und auch einer kritischen Sicht auf die Schulsituation wird eine generelle Absage erteilt: »Die Schule, als Vorbereitung für das Leben genommen, wie es ist, ist gut und richtig so, wie sie ist. Dies ist eine melancholische Wahrheit; aber es ist eine Wahrheit.« (GKFA 21, S. 200) Die Perspektive wird hier also sehr

³⁸ Vgl. GKFA 1.2, S. 174-180.

³⁹ Am 1. Juni 1902 erschien der von ihm verfasste Beitrag *In Sachen eines philosophischen Gymnasiums* in der *Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung*. Vgl. GKFA 21, S. 634f.

deutlich umgedreht: Nicht um die Schule geht es in dieser Episode, sondern um die pointierte Darstellung und Disqualifizierung derjenigen Haltung, die Hanno zu ihr einnimmt. Die Schule fungiert hier zwar als Allegorie auf das, was das Leben an Herausforderungen bereithält, allerdings werden hier nicht diese Herausforderungen kritisch perspektiviert, sondern die Art und Weise, wie sich Hanno dazu verhält.

Thomas Manns erster Roman artikuliert eine ambivalente Haltung des Autors gegenüber der Dekadenzphilosophie. Zwar bildet eine von biologisch-medizinischen und psychiatrischen Verfalls- und Entartungsgedanken geprägte Handlungsstruktur das Grundgerüst des Romans, zwar wird eine Entwicklung innerhalb eines eng begrenzten Sozialgefüges, die auf Modernisierungserscheinungen im gesellschaftlichen und ökonomischen Bereich zurückgeführt werden kann, mit Hilfe eines Dekadenzmodells beschrieben und gedeutet, diesem Deutungsmodell wird allerdings eine Alternative gegenübergestellt, die die kritische Norm des Romans bildet. Allein durch diese Konstellation wird eine stringente und zielgerichtete, auf Verfall und das Nichts hinauslaufende Deutung der bürgerlichen Kultur zurückgewiesen. Der Roman zeigt, wie die bereits behandelten Erzählungen des frühesten Werks, dass sich Thomas Mann am Problem des modernen Künstlertums abarbeitet. Der Text stellt dieses Problem an Hanno, letztlich aber anhand seiner zentralen Konstellation dar, die nämlich um die Frage kreist, wie sich eine sensitive, auf Erkenntnis und kritisches Bewusstsein gerichtete Identität in das Spannungsfeld zwischen Kunst und Leben einordnen lässt, wo sie dort ihre Position finden kann. Mit *Buddenbrooks* wird zugleich eine Lösung für dieses Problem vorgeschlagen, in der die künstlerische Identität sich weder allein auf die Seite des ›Lebens‹ schlagen kann noch allein auf diejenige, die intellektuelle und ästhetische Weltwahrnehmung absolut setzt. Kunst und Künstlertum können sich nicht, so legt es das Sinnmodell dieses Romans nahe, einseitig orientieren, sondern sind auf beide Sphären angewiesen. Die Spannung, die sich aus der Stellung zwischen beiden Polen ergibt, kann Hanno nicht aushalten, er verschreibt sich ganz der ästhetischen Weltwahrnehmung, sucht sein Heil in der Kunst und kann den Anforderungen des Lebens deshalb nicht gerecht werden. Auch Kai Graf Mölln gibt die Zwischenstellung des Künstlers nicht auf, er kommt aber beiden Seiten gleichermaßen entgegen, versucht der Spannung standzuhalten und begegnet ihr, indem er seiner Situation eine ironische Welthaltung entgegenbringt, die seine Position für beides offen hält.

1.2.3 Warum gleich sterben? – Kunst- und Künstlerprobleme in *Tonio Kröger* (1903)

Wenn Thomas Mann die 1903 erschienene Erzählung *Tonio Kröger* im Abstand einiger Jahrzehnte als »mein literarisches Lieblingskind«, als die »Geschichte, die noch heute vielleicht meinem Herzen am nächsten steht«,⁴⁰ bezeichnet, dann liegt es nahe, in diesem Text eine poetologische Selbstaussprache des Autors zu sehen. Bekräftigt wird diese Sicht dadurch, dass Thomas Manns Selbstdeutung auch eine Identifikation mit der Titelfigur beinhalten konnte, wenn er nämlich einen Brief (vom 8. Februar 1903) an die Brüder Ehrenberg mit »Euer Tonio Kröger« unterzeichnet (Br III, S. 442). Oder durch einen Bericht in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in dem ein Göttinger Student vorkommt, der dem Autor nach einer Lesung zu verstehen gegeben hatte: »Sie wissen es hoffentlich, nicht wahr, Sie wissen es, – nicht die Buddenbrooks sind Ihr Eigenliches, Ihr Eigenliches ist der Tonio Kröger!« Thomas Mann versichert: »Ich sagte, ich wüßte es« (GKFA 13.1, S. 99).

Die Rezeption des Textes ist insgesamt – und das bis heute, sowohl bei der Leserschaft als auch in der Thomas Mann-Forschung – von dieser emphatisch-identifizierenden Lesart geprägt, zugleich erfreute sich der Text von Anfang an auch aus ästhetischen Gründen einer großen Anhängerschaft.⁴¹ Trotzdem lässt sich der Blick auf die Erzählung bereits auf der Grundlage von zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen ausweiten, man kann sie mit deren Hilfe in größere Kontexte einordnen. Die Rezensenten rekonstruieren teilweise die zentrale Thematik des Textes, sehen die Problemstellung in der Frage nach den Existenzbedingungen moderner Kunst und deren Auswirkungen für Identität und Selbstverständnis der modernen Künstlerpersönlichkeit. Der Künstler Tonio Kröger positioniere sich zwischen den »Extremen Dekadenz und Bürgerlichkeit, Geist und Gefühl« (GKFA 2.2, S. 132) und lasse deshalb – so der Rezensent der *Christlichen Welt* – »das Zeichen einer Genesung, eine Rückwendung von der raffinierten Kunst zur Natur, von Schopenhauer und

⁴⁰ *On myself* (1940). GW XIII, S. 144f.

⁴¹ Vgl. dazu Hans Rudolf Vaget: *Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984, S. 111-122. Vaget beklagt bereits 1984 subtil den Biographismus, der besonders zu dieser Zeit in der Thomas Mann-Forschung weit verbreitet ist, im Fall dieses Textes aber besonders maßlos zur Anwendung komme: »Man hat sich schon so sehr daran gewöhnt, das »literarische Lieblingskind« TMs als persönliches Bekenntnis sui generis und als das poetische Zeugnis einer intimen geistigen Umorientierung zu betrachten, daß darüber die über das Persönliche hinausweisenden Verflechtungen mit den ideologischen Strömungen der Epoche aus dem Gesichtskreis verschwanden.« (ebd., S. 113f.) Es ist deshalb unverständlich, dass sich der von Terence J. Reed verfasste Kommentar zur Erzählung in GKFA 2.2 (vgl. dort S. 126-136) bei den Ausführungen zu Entstehungsgeschichte und Rezeption fast vollständig auf biographistische Einordnungen beschränkt und alle Möglichkeiten zur historischen Kontextualisierung der Novelle auslässt. Stattdessen kann es der Kommentator nicht lassen, sich seinerseits mit dem Autor zu identifizieren und eine berühmte Formulierung vom Anfang von *Der Zauberberg* nachzuahmen. Das Kapitel *Entstehungsgeschichte* beginnt so: »Im September 1899 reiste Thomas Mann von München aus über Lübeck nach Dänemark. Er fuhr auf Urlaub für zwei Wochen.« (GKFA 2.2, S. 126)

Nietzsche zu Goethe und Gottfried Keller« erahnen.⁴² Und an anderer Stelle wird der Hoffnung Ausdruck gegeben, »daß der zur Zeit bedeutendste Vertreter eines bis zum Widersinn überspannten Kunstbegriffs in der Dichtung vielleicht auch der erste sein wird, diese Richtung zu überwinden.«⁴³ Die Einordnung des Textes und seiner zentralen Problematik in den ästhetischen Diskurs der Moderne, sein Bezug auf kunsttheoretische Positionen seiner Entstehungszeit ist zwar von den biographischen Kontexten seines Autors nicht zu trennen, allerdings reicht dieser Kontext eben auch nicht aus, um der Komplexität des Problems gerecht zu werden.

Die angeführten zeitgenössischen Rezensionen betonen, dass sich der Text auf offene ästhetische Fragen jener Zeit beziehe. Ihre Verfasser erhoffen sich – unter anderem weil sie einem ästhetisch eher konservativ und christlich geprägten Lager entstammen – von Thomas Manns künftigen literarischen Hervorbringungen eine Entscheidung dieser Fragen in ihrem Sinne. Für die Argumentation dieser Arbeit ist zunächst wichtig, dass sich *Tonio Kröger* und die dem Text zugrunde liegende Fragestellung in die Reihe von Texten einordnen lässt, die im Frühwerk immer wieder um dasselbe Problem kreisen und die in diesem Kapitel auf eben dieses Problem, das sich um Identitätsfragen des modernen Künstlers dreht, hin untersucht werden. Dabei soll in einem ersten Schritt gezeigt werden, dass die Durchführung und Gestaltung der Problematik mit dieser Erzählung eine neue Qualität erreicht. Sie ist nun nicht nur konstitutives Merkmal für die Konzeption der Titelfigur, wie es noch in *Der Bajazzo* der Fall gewesen war, sondern die Problematik des modernen Künstlertums ist in dieser Erzählung Gegenstand eines »lyrisch-essayistische[n] Mittelstück[s]«,⁴⁴ in dem sie explizit thematisiert und in dem ebenso explizit eine Lösung für dieses Problem artikuliert wird. Während die früheren Erzählungen und auch *Buddenbrooks* diese Lösung, die – wie oben gezeigt wurde – in einem von Ironie bestimmten Aushalten der Gegensätze besteht, nur implizit und auf formaler Ebene zum Ausdruck gebracht haben, rückt das Thema nun auf die Inhaltsebene. Eine Konstellation, die dem Autor zugleich missfällt, weil die »Deutlichkeit und Direktheit bis zum Unkünstlerischen« gehe (Brief an Kurt Martens vom 28. März 1906, GKFA 21, S. 357). Zweitens kann behauptet werden, dass die in *Tonio Kröger* ebenfalls als Lösung des modernen Künstlerproblems angebotene ironische Welthaltung vorerst zum letzten Mal hervorgehoben wird. In den Texten, die in den folgenden Jahren konzipiert werden, entstehen und erscheinen, verschieben sich die Gewichte, die terminologischen Konstellationen werden umorientiert und es wird ein Weg eingeschlagen, der in

⁴² Johannes Weiß: *Thomas Mann*. In: *Christliche Welt* 17 (1903), S. 953-955. Zitiert nach: Vaget: *Kommentar*, S. 117.

⁴³ Karl Muth: *Vom kalten Künstler*. In: *Hochland* 2 (1904), S. 614-616. Zitiert nach: Vaget: *Kommentar*, S. 117.

⁴⁴ *On myself* (1940). GW XIII, S. 144.

dieser Frage nicht mehr das Aushalten der Gegensätze, das Offenhalten der Positionen propagiert, sondern die Aussöhnung von Oppositionen beinhaltet und umfassende Synthesen vorschlägt.

Ein erster Beleg für diese Neuorientierung findet sich bereits in einem Brief vom 13. Februar 1901 an den Bruder Heinrich. Hier spricht Thomas Mann davon, dass er einen »unerhört bewegten Winter« hinter sich habe, in dem er »vollkommen ernst gemeinte [...] Selbstabschaffungspläne [...]« geschmiedet habe. Aber es habe auch ein unverhofftes »Herzensglück« (gemeint ist die Freundschaft zu Paul Ehrenberg) gegeben, das ihm gezeigt habe »daß es in mir doch noch etwas Ehrliches, Warmes, Gutes giebt und nicht bloß ›Ironie, daß in mir doch nicht Alles von der verfluchten Litteratur verödet, verkünstelt und zerfressen ist« (GKFA 21, S. 154). Dieser Winter war eine der Hauptarbeitsphasen an der Erzählung *Tonio Kröger*, die dann erst 1903 erschien.⁴⁵ Die Sehnsucht nach einer ehrlichen und unzweideutigen Einfachheit, die im Schreiben an Heinrich zum Ausdruck kommt und die für Thomas Mann offenbar das Gegenteil von Ironie darstellt, dokumentiert, dass der Autor nicht frei von den Erlösungswünschen war, die in der Ironie gerade nicht liegen, dass diese von Tonio Kröger verkörperte Lösung für das Künstlerproblem keineswegs die eigenen Zweifel, die eigenen Unsicherheiten in dieser Sache beruhigen konnte.

Die Erzählung thematisiert die Probleme einer Künstlerexistenz, die die Frage betreffen, auf welche Art der Weltwahrnehmung die eigene Existenz und Identität und mithin die Grundlagen der künstlerischen Produktion bezogen sein können. Das Problemfeld wird aufgespannt zwischen den beiden im Brief an Heinrich Mann erwähnten Polen: Zwischen einer totalisierenden Weltsicht einerseits, die einen Ausweg aus der Komplexität des modernen Daseins verspricht, und spannungsgeladener Ironie andererseits, die die Komplexität aufrechterhält und aushält. Am Beispiel des Protagonisten wird die Entwicklung eines jungen Künstlers durchgespielt, der die Spannung zwischen Kunst und Leben, zwischen »Bohème« und »Bürgerlichkeit«, zwischen Außenseitertum und gesellschaftlicher Integration in sich trägt und nach einem Weg sucht, der es ihm ermöglicht, mit dieser Spannung umgehen zu können. Er gehört nicht zu den »guten Schülern« und nicht zu denen »von solider Mittelmäßigkeit«, und fragt sich deshalb: »Was aber ist mit mir und wie wird dies alles ablaufen?« (GKFA 2.1, S. 248) Bevor die Ironie als eine Alternative auftaucht, zeigen sich für Tonio zunächst nur die zwei absoluten Extreme als Lösungsmöglichkeiten: Es geht für ihn entweder um eine absolute Integration in gesellschaftliche Zusammenhänge und damit die Verleugnung der künstlerischen Neigungen oder um den Tod.

⁴⁵ Zur Entstehungsgeschichte vgl. die konzentrierte und systematische Darstellung bei Vaget: *Kommentar*, S. 108-111.

Die Erkenntnisse, die er aus seinen Reflexionen gewinnen kann, trennen ihn von der naiven Natürlichkeit des vitalen Bürgers, sie entfernen ihn vom alltäglichen Leben der »Blonden und Blauäugigen«. Seine Identität bezieht er zunächst ganz aus diesem Distinktionsbedürfnis, stolz kehrt er dem »plumpen und niedrigen Dasein« (GKFA 2.1, S. 263) den Rücken und gibt sich ganz »der Macht des Geistes und Wortes« hin, »die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront.« (GKFA 2.1, S. 264) Zwar entwickelt er zugleich einen »Erkenntnisekel« (GKFA 2.1, S. 276) und spürt den Trübsinn, den die reine Kenntnis der Seele bereitet. Aber auch das Leben der Blondes und Blauäugigen kann er nicht wirklich wollen. Er sieht ihre Naivität und mokiert sich darüber, dass sie »den Geist nicht nötig haben« (GKFA 2.1, S. 279).

Wie bereits in den frühesten Texten (besonders in *Der Bajazzo*) wird diese bekannte Konstellation um die Frage erweitert, wie ein gelingendes Leben unter diesen Bedingungen aussehen kann. Mehrere Wege werden ausprobiert: Der analytische Blick für das »Innere der Welt« bestimmt zunächst seine Identität und macht ihn zufrieden, zwei Mal wird wortgleich betont: »Damals lebte sein Herz« (GKFA 2.1 S. 254 und S. 261). Aber schon bald bereitet diese Existenzform Tonio keine Freude mehr, er sieht darin – und auch hier ist die Dopplung vorhanden – nur noch »Komik und Elend – Komik und Elend« (GKFA 2.1, S. 264). Die Abgrenzung gegen die naiven Bürger, gegen ihr unbewusstes und harmloses Leben, zu der ihn seine sensibilisierten Erkenntnisfähigkeiten veranlassen, führt dazu, dass er nach Kompensationen sucht, die ihm eine Anbindung ans Leben sichern und seine »Herzenskälte« (GKFA 2.1, S. 264) lindern können. Deshalb zieht es ihn nach Süden, »von dessen Sonne er sich ein üppigeres Reifen seiner Kunst versprach«. Dort führt er ein »ausbündiges, ausschweifendes und außerordentliches Leben«, dort verfängt er sich »in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in Wollust und heiße Schuld und litt unsäglich dabei«. Die unbedingte und extrem betriebene Anbindung an das sinnlich erfahrbare Leben, der Versuch, die Abtrennung vom naiven Leben zu überwinden, wird allerdings schnell als fremd und als unaufrichtige Lösung erfahren: »Ein Ekel und Haß gegen die Sinne erfaßte ihn und ein Lechzen nach Reinheit und wohlanständigem Frieden« (GKFA 2.1, S. 265). Das Leben, das er führt, »haltlos zwischen krassen Extremen, zwischen eisiger Geistigkeit und verzehrender Sinnenglut hin und her geworfen«, wird als »Irrgang« empfunden. Er verabscheut dieses Leben, sein bürgerliches Bewusstsein erinnert ihn daran, dass er doch »kein Zigeuner im grünen Wagen« sei (GKFA 2.1, S. 265). Und trotzdem ist das Leben abseits der Gesellschaft, das ungesunde Leben der »exzentrischen Abenteuer« (GKFA 2.1, S. 265) seiner künstlerischen Produktion zuträglich, er hat Erfolg beim Publikum, allerdings nur »unter denen, die es anging« (GKFA 2.1, S. 265). Er zieht aus diesen Erfahrungen den Schluss,

dass dies die angemessene Existenzform für ihn sei: Ein Leben auf der Grundlage »der schmerzlichen Gründlichkeit seiner Erfahrungen«, abgetrennt vom Leben der Gewöhnlichen, aber verbunden mit einer Eigenschaft, die als »seltener, zäh ausharrender und ehrsüchtiger Fleiß« beschrieben wird. Was zunächst nach einer Verbindung der beiden Bereiche, nach einer Integration von Kunst und Leben aussieht und schon sehr deutlich jene Eigenschaften anklingen lässt, die später den Klassizismus Gustav von Aschenbachs ausmachen werden, hat trotzdem eine ganz grundsätzliche Abtrennung vom alltäglichen Leben zur Voraussetzung: »Er arbeitet nicht wie Jemand, der arbeitet, um zu leben, sondern wie Einer, der nichts will, als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für sich nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht« (GKFA 2.1, S. 266). Die auf ein Extrem zulaufende Formel dieser Lebensauffassung lautet dementsprechend, »daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein.« (GKFA 2.1, S. 266) Damit ist zumindest vorläufig eine Lösung erreicht, die den modernen Künstler im Abseits positioniert, dessen Verbindung zum Leben als unmöglich ansieht, wenn eine ästhetische Produktivität gewährleistet sein soll.

Die Grundkonstellation der Erzählung ist damit abgesteckt: Tonio Kröger steht zwischen den Stühlen, zwischen Geist und Leben. Sein Anspruch auf Intellektualität und Künstlertum verbietet ihm einen Anschluss an das naive Leben, seine Herkunft aus dem tätigen Bürgertum wiederum immunisiert ihn gegen ein zügelloses Künstlerdasein. Ihm ist bewusst, dass er die beiden Positionen, zwischen denen sich seine Identität hin- und herbewegt, nicht wirklich ausgleichen kann. Er liebt das Leben der »Blonden und Blauäugigen«, von Hans Hansen und Inge Holm, aber er sieht im Kunst-Gespräch mit Lisaweta Iwanowna (4. Kapitel), dass er diese Menschen nicht erreichen kann, dass es vielmehr widersinnig sei, »das Leben zu lieben und dennoch mit allen Künsten bestrebt zu sein, es auf seine Seite zu ziehen« (GKFA 2.1, S. 279).

Hier führt die Erzählung die nächste Entwicklungsstufe des jungen Künstlers Tonio Kröger vor. Denn in der Auseinandersetzung mit Lisaweta präzisiert sich die Ausgangsfrage des Textes. Für Tonio geht es nun, nachdem sich der schriftstellerische Erfolg eingestellt hat, nicht mehr so sehr um eine Legitimation des Schriftstellerdaseins in Abgrenzung zu einer bürgerlichen Tätigkeit. Ihm ist inzwischen klar, dass man durchaus nicht »gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein« (GKFA 2.1, S. 266), dass eine künstlerische Identität zumindest in der Nähe des Lebens möglich ist. Seine Zweifel richten sich deshalb nun eher darauf, welche Form des Künstlertums die angemessene sei: *Dass* ein Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft besteht, *dass* besonders Tonio Kröger ein solches

pflegt, wird hier nicht mehr in Frage gestellt. Das Gespräch thematisiert vielmehr die Frage, *wie* dieses Verhältnis gestaltet werden kann. Gegenüber den frühesten Texten differenziert sich die Fragestellung Thomas Manns hier aus: Im Zentrum des Problems steht nun die Reichweite und Funktion künstlerischer Aussagen im Rahmen moderner Gesellschaften. Was kann der Künstler unter diesen Bedingungen ausrichten, worauf richten sich seine Redeabsichten, wenn er nicht ganz verstummen will?

Dazu werden verschiedene Positionen einander gegenüber gestellt, die Figur Tonio Kröger selbst stellt den Hintergrund dar, vor dem und mit dem sich die Ambivalenzen ausdrücken; er ist auf der Suche nach einer Lösung für »den Konflikt und Gegensatz« (GKFA 2.1, S. 268). Seine Unentschiedenheit kommt zunächst in der Auseinandersetzung mit der Haltung Adalberts, des Novellisten zum Ausdruck. Der verkörpert den typischen Kaffeehausliteraten, der seinen Kunstsinn über allerlei Äußerlichkeiten definiert habe:

»Gott verdamme den Frühling!« sagte er. [...] Können Sie einen vernünftigen Gedanken fassen, Kröger, [...], wenn es Ihnen auf eine unanständige Weise im Blute kribbelt und eine Menge von unzugehörigen Sensationen Sie beunruhigt? [...] Was mich betrifft, so gehe ich nun ins Café [...] das stellt sozusagen die entrückte und erhabene Sphäre des litterarischen dar, in der man nur vornehmerer Einfälle fähig ist... Und er ging ins Café; und vielleicht hätte ich mitgehen sollen. (GKFA 2.1, S. 268f.)

Schon unmittelbar nach dieser Stelle wird die kritische Norm des Textes deutlich. Vertreten wird sie von Tonios Malerfreundin Lisaweta Iwanowna, die eine weitere der im Rahmen dieses Kunst-Gesprächs formulierten Positionen verkörpert. Ihre Haltung besteht darin, dass sie die Formulierungen Adalberts, die Tonio referiert, belächelt, eher ihren Unerhaltungswert beurteilt, ihren Gehalt und Aussagewert aber dennoch nicht völlig in Abrede stellt. Und gleichzeitig eine Distanz zu der von Adalbert verkörperten Haltung einnimmt, die künstlerische Produktivität von den äußeren Gegebenheiten abhängig macht. Dadurch entsteht ein differenziertes Künstlerbild:

Lisaweta amüsierte sich.

»Das ist gut, Tonio Kröger. Das mit dem »unanständigen Kribbeln« ist gut. Und er hat ja gewissermaßen recht, denn mit dem Arbeiten ist es wirklich nicht sonderlich bestellt im Frühling. Aber nun geben Sie acht. Nun mache ich trotzdem noch diese kleine Sache hier, diese kleine Pointe und Wirkung, wie Adalbert sagen würde. Nachher gehen wir in den »Salon« und trinken Thee [...].« (GKFA 2.1, S. 269)

Tonios Reaktion auf diese Positionierung verrät vor allem Unentschiedenheit:

»Sehen Sie, auch mich macht der Frühling nervös [...], nur daß ich es nicht über mich gewinne, ihn dafür zu schelten und zu verachten; denn die Sache ist die, daß ich mich vor ihm schäme [...] vor seiner reinen Natürlichkeit und seiner siegenden Jugend. Und ich weiß nicht, ob ich Adalbert beneiden oder gering-schätzen soll, dafür, daß er nichts davon weiß ...« (GKFA 2.1, S. 269f.)

Dabei wird diese Unentschiedenheit zugleich produktiv umgewertet, denn von der Entschiedenheit Adalberts, sich vor dem Frühling in die »entrückte Sphäre« des Kaffeehauses zurückzuziehen, hält Tonio ebenso wenig wie davon, sich der emphatischen Frühlingstimmung ganz auszusetzen. Sein Weg liegt in der Mitte zwischen Leben und Lebensferne.

Zwar setze die künstlerische Lebensform und die Möglichkeit zur ästhetischen Produktivität voraus, »daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis steht« (GKFA 2.1, S. 270), aber zugleich ist er nicht bereit, Adalbert in dessen lebensferne Entrückung zu folgen.

Ausgehend von dieser vorläufigen Situationsbeschreibung ist der weitere Verlauf des Gesprächs von Tonios Bemühungen um eine Positionierung bestimmt, die seinen Neigungen entgegenkommt. Es geht ihm um eine Aufrechterhaltung und Legitimierung der künstlerischen Lebens- und Ausdrucksform, zugleich aber um eine Möglichkeit, die Anbindung an das Leben, an die bürgerlichen Wurzeln nicht zu verlieren. Tonio Krögers Schwanken bewegt sich zwischen diesen beiden Polen, und er stellt ganz konkret die Frage, wie dieser Weg zu gestalten ist: »Aber *was* ist der Künstler?« (GKFA 2.1, S. 273, Hervorhebung im Text). Diese Frage umkreist das Gespräch immer wieder, sowohl ästhetische als auch typologische Aspekte werden angesprochen, und es läuft darauf hinaus, dass es immer um zwei Seiten gehen muss. Wenn Tonio »gegen den Typus des Künstlers den ganzen *Verdacht*« (GKFA 2.1, S. 273, Hervorhebung im Text) referiert, den ihm seine nicht-künstlerische Herkunft mit auf den Weg gegeben hat, wenn er die gesellschaftliche und politische Fragwürdigkeit des Künstlers thematisiert, wirft Lisaweta ein, dass man eine Bestimmung des Künstlers und seiner Eigenheiten »ebenso genau von einer anderen Seite betrachten kann«. Sie betont eine aufklärerisch inspirierte Beschreibung, die der Kunst eine »reinigende, heilige Wirkung« zuschreibt und von ihr »die Zerstörung der Leidenschaften« erhofft, sich von ihr einen »Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe« (GKFA 2.1, S. 275) weisen lassen möchte.⁴⁶ Tonio Kröger nimmt diesen Gedanken zunächst auf, verwirft eine rein auf Erkenntnis und Verstehen orientierte Kunstauffassung aber bald darauf:

»Eine andere, aber nicht minder lebenswürdige Seite der Sache ist dann freilich die Blasiertheit, Gleichgültigkeit und ironische Müdigkeit aller Wahrheit gegenüber, wie es denn Thatsache ist, daß es nirgends in der Welt stummer und hoffnungsloser zugeht, als in einem Kreise von geistreichen Leuten, die bereits mit allen Hunden gehetzt sind. Alle Erkenntnis ist alt und langweilig. Sprechen Sie eine Wahrheit aus, an deren Eroberung und Besitz Sie vielleicht eine gewisse jugendliche Freude haben, und man wird Ihre ordinäre Aufgeklärtheit mit einem kurzen Entlassen der Luft durch die Nase beantworten ...« (GKFA 2.1, S. 276)

Wichtig ist, dass Tonio Kröger durch dieses Gespräch, das von auffällig vielen diskursiven Formeln durchsetzt ist, zu einer Schlussfolgerung veranlasst wird, dass es ganz offensichtlich den Zweck hatte, die eigenen Argumente zu artikulieren und so zu einer Klärung

⁴⁶ Diese Ausführungen tauchen in ganz ähnlicher Form und mit nahezu identischen Worten im Essay *Der Literat* (1913) auf, der Gedanken aufnimmt und zu Ende führt, die im *Geist und Kunst*-Projekt, aus dem kein kohärenter Text hervorging, notiert worden waren. Siehe dazu Kapitel 1.4. Durch die Verbindung, die sich zwischen diesen zeitlich und ideell recht weit auseinander liegenden Texten zeigen lässt, wird deutlich, dass diese Fragen weiterhin offen blieben, dass mit *Tonio Kröger* und den sich unmittelbar anschließenden Texten noch keine Lösung der Künstlerfrage vorgelegen hat.

der kunsttheoretischen Fragen zu gelangen, die gedanklich und unausgesprochen nicht gelingen konnte. Tonios Ausführungen konzentrieren sich im letzten Teil des Gesprächs dann auf den Zweck, auf die Aussageabsicht von Kunst, stellen also die Frage: Wozu Kunst? Das betrifft unmittelbar das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, und Kunst wird hier – für Thomas Mann erstmals in so klarer und prägnanter Form, bevor die Frage in den *Betrachtungen* nochmals auf theoretischer Ebene gestellt wird – in ein zugleich offenes und begrenztes Funktionsverhältnis zur Gesellschaft gestellt, ihre Wirkungsmöglichkeiten werden limitiert:

»Sehen Sie, der Litterat begreift im Grunde nicht, daß das Leben noch fortfahren mag, zu leben, daß es sich dessen nicht schämt, nachdem es doch ausgesprochen und ›erledigt‹ ist. Aber siehe da, es sündigt trotz aller Erlösung durch die Litteratur unentwegt darauf los; denn alles Handeln ist Sünde in den Augen des Geistes.« – (GKFA 2.1, S. 277)

Dies führt Tonio schließlich zu der berühmten Formel, die in den Augen Lisawetas die Bürgerlichkeit Tonios dokumentiert, die zugleich Anlass bietet, darin die kritische Norm des Textes und seines Autors zu sehen: »Ich bin am Ziel, Lisaweta. Hören Sie mich an. Ich liebe das Leben, – dies ist ein Geständnis. Nehmen Sie es und bewahren Sie es, – ich habe es noch Keinem gemacht.« (GKFA 2.1, S. 278) Dieses Bekenntnis beinhaltet den Kern von Tonios Problematik und bringt auf den Punkt, woran sich der Text abarbeitet, nämlich an der Frage, wie eine Künstlerpersönlichkeit eine gleichzeitige Anbindung an das Leben wie an die Kunst leisten kann. Dem Künstler werden hier enge Grenzen gesetzt: Ein rein ästhetizistischer, lebensferner Entwurf wird unter Hinweis auf seine Leere und Freudlosigkeit zurückgewiesen, aber auch einer zu engen Bindung ans Leben, einer tatkräftigen Beeinflussbarkeit durch die Kunst wird eine Absage erteilt: »Es ist widersinnig, das Leben zu lieben und dennoch mit allen Künsten bestrebt zu sein, es auf seine Seite zu ziehen, es für die Finessen und Melancholien, den ganzen kranken Adel der Litteratur zu gewinnen.« (GKFA 2.1, S. 279)

Seine ›Entlarvung‹ durch Lisaweta am Ende des Gesprächs, wenn sie ihm vorhält, dass er »ein Bürger auf Irrwegen, [...] ein verirrter Bürger« (GKFA 2.1, S. 281) sei, ist dann nur folgerichtig. Seine Reaktion wiederum ist ebenso ambivalent, wie es seine Positionierungsversuche im Verlauf des Gesprächs sind: Sein sofortiger und entschlossener Aufbruch, die Tatsache, dass auch der Erzähler keine weitere Kommentierung mehr folgen lässt, deuten darauf hin, dass es sich nur noch um die Bestätigung einer Einschätzung handelt, der sich Tonio Kröger selbst schon bewusst ist. Zwar klingt sein abschließender Kommentar (»Ich danke Ihnen, Lisaweta Iwanowna; nun kann ich getrost nach Hause gehn. *Ich bin erledigt.*«, GKFA 2.1, S. 281, Hervorhebung im Text) wie eine persiflierende Wiederaufnahme dessen, womit er sich zuvor selbst von der rein an Erkenntnis und Durchdringung interessier-

ten Kunst kritisch abgegrenzt hatte. Aber zweierlei hält dieses Urteil in der Schwebe: Einerseits wird es gefällt und gesprochen von einer Künstlerin, die sich selber im Laufe des Gesprächs nicht auf eindeutige Positionen festlegen wollte, die deshalb nicht einem auf Erkenntnis und Verstehen festgelegten künstlerischen Selbstverständnis zugeordnet werden kann. Das Urteil, das Lisaweta über ihn fällt, ist von seinem Selbstverständnis her also keineswegs apodiktisch und letztgültig, Tonio ist durchaus nicht *erledigt*. Zum Zweiten entspricht der Inhalt dieses Urteils Tonios Selbstverständnis und auch dem, was er sich für seine Existenz und Identität wünscht. Dadurch entsteht eine ironische Struktur: Weil Tonio die Reichweite von Kunst als begrenzt ansieht, ihr die Möglichkeit, Dinge ein für alle Mal zu erledigen, abspricht und darin nicht den Zweck von Kunst sehen kann, wird seine eigene Aussage am Ende des Gesprächs (*»Ich bin erledigt.«*) relativiert. Denn aufgrund seiner kunsttheoretischen Annahmen kann er diese Aussage nicht wirklich auf sich beziehen. Und doch wird die Geltung dieser Aussage aufrecht erhalten, denn ihr Ausgangspunkt, dass es sich bei Tonio Kröger um einen verirrtten Bürger handle, trifft zu.

Will man die Erzählung in die häufig angelegten und gängigen Konstellation einordnen, dann zeigt sich als deren kritische Norm ganz deutlich eine Mittelstellung der Kunst: Sie hat Verbindungen zu einer rein rationalen, lebensfernen Sphäre (»Geist«), sie hält aber genauso Verbindungen zum »Leben«, ist inspiriert und angewiesen auf das, was ihr Gegenstand ist. Die Sonderstellung dieses Textes innerhalb des Frühwerks ergibt sich daraus, dass der Kunst hier erstmals ganz explizit eine Position in der Mitte zugewiesen wird, dass explizit die Frage gestellt und beantwortet wird, wie ein Künstlertum unter den Bedingungen der modernen Welt beschaffen sein kann, wenn es Vereindeutigungen und einseitigen Orientierungen eine Absage erteilt.

Tonio Kröger fühlt sich bis zum Ende der Erzählung »zwischen Heiligkeit und Brunst hin- und hergeworfen, raffiniert, verarmt, erschöpft von kalten und künstlich erlesenen Exaltationen, verirrt, verwüstet, zermartert, krank« (GKFA 2.1, S. 316). Und auch nach seiner Reise in den Norden, die seine individuelle und künstlerische Entwicklung durch wichtige Erfahrungen vorantreibt, bleibt die Grundspannung seines Lebens erhalten: »Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolge dessen ein wenig schwer« (GKFA 2.1, S. 317). Seine vom Standpunkt des Künstlers aus empfundene Sehnsucht nach den »Wonnen der Gewöhnlichkeit« (GKFA 2.1, S. 317) bleibt bestehen, und er charakterisiert seine Situation ganz am Ende des Textes in einem Brief an Lisaweta. Seine Liebe zu den »Blonden und Blauäugigen [...], den Glücklichen, Liebeswürdigen und Gewöhnlichen« sei immer von Gegensätzlichkeiten geprägt: »Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.« (GKFA 2.1, S. 318) Die

Redeabsicht der Erzählung kommt damit an prominenter Stelle zum Ausdruck: Es geht darum, die Spannung aufrechtzuerhalten, modernes Künstlertum offen zu halten für beide Seiten und die sich daraus für den Künstler ergebende Spannung auszuhalten. Und es wird die Frage gestellt, wie die Haltung, die sich als Folge dieser Spannung ergibt, gestaltet werden kann.

Ein Weg, mit dieser Spannung umgehen zu können, wird mit dem Bild des »gefährlichen Messertanz[es]« umschrieben, den der Künstler zu vollführen habe und dabei nie den Widerspruch vergessen dürfe, »der darin lag, tanzen zu müssen, indeß man liebte« (GKFA 2.1, S. 314). Dabei ist der künstlerische Ausdruck hier in der Form des Tanzes verabsolutiert, als reine und semantisch wenig aussagekräftige Kunst beschrieben. Daneben ist mit der Liebe die intensivste Form von Zwischenmenschlichkeit gestellt, beide Sphären sind also auf ihre äußersten Spitzen getrieben. Das Aushalten dieser Spannung kann dann gelingen, wenn die Unbedingtheit beider Bereiche begrenzt wird. Und das wird sie gerade dadurch, dass beiden zugleich eine berechtigte Geltungskraft zugeschrieben wird. Tonio Krögers Ästhetik geht davon aus, dass Kunst gerade dann eine Existenzberechtigung hat, wenn sie sich sowohl einem ästhetizistischen als auch einem lebensnahen Verständnis verbunden fühlt. Diese Ambivalenz gelte es zu akzeptieren, sie auf diesem Wege auch auszuhalten, gerade nicht an ihrer Überwindung zu arbeiten und sich Einseitigkeiten zu verschreiben. Die antithetische Struktur, die sich aus dieser Denkbewegung ergibt, ist – wie besonders am Beispiel des Kunst-Gesprächs gezeigt wurde – auf allen Textebenen der Erzählung anzutreffen.

Die kritische Norm des Textes wird letztlich von keiner Figur ungebrochen verkörpert, und eine wirkliche Antwort auf Tonios Frage, was der Künstler eigentlich sei, wie er produktiv mit den Spannungen umgehen kann, die seine Identität prägen, liefert die Erzählung nicht. Es lässt sich allerdings zeigen, dass diese Antwort auf der formalen Ebene gegeben wird, dass sich strukturelle Eigenschaften des Textes als Antwort darauf lesen lassen, wie die Spannung des modernen Künstlertums einerseits gestaltet und andererseits künstlerisch produktiv genutzt werden kann.

Das beginnt bei der Figurenkonstellation, innerhalb deren sich die Aussagen und Haltungen der Figuren teilweise gegenseitig relativieren. Hans Hansen etwa verkörpert idealtypisch einen Blonden und Blauäugigen, er ist die personifizierte Vitalität. Er gehört mithin zu jener Sphäre, zu der sich Tonio hingezogen fühlt, der seine Sehnsucht gilt. Zugleich ist Hans als naiv gekennzeichnet: Auf Tonios schwärmerisches Erzählen von den Empfindungen, die ihm die *Don Carlos*-Lektüre bereitet, kann er nicht adäquat reagieren, weil er zu dieser Art von Wahrnehmung keinen Zugang hat: »Es sind Stellen darin, du sollst sehen,

die so schön sind, dass es einem einen Ruck giebt, dass es gleichsam knallt...« – »Knallt es?«, fragte Hans Hansen... – »Wieso?« (GKFA 2.1, S. 250)

Es wird deutlich, dass eine Verbindung mit dem Leben auch gar nicht angestrebt sein kann, dass Tonios Liebe eine unerfüllte, aber auch mit bewusster Distanz versehene Liebe ist.

Auf ähnliche Weise wird mit Inge Holm verfahren, die von Tonio Kröger genauso geliebt und begehrt wird, wie er Hans Hansen geliebt hatte. Auch Inge verkörpert ganz und allein die gesunde Lebendigkeit, ist mit allen zugehörigen Attributen ausgestattet, aber auch sie hat ihre Schwächen, begegnet dem von Tonio Kröger als Affen bezeichneten Tanzlehrer François Knaak »mit einem selbstvergessenen Lächeln« (GKFA 2.1, S. 257) und dokumentiert damit ihre Unfähigkeit, Knaaks aufgesetzte Maskerade zu durchschauen.

Letztlich ist auch Tonio Kröger selbst in den Anfangskapiteln der Erzählung durch die Gegenüberstellung mit den Vertretern des Lebens ironisiert, die Ernsthaftigkeit, mit der er sein Selbstverständnis als Künstler artikuliert, wird hier deutlich belächelt. Er bemerkt nicht, dass Hans Hansen eigentlich nicht mit ihm spazieren gehen möchte, er bemerkt auch nicht, dass die Kommunikation zwischen beiden nicht funktioniert (GKFA 2.1, S. 249-251). Auch seine Kunstbeflissenheit, mit der er allem und jedem begegnet, wird bloßgestellt. Nicht wenige seiner Gedanken hält er für große Kunst und schreibt sie auf, um ihnen auf diese Weise eine größere Bedeutung zuzuweisen. Dabei korrespondieren diese Versuche, sich einer Künstler-Identität zu versichern, entweder mit der Trivialität des Gedankens oder es ist kenntlich gemacht, dass Tonio selbst gar nicht an das glaubt, was er sagt. Eine zusätzliche Kommentierung wird dadurch vorgenommen, dass hier mehrmals dieselbe Formulierung verwendet wird: »denn er pflegte zu sagen (und hatte es auch bereits aufgeschrieben)« (GKFA 2.1, S. 263 und S. 264). Auch seine von ihm selbst mehrmals gepriesene Hellsichtigkeit, seine Fähigkeit zum »Durchschauen« betreibt er zunächst mit einer solchen Ernsthaftigkeit, dass ihre Ergebnisse lächerlich wirken. Die tiefen Blicke, die er macht, führen zunächst nicht zu sehr tief greifenden Erkenntnissen, deren Differenziertheit lässt allerdings zu wünschen übrig. Völlig ernsthaft stellt er seine Einsamkeit, sein Außenseitertum fest: Er hofft darauf, dass Inge ihn gnädig in den Kreis der übrigen Tanzschülerinnen einbindet, weiß aber auch, dass sein Hoffen vergeblich ist: »Dergleichen geschah nicht auf Erden« (GKFA 2.1, S. 260). Die Sicherheit, mit der diese Erkenntnis geäußert wird, entbehrt zwar nicht jeder Grundlage, dokumentiert in erster Linie aber seinen Trotz, den er dem begehrten Leben entgegenbringt und relativiert dadurch ihre Aussagekraft.

Thomas Mann hat später die Deutlichkeit der Reflexionen, die Tonios Entwicklung begleiten, hervorgehoben, und sich darüber beklagt, dass deren »Direktheit bis zum Unkünstlerischen« gehe (Brief an Kurt Martens vom 28. März 1903, GKFA 21, S. 357). In der Tat sind sie nur spärlich in eine handlungsarme Geschichte eingebunden. Damit ist ein formaler Hinweis auf das Thema der Erzählung gegeben, die nach den Bedingungen künstlerischer Produktion fragt, und zwar in Zeiten, in denen diese Bedingungen einer rationalen Reflexion standhalten müssen – und gleichzeitig dennoch Kunst sein wollen. Dabei entsteht die ironische Struktur gerade dadurch, dass ein nach allen äußeren Kriterien als Kunst zu klassifizierender Text mit der Stimme seines Protagonisten nach seinen eigenen Existenzmöglichkeiten fragt. In seinem Gespräch mit Lisaweta, das einem Monolog gleicht, spricht Tonio von der illusionszerstörenden Potenz geistiger Reflexivität, die dem irrationalen »süßen Tumult« (GKFA 2.1, S. 277) keinen Platz mehr lasse: »Was ausgesprochen ist [...], ist erledigt. Ist die ganze Welt ausgesprochen, so ist sie erledigt, erlöst, abgethan« (GKFA 2.1, S. 277). Am Ende hat Tonio aber selbst genau das getan, hat seine eigenen Schaffensbedingungen thematisiert und damit gezeigt, dass künstlerische Produktion sehr wohl rationalen Analysen unterliegen kann. Er selbst stellt fest: »*Ich bin erledigt!*« (GKFA 2.1, S. 281).

Aber er kann dennoch weiter schreiben. Auf der Reise in den Norden, die ihm wieder vorführt, wie sehr er sich nach den »Wonnen der Gewöhnlichkeit« (GKFA 2.1, S. 317) sehnt und wie wenig er sie wirklich erreichen kann, gibt er es auf, an eine Vereinigung beider Bereiche zu glauben. Er gesteht sich seine Bürgerlichkeit ein und weiß, dass er deshalb kein Künstler im Sinne der genieästhetischen Tradition sein kann. Aber seine Bürgerlichkeit nimmt ihm gleichzeitig den Gestus der Verachtung vor dem »Leben der [...] Gewöhnlichen« (GKFA 2.1, S. 317) und setzt sein künstlerisches Selbstverständnis deshalb in ein Verhältnis zu den gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen der Moderne. Seine Kunst wendet sich nicht gegen das Leben, akzeptiert vielmehr dessen Komplexität und stellt keine Versuche mehr an, es den eigenen Bedürfnissen gefügig zu machen. Sein Lebensbekenntnis enthält dabei viel Pathos:

Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Litteraten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, dass Einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei. (GKFA 2.1, S. 318)

Aber auch hier sind Ernst und Pathos relativiert, handelt es sich doch bei dieser Stelle um ein Bibelzitat.⁴⁷ Tonio Kröger kann also die zur schöpferischen Tätigkeit notwendige Ori-

⁴⁷ 1. Korintherbrief, 13. Kapitel, Vers 1. Es ist möglicherweise sogar ein Zitat im Zitat. Hermann Kurzke weist darauf hin, dass Thomas Mann hier auch auf Goethes Gespräche mit Eckermann zurückgreifen könnte, in denen Goethe sich dieser Stelle für eine Charakterisierung von August von Platens Lyrik be-

ginalität nicht aus sich selbst hervorbringen. Dadurch werden die Aussagen in der Schwebelage gehalten, ihre Ernsthaftigkeit wird gemindert, aber sie entfaltet dennoch ihre Wirkung und deutet damit auf die handwerklichen Fertigkeiten des Sprechers hin, der die Stelle ja gerade ihrer Wirksamkeit wegen ausgesucht hat, ihre Funktionalität also wirkungsästhetisch durchschauen und einsetzen kann. Auf die Spitze getrieben wird die Ironie nun dadurch, dass diese kunsttheoretischen Erörterungen selbst Teil eines literarischen Textes sind. Während am Anfang Tonios Position steht, dass es in modernen Zeiten keine Kunst mehr geben könne, revidiert er sich am Schluss, indem er ein flammendes Bekenntnis für das ›Leben‹ hält. Der künstlerische Anschein, der diesem Bekenntnis gegeben ist, wird dadurch in seiner Echtheit und Originalität eingeschränkt, dass er seine ästhetische Kraft aus einem Zitat schöpft. Die Form der künstlerischen Äußerung, die diesen Selbstthematisierungen von Kunst gegeben ist, verschafft ihnen aber wieder Geltungskraft und vermittelt implizit, dass der Kunst nicht nur noch das Zitat zur Verfügung steht. Damit ist auf mehreren Aussageebenen eine komplexe Form von Ironie erreicht, die eine dauernde Denkbewegung in Gang hält und eine eindeutige Positionierung verhindert.

Die Erzählung *Tonio Kröger* ist das prominenteste Beispiel innerhalb des Frühwerks für eine Konstellation, deren Gewichtungen sich schon kurze Zeit später verschieben werden. Zunächst geht es hier noch einmal und zum vorläufig letzten Mal um die Gegenüberstellung von ›Kunst‹ und ›Leben‹, um die Frage, wie sich eine künstlerische Lebensform im Rahmen moderner, das heißt u.a. auch rationalistisch und pluralistisch organisierter Gesellschaftsstrukturen realisieren lässt, wie mit der Spannung zwischen beiden Bereichen umgegangen werden kann. Mit der Antwort auf diese Frage ist sowohl der Abschluss einer Phase des Frühwerks erreicht als auch ein Ausblick auf dessen weitere Entwicklung gegeben. Die Redeabsicht der Erzählung lässt sich so rekonstruieren, dass dem Glauben an eine Verbindung, eine Versöhnung und Synthese von Kunst und Leben eine Absage erteilt wird, dass eine Lösung des modernen Künstlerproblems nur darin bestehen kann, die Spannung aufrecht zu halten. Die Spannung, die daraus hervorgeht, die künstlerische Daseinsform sowohl an eine genieästhetisch verstandene Kunstauffassung anzubinden als auch an das tätige Leben, lässt sich – so hat dieser Abschnitt zu zeigen versucht – mit Hilfe einer ironischen Welthaltung und einer dieser entsprechenden ironischen Rede aushalten. Ironie ermöglicht die sprachlogische Realisierung einer Haltung, die die Oppositionen offenhalten und gerade nicht versöhnen will.

dient hat. Er betont, dass die Art, wie Thomas Mann Quellen benutzte und in eigene Texte einbaute, diese Deutung sehr plausibel werden lässt (Kurzke: *Epoche–Werk–Wirkung*, S. 103f.). Der Kommentar von Terence J. Reed in GKFA 2.2 diskutiert diese Möglichkeit nicht, weist aber auch darauf hin, dass bei Goethe bereits die parallele Verwendung des Zitats vorliegt.

1.2.4 Todesmusik und Magenkrämpfe: *Tristan* (1903)

Die Erzählung *Tristan* entsteht im Sommer 1901 als Einschub in die Arbeit am *Tonio Kröger* und ist für Thomas Mann eine »Burleske«, wie er an den Bruder Heinrich schreibt: »Das ist echt! Eine Burleske, die ›Tristan‹ heißt!« (GKFA 21, S. 155) Diese Entstehungshintergründe weisen bereits auf die Verwandtschaft mit der Erzählung *Tonio Kröger* hin, und tatsächlich ist die Grundkonstellation gleich: Auf der einen Seite steht Detlev Spinell, der unproduktive und bartlose, im mehrfachen Sinne impotente Schriftsteller, der die Wirklichkeit hasst und nur die Kunst und den Tod liebt. Er verkörpert auf diese Weise eine verabsolutierte ästhetizistische Lebensform. Auf der anderen Seite repräsentiert der stämmige Großkaufmann Klötterjahn das Leben, wie es vitaler nicht sein könnte. Es geht nun darum, wie beide einander begegnen, v.a. aber darum, wie der Erzähler diese Konfrontation schließlich deutet.

Innerhalb des Frühwerks kommt dieser Erzählung der Stellenwert zu, dass die kunsttheoretischen Positionen, die in *Tonio Kröger* entwickelt wurden, erneut durchgespielt und auf einen Motivkomplex angewendet werden, der für Thomas Mann zeitlebens eine wichtige Rolle gespielt hat, nämlich die Musik. Der Text bringt in thematischer und formaler Hinsicht eine Deutung musikalischer Rezeption zum Ausdruck, die von Anfang an Thomas Manns Einschätzung von der Rolle, die die Musik innerhalb der kunsttheoretischen Diskurse der Moderne spielt, bestimmt hat. Die Musik steht hier allegorisch für die Struktur und Bedeutung ästhetischer Weltdeutung an sich. An ihrem Beispiel wird die Frage exemplifiziert, an welchem Ort sich die Kunst innerhalb der epistemologischen Situation der Moderne unterbringen lässt, welche Folgerungen ein Künstler, der an einer ästhetischen Weltwahrnehmung und -deutung festhalten will, aus dieser Situation ziehen kann. Auch in *Tristan* wird die Antwort gegeben, die schon *Tonio Kröger* formuliert hatte, nämlich dass der Künstler dieser Frage nur mit Selbstironie begegnen kann. Auch hier wird also nicht die eine gegen die andere Sphäre ausgespielt, weder Kunst noch Leben gehen aus diesem Konflikt als Sieger hervor. Vielmehr wird die Verabsolutierung des jeweiligen Selbstverständnisses zurückgewiesen.

Auf den ersten Blick scheint die ironische Struktur des Textes sehr viel weniger komplex zu sein als in der *Kröger*-Erzählung. So enthalten die Schilderungen sowohl Spinells als auch Klötterjahns auffallend viele karikierende Elemente: Die lächerliche Ernsthaftigkeit, mit der Spinell an seiner Künstler-Existenz hängt und sie inszeniert, wird vom Erzähler mit satirischen Bemerkungen überzogen. Aber auch Herrn Klötterjahns Vitalität ist demonstrativ übertrieben, er ist für komplexe Reflexionen und für jede Form von Kunst unempfäng-

lich. Weil Spinell das Leben nicht liebt, sich aber in Gestalt des übermächtigen Klöterjahn mit ihm konfrontiert sieht, muss er es mit seinen Mitteln »erledigen« und ihm dadurch seine eigene Daseinsberechtigung vor Augen führen. Das gelingt ihm, indem er Klöterjahns kranke Frau Gabriele in ihrer Empfänglichkeit für die Kunst bestärkt, dadurch aber ihre physische Existenz beendet. Er kann die Spannung zwischen Kunst und Leben nicht aushalten, er versucht das Leben für die Kunst zu gewinnen bzw. künstlerische Daseinsformen zu verallgemeinern, kann mit diesem Versuch aber nur Gabrieles Tod herbeiführen. Er ist deshalb der Prototyp des unironischen Künstlers, der in dem, was er hervorbringt, »den Eindruck von Glätte und Lebhaftigkeit« (GKFA 2.1, S. 358) erwecken kann, während die tatsächlichen Entstehungsbedingungen seiner Werke diesem Eindruck nicht entsprechen.

Eine ironische Struktur des Textes ist auf der Ebene der Figurenkonzeption und derjenigen der Figurenkonstellation erreicht, wenn zwei übertrieben stark profilierte Positionen einander gegenübergestellt werden und auf diese Weise deren jeweilige Verabsolutierung relativiert wird.⁴⁸ Spinell wirkt lächerlich in seiner vollkommenen Lebensuntüchtigkeit, die er beständig kultiviert und ihr dadurch noch mehr den Anschein von Künstlichkeit gibt. Aber auch Klöterjahns Oberflächlichkeit, die ihn immer nur von den Alltagsbanalitäten reden lässt, ist deutlich ironisiert. Am Ende des Textes steht eine Apotheose des Lebens, das dann aber in Gestalt eines monströsen und absurd-grotesken Kindes auftritt. Spinell ergreift am Ende des Textes und damit an prominenter Stelle die Flucht vor dem jubelnden Anton Klöterjahn, der zwei Spielzeuge in einer Art und Weise gegeneinander schlägt, »als wollte er jemanden spottend verscheuchen« (GKFA 2.1, S. 371). Aber so lächerlich Spinells Abgang wirkt, wenn er versucht, »mit einer gewissen behutsamen und steif-graziösen Armhaltung über den Kies [zu gehen], mit den gewaltsam zögernden Schritten jemandes, der verbergen will, daß er innerlich davonläuft« (GKFA 2.1, S. 371), so abstoßend ist die Wirkung, die von Anton Klöterjahn ausgeht:

Da aber geschah das Gräßliche, daß Anton Klöterjahn zu lachen und zu jubeln begann, er kreischte vor unerklärlicher Lust, es konnte einem unheimlich zu Sinne werden. [...] Er hielt in der einen Hand einen knöchernen Beißring und in der anderen eine blecherne Klapperbüchse. [...] Seine Augen waren beinahe geschlossen vor Vergnügen, und sein Mund war so klaffend aufgerissen, daß man seinen ganzen rosigen Gaumen sah. Er warf sogar seinen Kopf hin und her, indes er jauchzte. (GKFA 2.1, S. 371)

Beide Figuren eignen sich demnach gleichermaßen wenig zur Identifikation. Das Gegeneinanderhalten übertrieben stark profilierter Positionen begründet das ironische Sprechen des Textes, der dem Leser zwei Wirklichkeitszugänge vor Augen führt und deren unironische Absolutheit verabschiedet.

⁴⁸ In der Forschung wird auf dieses Prinzip häufig das Stichwort »Entlarvung« angewandt.

Eine weitere Ebene der Ironisierung lässt sich in der Funktionalisierung der Musik sehen. Dort kommt ein Modell zur Anwendung, das bereits aus *Buddenbrooks* bekannt ist und in dem ein Themen- oder Motivzusammenhang scheinbar affirmativ verwendet wird, dessen Durchführung und Einbettung in den Gesamtzusammenhang der Erzählung aber deutlich macht, dass die Redeabsicht des Textes gerade auf eine Abgrenzung von diesem Zusammenhang gerichtet ist. So vollzieht *Buddenbrooks* – wie gezeigt wurde – auf der äußeren Handlungsebene das Dekadenzmodell der Jahrhundertwende und die dazu gehörende kulturkritische Deutung historischer Verläufe nach, dementiert dieses Muster allerdings gleichzeitig und hält die Opposition schließlich in unauflösbarer Spannung aufrecht. In der Erzählung *Tristan* tritt dieses Prinzip in der Episode um Gabriele Klöterjahns Klavierspiel in Erscheinung. Spinell bringt die Kranke dazu, am Klavier Motive aus Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* zu spielen. Die musikalische Aufführung wird dabei von Spinell als Möglichkeit gesehen, Gabriele aus ihren Lebenszusammenhängen herauszulösen und sie einer künstlerischen Existenzform zuzuführen, von der er glaubt, dass sie ihrem Wesen viel eher entspricht. Die Musik wird hier mit einem Erlösungspotential ausgestattet, das ihr die Fähigkeit zuspricht, den Einzelnen aus den defizitären Lebenszusammenhängen der Moderne herauszuführen und ihm das zumindest zeitlich begrenzte Erlebnis einer ganzheitlichen, ungebrochenen Daseinsform, einer Entgrenzung zu ermöglichen, die das Prinzip der Individuation aufhebt. Eine Montage aus Wagner-Zitaten und Erzählerrede, in der die Sprecherebenen nicht zu unterscheiden sind und in der ein biblisch anmutender Duktus verwendet wird, lässt diese Funktionalisierung deutlich werden:

O überschwänglicher und unersättlicher Jubel der Vereinigung im ewigen Jenseits der Dinge! Des quälenden Irrtums entledigt, den Fesseln des Raumes und der Zeit entronnen verschmolzen das Du und das ich, das Dein und Mein sich zu erhabener Wonne. [...] Wer liebend des Todes Nacht und ihr süßes Geheimnis erschaute, dem blieb im Wahn des Lichtes ein einzig Sehnen, die Sehnsucht hin zu heiligen Nacht, der ewigen, wahren, einsmachenden...

O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib ihnen jenes Vergessen, das sie ersehnen, umschließe sie ganz mit deiner Wonne und löse sie los von der Welt des Truges und der Trennung. Siehe, die letzte Leuchte verlosch! Denken und Dünken versank in heiliger Dämmerung, die sich welterlösend über des Wahnes Qualen breitet. Dann, wenn das Blendwerk erbleicht, wenn in Entzücken sich mein Auge bricht: Das, wovon die Lüge des Tages mich ausschloß, was sie zu unstillbarer Qual meiner Sehnsucht täuschend entgegenstellte, – selbst dann, o Wunder der Erfüllung! selbst dann bin ich die Welt. – Und es erfolgte zu Brangänens dunklem Habet-Acht-Gesange jener Aufstieg der Violinen, welcher höher ist, als alle Vernunft. [...]

Und sie fuhren fort in den trunkenen Gesängen des Mysterienspiels. [...] Oh, des Todes Streiche erreichen die Ewige nicht! Was stürbe wohl ihm, als was uns stört, was die Einigen täuschend entzweit? Durch ein süßes Und verknüpfte sie beide die Liebe... zerriß es der Tod, wie anders, als mit des einen eigenem Leben, wäre dem anderen der Tod gegeben? Und ein geheimnisvoller Zwiegesang vereinigte sie in der namenlosen Hoffnung des Liebestodes, des endlos ungetrennten Umfangenseins im Wunderreiche der Nacht. Süße Nacht! Ewige Liebesnacht! Alles umspannendes Land der Seligkeit! Wer dich ahnend erschaut, wie könnte er ohne Bangen je zum öden Tage zurückerwachen? [...] O fassungsloser Sturm der Rhythmen! O chromatisch empordrängendes Entzücken der metaphysischen Erkenntnis! Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne fern den Trennungsqualen des Lichts? Sanftes Sehnen ohne Trug und Bangen, hehres, leidloses Verlöschen, überseliges Dämmern im Unermeßlichen! Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde – – – (GKFA 2.1, S. 352f.)

Die Anklänge an Schopenhauers Vorstellung, dass die Rezeption ästhetischer (wie auch philosophischer und kontemplativer) Erscheinungen eine zeitweise Erlösung vom Leiden an der Individuation, vom uneingeschränkten Wirken des Prinzips des Lebenswillens bringe, sind hier sehr deutlich.⁴⁹ Man muss dabei nicht eine rein einflussgeschichtliche Deutung zugrunde legen, sondern kann einen generellen problemgeschichtlichen Zusammenhang annehmen, auf den sich Thomas Mann bezieht und in den auch Arthur Schopenhauer ein-geordnet werden kann. Dieser Zusammenhang wird gebildet von den zu verschiedenen Zeiten immer wieder und mit verschiedener Intensität angestellten Überlegungen zur Rolle und zur Funktion von Kunst in der Moderne.⁵⁰ Die Erlösungsfunktion der Musik wird in der erwähnten Passage zudem nicht nur über Anklänge an Schopenhauers Theorie evoziert, sondern auch durch die auffällige Verwendung religiöser Sprachformen. So wird die Musik etwa allegorisch als »Nacht der Liebe« apostrophiert, wobei diese Anrufung mit Hilfe von Imperativformen vorgenommen wird, die an Fürbitten erinnern: »O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib ihnen jenes Vergessen [...]« (GKFA 5.1, S. 352). Es ist die Rede von einem »ewigen Jenseits«, einer »heiligen Nacht«, in der die Vereinigung der Gegensätze stattfinden soll. Die Musik wirkt deshalb »welterlösend«, sie befreit vom »Blendwerk« des Tages und führt ein »Wunder der Erfüllung« herbei (GKFA 5.1, S. 352).

Entscheidend ist, dass diese religiöse Inszenierung der Kunstrezeption durchbrochen wird von Schilderungen des Sanatoriumsalltags, der den Rahmen für die Erzählung *Tristan* bildet. Bereits nachdem Gabriele das Vorspiel der Oper beendet hat, verlässt eine Zuhörer-in die Aufführung und es wird deutlich, dass sie für diese Rezeptionsform nicht zugänglich ist. Die Allgemeingültigkeit eines religiösen Verständnisses von Kunstwahrnehmung wird dadurch in Frage gestellt:

Das Vorspiel flammte auf und neigte sich. Sie endigte da, wo der Vorhang sich teilt, und fuhr dann fort, schweigend auf die Noten zu blicken. Unterdessen hatte bei der Rätin Spatz die Langeweile jenen Grad erreicht, wo sie des Menschen Antlitz entstellt, ihm die Augen aus dem Kopfe treibt und ihm einen leichenhaften und furchteinflößenden Ausdruck verleiht. Außerdem wirkte diese Art von Musik auf ihre Magennerven, sie versetzte diesen dyspeptischen Organismus in Angstzustände und machte, daß die Rätin einen Krampfanfall befürchtete.

»Ich bin genötigt, auf mein Zimmer zu gehen«, sagte sie schwach. »Leben Sie wohl, ich kehre zurück...« (GKFA 2.1, S. 351)

Die implizite Bedeutung, die dieser Inszenierung zugeschrieben wird, verschiebt sich deshalb: Es geht nicht um die Schilderung und den Nachvollzug einer weihevollen Andacht, sondern um deren distanzierte Perspektivierung. Eine ähnliche Wirkung hat der Auftritt

⁴⁹ Vgl. GKFA 2.2, S. 238f. Zu Schopenhauers Beitrag zum ästhetischen Diskurs der Moderne vgl. Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

⁵⁰ Zur Darstellung dieses Zusammenhangs, in den ich Thomas Manns Werk einzuordnen versuche, vgl. Kapitel 2 bzw. 2.3 dieser Arbeit.

der Pastorin Höhlenrauch, der die Aufführung unterbricht. Ihr Erscheinen wirkt auf alle Anwesenden erschreckend und lässt Gabriele ihr Spiel unterbrechen:

Es war ein Gast von »Einfried«, der gleichfalls nicht in der Lage gewesen war, an der Schlittenpartie teilzunehmen, sondern diese Abendstunde zu einem seiner instinktiven und traurigen Rundgänge durch die Anstalt benutzte, es war jene Kranke, die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hatte und keines Gedankens mehr fähig war, es war die Pastorin Höhlenrauch am Arme ihrer Pflegerin. Ohne aufzublicken, durchmaß sie mit tappenden, wandernden Schritten den Hintergrund des Gemaches und entschwand durch die entgegengesetzte Thür, – stumm und stier, irrwandelnd und unbewußt. – Es herrschte Stille. »Das war die Pastorin Höhlenrauch«, sagte er. (GKFA 2.1, S. 353f.)

Auf diese durch Situationskomik hervorgerufenen Brüche hat Friedhelm Marx aufmerksam gemacht, wenn er betont, dass die »quasireligiöse Inszenierung« durch die Blicke des Erzählers auf das Umfeld der Aufführung »ironisch unterminiert« werden. Präzise stellt er fest:

Um nicht selbst in die Pose präziöser Andacht zu fallen, verbindet Thomas Mann die literarische *imitatio* der Musik mit einem kalkulierten Illusionsbruch. In der *Tristan*-Novelle gibt er seinem Enthusiasmus für Wagners *Tristan* Ausdruck, ohne die Wagnerkritik Friedrich Nietzsches zu suspendieren. Die um die Jahrhundertwende einsetzende auratische Wagner-Rezeption wird auf diese Weise konterkariert.⁵¹

Die ironische Struktur des Textes ergibt sich allerdings gerade aus der Spannung, die zwischen der Begeisterung für Wagners Musik und der Zurückweisung ihrer kultischen Verehrung aufrecht erhalten wird. Die Ironie liegt also nicht einfach darin, die gläubige Inszenierung mit einem Illusionsbruch zu versehen, sondern beiden Bereichen eine jeweils relativierte, aber dennoch aufrechterhaltene Gültigkeit zu verschaffen.⁵² Das wird nicht zuletzt durch die erzählerische Präsentation erreicht. Die untrennbare Vermischung von Erzählerrede und Zitat, wie sie in der zitierten Schilderung von Gabrieles Tristan-Spiel vorliegt, stellt eine derart große Annäherung des Erzählers an seinen Erzählgegenstand dar, dass man hier von einer identifikatorischen Haltung sprechen kann. Dieser Befund legt nahe, dass es Thomas Mann zwar um eine distanzierte, d.h. in diesem Fall satirisch begleitete Wahrnehmung der religiösen Wagner-Rezeption geht. Gleichzeitig wird deren Zurückweisung aber wieder relativiert, wenn sich der Erzähler in Wagners Text einklinkt und ihn als seine eigene Rede ausgibt. Die implizite Autorinstanz ist bei dieser Struktur wiederum als diejenige Kategorie zu sehen, die über das Arrangement der verschiedenen Stimmen des Textes dessen Bedeutung vermittelt. Sowohl Spinells radikaler Ästhetizismus als auch dessen absolute Zurückweisung werden durch die Konstellation des Textes in ihrer jeweiligen Geltungskraft relativiert. Für die Funktion von Kunst, nach der diese Erzählung fragt, be-

⁵¹ Friedhelm Marx: *Literatur und Erlösung. Kunstreligion im Frühwerk Thomas Manns*. In: *Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*. Hrsg. von Michael Braun. Frankfurt am Main 2003, S. 241-255, hier S. 249f.

⁵² Das Mittel, mit dem Thomas Mann den Illusionsbruch herbeiführt, ließe sich genauer und richtiger als Satire bezeichnen. Denn es scheint zunächst klar, gegen welche Norm sich die Rede des Erzählers richtet und welche dagegen in Geltung gebracht werden soll. Betrachtet man aber die Gesamtkonstellation des Textes muss man diese Deutung verwerfen.

deutet dies, dass Thomas Mann ihr wohl eine Weltdeutungskompetenz zugesteht, deren Reichweite aber begrenzt, indem er ihre Verabsolutierung als gleichsam tödlich markiert.

1.3 Glaubensfragen und fürstliche Künstler: *Fiorenza* (1905) und *Königliche Hoheit* (1909)

Wenn es um die Darstellung von thematischen und ästhetischen Entwicklungslinien im Frühwerk Thomas Manns geht, dann hat die Forschung zwei Texte aus dieser Phase häufig nur am Rande thematisiert, denen der Autor selbst immer große Aufmerksamkeit gewidmet hat. Dabei handelt es sich um das Drama *Fiorenza* (1905) und den Roman *Königliche Hoheit* (1909). Besonders für *Fiorenza* lassen sich sowohl in einschlägigen Überblicksdarstellungen⁵³ als auch in der spezialisierten Forschungsliteratur nur selten mehr als angedeutete Versuche finden, den Text in den Problemhorizont der Werke einzuordnen, die in zeitlicher Nachbarschaft entstanden.⁵⁴ Zwar hat Thomas Manns eigene Einschätzung dieses Dramas nie sonderlich geschwankt: Dass es um dessen Aufführbarkeit nicht wirklich gut bestellt sein würde, war ihm schon während der Entstehungszeit klar,⁵⁵ und noch kurz vor seinem Tod war er davon überzeugt, dass jede Inszenierung »dieses Un-Stückes«, dieser »recht hybriden Hervorbringung« ein Experiment darstelle.⁵⁶ Trotzdem hat er diesem »Sorgenkind«⁵⁷ möglicherweise gerade wegen dieses Sonderstatus' immer eine besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen, und die Huldigungen, die der Autor anlässlich einer Wiener Aufführung im Jahr 1919 entgegen nehmen konnte, werden – das belegen die Tage-

⁵³ Hermann Kurzke widmet dem Text in seinem Handbuch *Epoche-Werk-Wirkung* kein eigenes Kapitel und erwähnt ihn nur anlässlich verschiedener Details, die mit einer Werkkontextualisierung nichts zu tun haben. Im *Thomas-Mann-Handbuch* von Helmut Koopmann wird der Text im Kapitel *Dramatisches, Lyrisches* abgehandelt, allerdings ohne dass dort eine grundlegende interpretative Aussage getroffen würde, es geht lediglich um einige Selbstdeutungen des Autors und eine in den Bereich der Literaturkritik gehörende Wertung (Rolf Günter Renner: *Dramatisches, Lyrisches*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frankfurt am Main 2005, S. 623–628). Die ohnehin spärliche Forschung ordnet den Text in einigen Fällen in außerliterarische Zusammenhänge ein, stellt Beziehungen her zu allgemeinen ästhetischen Diskursen, die während der Entstehungszeit relevant waren und auf die sich der Text augenscheinlich bezieht. Seine zeitliche Verortung wird dadurch immerhin erklärbar.

⁵⁴ Zwei explizite Ausnahmen sind zu nennen: Martin A. Ruehl: *Blut, »bellezza«, Bürgertugend. Thomas Manns »Fiorenza« und der Renaissancekult um 1900*. In: *German literature, history and the nation*. Ed. by Christian Emden et al. Oxford u.a. 2004, S. 189–226. Dort wird eine Kontextualisierung innerhalb des Frühwerks geleistet. Auf Ruehls Deutung, dass *Fiorenza* jene intellektuelle Vereindeutigungsposition vorwegnehme, die Thomas Mann später in den Kriegsschriften vollends ausführt, wird innerhalb dieses Abschnitts noch zurückzukommen sein. Friedhelm Marx stellt das Drama in seiner Studie *Ich aber sagen Ihnen...« Christusfigurationen im Werk Thomas Manns* (Frankfurt am Main 2002) in eine Reihe mit anderen Texten des Frühwerks, die die »Heiligkeit der Kunst thematisieren. Als Kontext arbeitet Marx kunstreligiöse Vorstellungen um 1900 heraus; die »radikale Erneuerungsdynamik« der Moderne sei man »durch Neuorientierung, [...] durch neuartige Sinnstiftungsversuche« begegnet, weshalb für den religiösen Bereich gelte: »Die Säkularisation der christlichen Glaubensvorstellungen führt zu ihrer Renaissance innerhalb der Kunst.« (S. 9)

⁵⁵ Das kommt etwa in einem Brief an Paul Ehrenberg vom 19. Juni 1903 zum Ausdruck: »Ich werde ein leises Gefühl der Unsicherheit, von wegen der der ungewohnten dramatischen Form, eigentlich niemals ganz los [...] Richtig habe ich schon in der zweiten Scene aus epischem Drange eine lange Erzählung hingelegt, die wenn sie nicht meisterhaft gesprochen wird, auf der Bühne wahrscheinlich unmöglich ist.« (Br III, S. 445)

⁵⁶ Brief an Karl Bachler vom 8. Juli 1955, Br III, S. 407.

⁵⁷ In einem Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 9. Januar 1913, Br I, S. 100.

bucheinträge dieser Zeit⁵⁸ – ausführlich genossen. Die untergeordnete Rolle, die der Text in der Thomas Mann-Forschung spielt, korrespondiert also nicht mit seiner Einschätzung durch den Autor.⁵⁹ Dem Text soll aber auch im Rahmen dieser Untersuchung nicht ein Gewicht beigemessen werden, das ihm aufgrund seiner Rezeptionsgeschichte bei der Leserschaft und im Rahmen der wissenschaftlichen Beschäftigung schlicht nicht zukommt. Für eine Binnengliederung des Frühwerks, die sich an den für dieses Kapitel leitenden Fragestellungen orientiert und die Problemkonstellationen dieser Werkphase zu rekonstruieren versucht, ist ein Blick auf dieses Künstler-Drama allerdings unerlässlich. Auch in diesem Text werden Fragen gestellt, die den Problemkomplex der früheren Texte ausmachen und sich um eine genauere Bestimmung der Künstlerproblematik der Moderne bemühen.

Beide Texte, das Drama *Fiorenza* und der Roman *Königliche Hoheit* können aus thematischen Gründen zusammengefasst werden. In beiden wird die gesellschaftlich herausgehobene Stellung des Künstlers symbolisch gestaltet, der Künstler tritt hier als gesellschaftliche Führungsfigur, als Fürst auf. In beiden Texten wird die Frage, worauf sich künstlerische Aussagen unter den Bedingungen der Moderne eigentlich richten können und sollen, welches Verhältnis zur Welt für diese Äußerungsform angenommen werden soll, weiter ausdifferenziert. Der Künstler wird nicht mehr – wie noch in den frühesten Erzählungen und auch in *Buddenbrooks* – mit einer Legitimationsfrage konfrontiert, die ihn ins Verhältnis zur tätigen Lebenswelt setzt, es geht jetzt ausschließlich um die Wirkungsmöglichkeiten von Kunst in der Moderne, um die Frage: Was will die Kunst? Und was kann sie innerhalb eines mehr oder weniger genau konturierten Kontextes Moderne wollen? Welche Legitimation lässt sich für ihren Anspruch auf eine privilegierte Form von Wahrheit formulieren?

Die Alternativen, die in dieser Sache zur Verfügung gestellt werden, liegen besonders im Fall von *Fiorenza* klar zu Tage. Für eine Einordnung des Textes in die bekannten gedanklichen Konstellationen des Frühwerks kann die ausführlichste und aufschlussreichste

⁵⁸ Das Tagebuch verzeichnet vom 3.-12. Dezember 1919 zahlreiche Eindrücke von den letzten Proben und den ersten Vorstellungen der Wiener Inszenierung. Thomas Mann verpasst in diesen Tagen keine der Aufführungen und notiert anschließend, nach welchem Akt er vom Publikum auf die Bühne gerufen wurde, so etwa nach der Premiere am 6. Dezember 1919: »Entgegenkommendste Stimmung des Publikums, sodaß ich schon nach dem 2. Akt verlangt wurde und nur sitzen blieb, weil ich den Weg zur Bühne nicht wußte.« (TB I, S. 335)

⁵⁹ Das stellt auch Elisabeth Galvan fest (»*Fiorenza*« – auf dem Theater und hinter den Kulissen. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 21 (2008), S. 57-69), allerdings ohne über eine (positivistische) Darstellung der Aufführungsgeschichte und der Selbstrezeption sowie die nicht weiter ausgeführte Behauptung, Thomas Mann verarbeite »wie ein Seismograph die aktuellsten literarischen Tendenzen seiner Zeit« (S. 69), hinauszukommen. In einem weiteren Aufsatz zu diesem Text beschäftigt sich Galvan (*Verborgene Erotik. Quellenkritische Überlegungen zu Thomas Manns Drama Fiorenza*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40 (1999), S. 237-254) mit der »verborgenen Erotik« des Dramas, die sie – auf leider höchst unklare und terminologisch unpräzise Weise – mit den kunsttheoretischen Konstanten des Mannschen Frühwerks in Verbindung bringt und zugleich die für die Hauptfiguren jeweiligen Quellen und Vorlagen zu rekonstruieren versucht. Eine wirkliche Deutung des Textes ergibt sich hieraus nicht.

Selbstdeutung Thomas Manns zu diesem Text herangezogen werden. Im Kapitel »Einkehr« der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) vergleicht der Autor das Drama mit den zuvor entstandenen Texten des Frühwerks und stellt fest, dass es in *Fiorenza* nicht mehr um »den Gegensatz von Leben und ›Kunst‹« gegangen sei, dass die Oppositionen sich nun verschoben hätten in Richtung der Antithese »Geist gegen Kunst« oder auch »Geist gegen Leben, denn Kunst war hier ganz als Leben begriffen, Leben und Kunst zu einer Idee verschmolzen, wie vordem Kunst und Geist« (GKFA 13.1, S. 101f.).

Abseits der freilich diskutablen literarischen Qualität und seiner ohne Zweifel begrenzten Eignung für die Bühne lässt sich behaupten, dass die Dramenform der Thematik des Texts in hohem Maße entgegenkommt – insofern nämlich, als hier tatsächlich ein dramatischer Konflikt im besten Sinne vorhanden ist und den Ausgangspunkt der Handlung bildet. Sie ist stark an historische Vorbilder und Entwicklungen angelehnt. Der kunstsinnige und in großem Maß mäzenatisch tätige Stadtherr von Florenz Lorenzo de Medici und der Dominikaner-Bußprediger Girolamo Savonarola standen im Ringen um die Stadtherrschaft einander gegenüber. Während Lorenzo durch ein kompliziertes und komplexes System von Günstlingswirtschaft und persönlicher Förderung sowie durch seine Herkunft aus der traditionsreichen und wohlhabenden Familie der Medici ohne offizielles Amt der eigentliche Herrscher der oberitalienischen Stadt geworden war und seine politische Führungsposition dort auch über lange Zeit hatte sichern können, gelang es Savonarola, ihm diese Macht in einer Zeit streitig zu machen, in der die Vormachtstellung der Medici in ganz Oberitalien zunehmend in Zweifel gezogen wurde. Savonarolas Hasspredigten gegen die Verschwendungssucht und moralische Verkommenheit der gesellschaftlichen Führungsschicht erfreuten sich immer größerer Beliebtheit, seine Auftritte im Dom San Marco glichen schließlich Massenveranstaltungen, was sich einer Mischung aus Faszination und ehrlicher Bewunderung und Verehrung auf Seiten der städtischen Bevölkerung verdankte. Nicht zuletzt, weil er das Sterbedatum Papst Innozenz' III. exakt vorausgesagt hatte, stieg Savonarola schließlich zu einer kultisch verehrten Führerfigur auf.

Im Zentrum des Textes von Thomas Mann steht den historischen Tatsachen entsprechend der Kampf um gesellschaftliche Einflussmöglichkeiten, um politische Vorherrschaft innerhalb eines Gemeinwesens, und um diese Vorherrschaft bemühen sich zwei Kontrahenten, die interessanterweise beide als Künstlerfiguren gekennzeichnet sind, denen es also beiden um größtmögliche gesellschaftliche Wirkung geht. Diese Konstellation macht den Text für die problemgeschichtliche Rekonstruktion des Frühwerks interessant: In keinem anderen Text dieser Phase, die von Such- und Orientierungsprozessen geprägt ist, ist der

Konflikt zwischen verschiedenen Kunstbegriffen derart auf die Spitze getrieben.⁶⁰ Erst die essayistischen Äußerungen, insbesondere die Kriegsschriften und die *Betrachtungen eines Unpolitischen* weisen eine vergleichbare argumentative Klarheit auf; sie sind aber keine literarischen Texte.

Die beiden Figuren repräsentieren zwei verschiedene Möglichkeiten, dem Künstlerproblem der Moderne zu begegnen, sie beziehen sich beide auf Erlösungsphantasien, die die erkenntnistheoretischen und weltanschaulichen Spannungen, die sich aus der Moderne ergeben, auflösen wollen. Lorenzo steht für die verabsolutierte Sinnlichkeit, die reflexionslose und im moralischen Sinn skrupellose Kunst der Renaissancefürsten, Savonarola für die reflexive, kritisch-räsonierende Kunst im Geist des Renaissance-Humanismus und der Aufklärung.⁶¹ Ausgangspunkt für den Text ist die in Deutschland und besonders in München zu findende Begeisterung für die Renaissance, die durch den Rückgriff auf deren ästhetische Ideale ein Gegenbild zur gesellschaftlichen Moderne entwirft und sich dabei vor allem auf die von Jacob Burckhardt vermittelten Vorstellungen von der *Cultur der Renaissance in Italien* (1860) bezieht. Thomas Mann stellt – wie das in ähnlicher Form auch schon für *Buddenbrooks* gelten kann – seinen Text in einen Zusammenhang, dessen inhaltliche und formale Vorgaben er nachvollzieht, um sich so von diesem Kontext abzugrenzen. *Fiorenza* ist hinsichtlich der ideellen Konstellation sehr deutlich als gedanklicher Vorläufer der im *Geist und Kunst*-Versuch unternommenen Klärungen zu deuten. Das Stück stellt die poetologischen Oppositionen auf, die in den dort versammelten Notizen präzisiert werden. Auch hier – so legen es die Selbstäußerungen während und unmittelbar nach der Entstehungszeit nahe – tendiert Thomas Mann dazu, den kritisch-engagierten Intellektuellen als die angemessene und vor allem aus moralischer Sicht weniger problematische Figur zu sehen.⁶²

⁶⁰ *Fiorenza* wird hinsichtlich der thematischen Konstellation häufig mit der erstmals 1902 erschienenen Erzählung *Gladis Dei* verglichen, in der ein fanatischer Asket und Moralist in einer Kunsthandlung gegen eine aus seiner Sicht anzügliche Marien-Darstellung zu Felde zieht. Die satirische Erledigung dieser Figur, die durch die äußere Erscheinung, aber auch durch die deutsche Form des Namens (Hieronymus) eng mit Girolamo Savonarola verknüpft ist, dokumentiert aber eine klarere Positionierung des Textes gegen den rein geistig-intellektuell verstandenen Kunstbegriff, den Hieronymus vertritt. Es ist deshalb bei dieser Erzählung von einer grundsätzlich anderen Redeabsicht, einem gänzlich anderen Sinnmodell auszugehen, als es im Fall von *Fiorenza* vorliegt, wo beide Positionen, diejenige von Lorenzo und diejenige von Savonarola mit größerer Offenheit einander gegenüber stellt und keine eindeutige Positionierung vonseiten der Autorinstanz erkennen lässt.

⁶¹ Vgl. hierzu die präzise Rekonstruktion bei Friedhelm Marx: *Literatur und Erlösung*, S. 241-246. Marx referiert verschiedene Äußerungen Thomas Manns, in denen dieser besonders die kunstreligiösen Vorstellungen Stefan Georges persiflierend kommentiert und (im Fonante-Essay von 1910) etwa von der Kunst des »Heiligen Stefan« spricht (ebd., S. 244f.). Zum Themenkomplex Kunstreligion um 1900 vgl. *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. 2: Um 1900*. Hrsg. von Wolfgang Braungart u.a. Paderborn 1998. Und die pointierte Kontextualisierung bei Dirk von Petersdorff: *200 Jahre deutsche Kunstreligion. Ein Gang zu den Wurzeln der Moderne, und Gegenmoderne, und zurück*. In: *Neue Rundschau* 108 (1997), S. 67-87.

⁶² Im Zusammenhang mit zeitgenössischen Debatten notiert er im 1901 begonnenen Notizbuch 4 (wahrscheinlich während einer Florenz-Reise): »Die Verachtung und Verhöhnung der »Geistlichen« und Mönche im Bes.: Parallele zur Verachtung der Litteraten von heute. Die meisten nehmen sie hin, sind möglichst

Dabei ist die Gemeinsamkeit von Lorenzo und Savonarola, nämlich das Selbstverständnis als Künstler, nicht von Anfang an erkennbar bzw. auf den ersten Blick nachvollziehbar. Im Fall Lorenzos kann zwar sehr klar davon gesprochen werden, dass sich künstlerische und politische Zusammenhänge verbinden, dass seine gesellschaftliche Vorrangstellung sehr stark mit der Förderung künstlerischer Tätigkeit verknüpft ist und auch teilweise darauf gründet. Allerdings ist die ästhetische Grundlage von Savonarolas Selbstverständnis nicht offensichtlich. Aufschlussreich für die Redeabsicht des Textes ist die Schlusszene, in der die Kontrahenten aufeinander treffen und in einem Streitgespräch ihre Positionen ausführen. Dort wirft Savonarola Lorenzo vor, das Volk von Florenz in die Versuchung geführt zu haben, es in seinem Wunsch nach Erlösung durch Schönheit geblendet zu haben: »Buhlfeste zu Ehren der gleißenden Weltoberfläche habt Ihr entfacht und nanntet's Kunst ...« (GW VIII, S. 1060). Diesem Vorwurf begegnet Lorenzo mit der Feststellung, dass auch Savonarola ein Künstler sei, dass er sich künstlerischer Mittel bediene, um das Volk auf seine Seite zu ziehen: »Ihr eifert wider die Kunst, und dennoch, Bruder, Ihr selbst – auch Ihr seid ja ein Künstler!« (GW VIII, 1060) Entscheidend ist nun, dass Savonarola sein künstlerisches Selbstverständnis mit einer Heilsgewissheit verbindet, sich als Prophet sieht, der die Wahrheit spricht: »Ich habe nichts gemein mit Eurer Augen- und Schaukunst, Lorenzo de' Medici. Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch.« (GW VIII, 1060.) Diese Verknüpfung weist auf die Funktionalisierung von Kunst hin, die in der Person Savonarolas zum Ausdruck kommt: Mit seinem Verständnis künstlerischer Aussage ist ein weitgehender Wahrheitsanspruch verbunden, der sich auf eine privilegierte Form von Erkenntnis gründet und der zugleich mit Hilfe irrationaler Vermittlungsmethoden in die Welt gebracht werden soll. Darauf bezieht sich Lorenzo in seinen folgenden Repliken und führt einen Widerspruch vor, der die kunsttheoretischen Überlegungen Thomas Manns zur Rolle und zum Selbstverständnis des sog. »Zivilisationsliteraten« vor allem in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* prägen wird. Dieses Selbstverständnis beinhaltet nämlich zunächst eine Trennung zwischen Intellektualität bzw. Rationalität und Kunst und sieht einen übersteigerten Schönheitssinn, wie er z.B. im Florenz des ausgehenden 15. Jahrhunderts anzutreffen war, als Zeichen für einen defizitären Zustand einer Gesellschaft. Es beinhaltet deshalb die Forderung nach einer Abkehr von ästhetischen Redeformen, steht der Kunst und ihren intellektuellen und moralischen Implikationen prinzipiell skeptisch gegenüber. Zugleich wird die Vermittlung einer Erkenntnis dennoch an diese ästhetischen Aussageformen gebunden. Die Wahrheit, die die

weltlich und schwören zur »Kunst«. *Sav.* erhebt sich und bringt die »Litteratur« zur Macht.« (Nb 1-6, S. 213) Eine ähnliche Positionierung liegt mit dem Essay *Der Literat* (1913) und den Texten seines Umfeldes vor, der aus den Notizen zum geplanten *Geist und Kunst*-Essay hervorging (s. Kapitel 1.4 dieser Arbeit).

Vertreter dieser Sicht zu besitzen für sich in Anspruch nehmen, wird in die Form einer künstlerischen Aussage verpackt, die auch auf sinnliche, d.h. nicht allein rationale Wahrnehmungsprozesse abzielt. Nachdem Lorenzo eine grundsätzliche Trennung in Kunst und Intellekt in Frage stellt (»Muß hier denn Kampf sein? Muß man die Welt denn feindlich gespalten sehen? Sind Geist und Schönheit denn gegeneinander gesetzt?«, GW VIII, S. 1061), weist er Savonarola auf diesen Widerspruch hin:

Ihr scheltet den Geist, der Euch emportrug, von dem Ihr Euch zur Größe tragen liebet [...] In einer Zeit, beschaffen, wie Ihr die unsere beschaffen nennt, — fein, zweiflerisch und duldsam, neugierig, schweifend, vielfach unbegrenzt, — in solcher Zeit gilt die Begrenztheit schon als Genius. [...] Eine Kraft, die von der allgemeinen Zweifelsucht entschlossen sich abschließt, kann Ungeheures wirken. [...] Wenn Ihr groß wurdet in Florenz, geschah es nur, weil eben dies Florenz so frei, so kunstverwöhnt ist, Euch zum Herren zu nehmen. (GW VIII, S. 1063f.)

Damit sind die entscheidenden gedanklichen Strukturen benannt, die Ausgangspunkt und Problemstellung dieses Textes ausmachen. In einer gesellschaftlichen Situation, von der sich sagen lässt, dass sie von einem Modernisierungsschub geprägt und erheblich von sozialen und epistemologischen Veränderungen gekennzeichnet ist, wird auch die Kunst vor die Notwendigkeit gestellt, hinsichtlich ihrer Aussagemöglichkeiten Stellung zu beziehen. Lorenzo geht nun davon aus, dass die Grundlagen der jeweiligen historischen Situation nicht ignoriert werden dürfen, wenn es um eine Positionierung in der Frage der gesellschaftlichen Wirkungsmöglichkeiten von Kunst geht. Savonarola wirft er aber genau das vor: Seine politische Macht gründe auf einer Erkenntnis, einer Einsicht in soziale Zusammenhänge, die er allerdings nicht zur Grundlage, zur inhaltlichen Maxime seines politischen Handelns mache: »Ihr scheltet die Unbefangenen, die nicht erkennen und schamlos sind. Schämt Ihr Euch nicht, die Macht noch zu gewinnen, da Ihr erkannt, wodurch Ihr sie gewinnt?« (GW VIII, S. 1064) Savonarola legt daraufhin sein Selbstverständnis offen, in dem die irrationalen Grundlagen seiner Wirkungsabsichten deutlich werden: »Ich bin erkorren. Ich darf wissen und dennoch wollen. Denn ich muß stark sein. Gott tut Wunder. Ihr schaut das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit.« (GW VIII, S. 1064) Der Anachronismus, der diesem Anspruch eigen ist, steht im Zentrum der Konfrontation der beiden Gegenspieler. Die wissentliche Leugnung der eigenen intellektuellen Grundlagen, der Wunsch, eine wissenschaftliche Konstellation auszuhebeln und einen *status quo ante* vorzuspiegeln, wird von Lorenzo abgelehnt. Für ihn stellt dieser Wunsch eine unerlaubte Komplexitätsreduktion gesellschaftlicher und intellektueller Konstellationen dar, die die zeitgenössische Situation in Florenz unbestreitbar prägen.

Für Thomas Manns Versuche, dem Problem des modernen Künstlertums gerecht zu werden, es aus verschiedenen Perspektiven darzustellen und zu lösen, bedeutet die Konstellation dieses Dramas einen Wendepunkt. Das Spannungsfeld, in dem sich der Künstler

der Moderne zu positionieren hat, bewegt sich genau zwischen den beiden Polen, die die beiden Protagonisten repräsentieren: Zwischen einem intellektualistischen, auf gesellschaftliche Aufklärung und Moralisierung gerichteten Kunstverständnis einerseits und einem ästhetizistischen andererseits, dessen Wirkungsabsicht darin besteht, die Widersprüche der modernen Welt, ihre Spannungen im ästhetischen Rausch aufgehen zu lassen. Lorenzo kann dem Dominikanermönch zwar vorhalten, in politischer Hinsicht nicht mit offenen Karten zu spielen, sich auf ein intellektuelles Täuschungsmanöver einzulassen. Seine eigenen Absichten gehen jedoch ebenso an dem vorbei, was er implizit als kritische Norm für den Künstler und Politiker formuliert hat, nämlich die Orientierung an den Grundlagen der Moderne: »Weißt du, was ich wollte?«, fragt er Savonarola und gibt sich gleich darauf die Antwort: »Das ewige Fest – das war mein Herrscherwille! [...] Ich leerte die Mitgiftkassen aus für Feste und trieb die Jungfrauen zur Unzucht.« (GW VIII, S. 1065f.)

Beiden Positionen, die sich darin treffen, aus gesellschaftlicher Exklusivität, aus sozialen Außenseitersituationen hervorzugehen, ist damit ein Wunsch nach Synthese eigen. Ihr Ziel ist es, spannungsgeladene gesellschaftliche Konstellationen dadurch zu lösen, dass ihre Opposition in einer übergeordneten Kategorie aufgeht. Wichtig ist, dass die von beiden Protagonisten vorgetragenen Haltungen nahezu gleichberechtigt nebeneinander stehen, was freilich durch die Unmittelbarkeit der Dramenform und das Fehlen einer kommentierenden Erzählerinstanz begünstigt wird. Trotzdem ist die argumentative Ausgewogenheit, mit der Lorenzo de' Medici und Girolamo Savonarola Gelegenheit erhalten, ihre Sicht der Dinge darzustellen, auffällig. Thomas Mann bestätigt diesen Eindruck in verschiedenen Selbstdeutungen: Er habe gegenüber beiden eine »dialektische Gerechtigkeit« walten lassen und es damit fast ein wenig zu weit getrieben (im Kapitel »Einkehr« der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, GKFA 13.1, S. 102). Interessanterweise wird an derselben Stelle behauptet, dass die Sympathien des Autors eigentlich auf Seiten Savonarolas lagen, die »geheime geistige Teilnahme des isar-florentinischen Autors [sei] doch recht sehr auf seiten des kritizistischen Intellektuellen« (GKFA 13.1, S. 102) zu finden gewesen. Zwar wird dieser Befund auch belegt, die »Sympathie und Parteilichkeit« verrate sich zum mindesten »in der dick aufgetragenen Ironie, mit der das löbliche Künstlervölkchen geschildert war [z.B. im ersten Auftritt des zweiten Aktes, GW VIII, S. 987-991, J.E.], diese aufgeräumte Körperschaft von Schmarotzern, Raufbolden [...], dumm wie Bohnenstroh, deren moralische Unverantwortlichkeit so fröhlich durch Haus und Garten stolpert« (GKFA 13.1, S. 102). Tatsächlich haben diese Szene und die Rolle, die den elf Künstlern innerhalb der Figurenkonstellation zukommt, bei weitem zu wenig Gewicht, um die argumentative Balance am Ende des Textes wirklich ins Wanken bringen zu können.

Der Text ist mithin ein weiteres Dokument für Thomas Manns Ordnungsbedürfnis in Sachen Künstlerproblematik. Im Anschluss an die Thesen und Gestaltungsversuche der früheren Texte werden hier weitere Positionierungsmöglichkeiten dargestellt, eine eigene Positionierung aber weitgehend vermieden. Während vor allem mit *Tonio Kröger* auf verschiedenen Textebenen dafür plädiert wurde, die Gegensätze und Spannungen, die das thematische Feld des modernen Künstlertums prägen, mit Hilfe von Ironie auszuhalten und auf ihre Nivellierung zu verzichten, bleibt *Fiorenza* in dieser Sache unentschiedener. Verschiedene Haltungen zu dieser Frage werden vorgeführt, einen eindeutigen Gewinner der unmittelbaren Konfrontation gibt es nicht. Auch wenn Lorenzo de' Medici am Ende stirbt und Girolamo Savonarola seinen politischen Aufstieg fortsetzen kann, so wird man doch eher Lorenzo als denjenigen Kontrahenten betrachten müssen, der im Streitgespräch eleganter agiert und mit den besseren Argumenten punkten kann.

Die Deutung mag eine stark vom heutigen Standpunkt des Rezipienten geprägte Perspektive sein, die soziologische und wissenschaftliche Theoriebildungen und Historisierungen einbezieht und auf den Text anwenden kann. Aus dieser Sicht ist Lorenzos Position im Disput mit Savonarola plausibler, sie erscheint heutigen Lesern zeitgemäßer. Nur weil Lorenzo eher in einen philosophischen und soziologischen Diskurs der Moderne hineingehört, kann aber noch nicht davon gesprochen werden, dass die Redeabsicht des Textes in eben dieser Richtung zu sehen ist, dass Lorenzo die Perspektive des Textes und seines Autors verkörpert. Umgekehrt ergibt sich aus der Figurenkonstellation aber auch eine Relativierung der Position Savonarolas, auch ihre Unbedingtheit wird in Frage gestellt, und zwar gerade durch Lorenzo. Er ist nicht nur sein Gegenspieler, er kommentiert dessen Entschiedenheiten auch und wirft einen Außenseiterblick, der dem einer Erzählinstanz gleichen kann, auf Savonarolas Vereindeutigungen. Martin A. Ruehl hat dafür plädiert, dass in *Fiorenza* ein Vorläufer und Vorbereiter der intellektuellen Entschiedenheiten Thomas Manns zu sehen sei, die später in den Kriegsschriften zum Ausdruck kommt.⁶³ Zwar spricht einiges für eine zusammenfassende Betrachtung des Frühwerks und eine sich daraus speisende Rekonstruktion der intellektuellen Biographie des Autors Thomas Manns. Allerdings ist es aufgrund der hier vorgelegten Analyseergebnisse nicht plausibel, Savonarolas Position eindeutig mit der Redeabsicht des Textes und seines Autors in eins zu setzen. Wenn Ruehl also behauptet, dass die »kulturkämpferische Kritik an »Rom« und Italien« hier mit einem Pathos zum Ausdruck gebracht werde, »das erst wieder in den Kriegsschriften von 1914/15 auftaucht«, dass bereits mit *Fiorenza* die »Rückgewinnung einer ursprüngli-

⁶³ Martin A. Ruehl: *Blut, bellezza, Bürgertugend*, S. 222.

chen ›Unbefangenheit«⁶⁴ dokumentiert sei, dann ist darauf hinzuweisen, dass die intellektuelle Offenheit, die dieser literarische Text anbietet, der intellektuellen Entschiedenheit der nicht-fiktionalen Texte aus den ersten Kriegsjahren entgegen steht. Es geht Thomas Mann auch in diesem Drama zunächst darum, mögliche Positionen im Spannungsfeld des modernen Künstlerproblems darzustellen, ihre – hier im wahrsten Sinne des Wortes – dramatischen Potentiale auszuschöpfen.

Trotzdem tritt hier nicht – und das dokumentiert einen wesentlichen Unterschied etwa zu *Tonio Kröger* – die Ironie als Mittel der Wahl hervor, um den Spannungen der Moderne zu begegnen. Sie kommt hier weder explizit noch formal zur Anwendung, um das Offenhalten von Gegensätzen einzufordern. Erklärbar wird das durch die Wahl der Textsorte, die das Fehlen einer kommentierenden (Erzähl-)Instanz bedingt, sie könnte den unmittelbaren Äußerungsanteilen eine zusätzliche Ebene an die Seite stellen.⁶⁵ *Fiorenza* stellt in jedem Fall eine nicht zu vernachlässigende Wegmarke dar, die für die gedankliche Rekonstruktion des Frühwerks herangezogen werden muss.⁶⁶

Für eine zusammenfassende und differenzierte Deutung des Frühwerks ist das zweite Stiefkind der Forschung ebenso relevant, nämlich Thomas Manns zweiter Roman *Königliche Hoheit* (1909). Besonders durch die Forschungen Heinrich Deterings konnte er aus dem Schattendasein, das der Text lange Zeit führte, herausgeholt werden.⁶⁷ Es lässt sich aber

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Terence J. Reed weist darauf hin, dass die dramatische Form »the sophisticated narrative voice [...] which would clear him of responsibility for the excesses of his figures« aus dem Text ausschließe. Deshalb müsse man mit Blick auf diesen Text feststellen: »It is the Case of the Absent Ironist.« (Terence J. Reed: *Thomas Mann. The Uses of Tradition*. Oxford 1996 (zuerst 1974), S. 94. Man muss einem Drama zwar nicht zwangsläufig die Abwesenheit von ironischem Sprechen unterstellen. Aber die komplexe Form, wie sie dem hier verwendeten Ironie-Begriff zugrunde liegt und die im wesentlichen auf frühromantische Konzepte zurückgeht, lässt sich innerhalb der unmittelbaren Redestruktur eines Dramas sicher nur sehr schwer erzeugen.

⁶⁶ In der Thomas Mann-Forschung sind Spekulationen an manchen Stellen erlaubter als in anderen Forschungsfeldern. Ich will mich daran in diesem einen Fall in umgekehrter Richtung beteiligen: Nicht nur im Bereich der populäreren Darstellungen findet sich noch immer ein keineswegs marginaler Teil von Forschungsbeiträgen, die in hohem Maße biographistisch argumentieren und die Texte Thomas Manns mit dem Leben des Autors zu erklären versuchen. Dass *Fiorenza* so wenig Eingang gefunden hat in die Forschungsdiskussion, dürfte – neben den erwähnten qualitativen Mängeln – auch daran liegen, dass sich das Drama solchen biographistischen Deutungen nicht recht fügen will. Ein Beleg dafür könnte sein, dass an nahezu allen Stellen, wo das Werk in der Forschung Erwähnung findet, der Bezug des Stücks auf den Renaissancekult in München um 1900 hergestellt wird. Dieser ist freilich nicht von der Hand zu weisen und die Redeabsicht des Textes ergibt sich zu einem großen Teil sicher auch aus diesem Aktualitätsbezug. Allerdings funktioniert eine Deutung des Textes auch ohne diesen expliziten Hinweis.

⁶⁷ Besonders die von Heinrich Detering und Stephan Stachorski verantwortete Edition und Kommentierung des Romans im Rahmen der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* hat einiges zu dieser Entwicklung beigetragen. Ebenso Deterings Deutung des Romans in seiner Studie: »Juden, Frauen, Litteraten«. *Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann*. Frankfurt am Main 2005. Hervorzuheben sind auch die Bemühungen von Joachim Rickes, der im Zuge einer »werkzentrierten Untersuchung« für eine Neubewertung des Textes im Rahmen der Werkgeschichte Thomas Manns plädiert. Vgl. Joachim Rickes: *Der sonderbare Rosenstock*.

auch für diesen Text festhalten, dass ihm eine eher singuläre Stellung innerhalb des Frühwerks zugewiesen wird und dass seine Verbindungen zu den anderen Texten dieser Zeit als eher schwach eingestuft werden. Auch für *Königliche Hoheit* gilt, dass Thomas Mann mit einer mal mehr, mal weniger ausgeprägten Skepsis auf diesen Roman und dessen »märchenhaften Schluß« blickte, den er mehrfach als »ein bischen populär verlogen«⁶⁸ bezeichnete. Umso wichtiger waren die positiven Besprechungen, vor allem durch Hermann Bahr und Ernst Bertram. Aus einer Art Trotzhaltung heraus wird der Roman zu einem weiteren Sorgenkind, mit dem zwar Sorgen, aber auch eine besondere Nähe verbunden sind.

Wie bei *Fiorenza* wird in der Forschung auch in diesem Fall häufig ein Vorbehalt gegen die literarischen Qualitäten des Romans formuliert und seine Ernsthaftigkeit besonders wegen des Schlusses bestritten, in dem eine Synthese von »Kunst« und »Leben« formuliert und vertreten wird.⁶⁹ Dass Thomas Mann selbst dieser Synthese nicht immer volle Sympathie entgegenbrachte,⁷⁰ nahm man gerne auf, anderslautende Deutungen wurden eher übersehen. Die Rezeptionsgeschichte des Romans scheint davon bestimmt zu sein, dass die von den bisherigen Konstellationen abweichende gedankliche Struktur gerade wegen dieser Abweichung nicht recht eingeordnet werden konnte. Sie lässt sich demgegenüber aber auch als Hinweis auf Umorientierungen verstehen, die das Frühwerk genauso prägen wie seine Konstanten. Der Versuch, das Künstlerproblem aus immer wieder neuen Perspektiven zu betrachten und mit Hilfe neuer Konstellationen zu einer Lösung zu kommen, kann als Zeichen für Thomas Manns Orientierungsbedürfnis in dieser Frage gedeutet werden. Dass es immer wieder zu solchen Umorientierungen kommt, lässt sich darauf zurückführen, dass sich eine Befriedigung dieses Bedürfnisses nicht einstellen wollte und die Suche weitergehen musste.

Die bereits angesprochene positive Rezension des Romans von Ernst Bertram hat nicht nur für Thomas Manns eigene Einschätzung des Romans eine gewichtige Rolle gespielt, sie ist – besonders angesichts der zeitlichen Nähe zur Entstehung ihres Gegenstandes – in ihren Deutungen erstaunlich umfassend und präzise, greift in ihren Kontextualisierungen weit aus, vor allem mit Blick auf die Einordnung in das bis dato vorliegende Werk des Autors.⁷¹ Sehr genau benennt Bertram die Problemlage des Romans, sieht in der Für-

Eine werkzentrierte Untersuchung zu Thomas Manns Roman »Königliche Hoheit«. Frankfurt am Main 1998, bes. S. 199-233.

⁶⁸ In Briefen an Heinrich Mann vom 26. Januar 1910 (zit. nach DüD 14/I, S. 252) und an Ernst Bertram vom 28. Januar 1910 (Br I, S. 81).

⁶⁹ So z.B. bei Kurzke: *Epoche-Werk-Wirkung*, S. 85.

⁷⁰ Besonders im erwähnten Brief an Ernst Bertram vom 28. Januar 1910.

⁷¹ Man kann zugestehen, dass einige Formulierungen sicher über ihr Ziel hinausschießen, etwa wenn Bertram behauptet, dass dieser Text zur »strengsten und handwerklich treuesten Prosa, die wir seit Conrad Ferdinand Meyer unser nennen«, gehöre (Ernst Bertram: *Zum Roman Königliche Hoheit*. In: *Mitteilungen der li-*

stengeschichte nämlich das »Problem des Künstlers« repräsentiert, das er in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang einbettet, der bis zu Raffael zurückreicht und über Beethoven, die Romantiker und Heinrich von Kleist in die zeitgenössische Gegenwart führt. Die Implikationen, die Bertram dem Text und seiner Thematik, dem repräsentativen Künstlertum, zuschreibt, greifen zusätzlich zurück auf Positionen, die Thomas Mann an anderen Stellen, besonders im Zusammenhang mit *Fiorenza* zum Ausdruck gebracht hatte. Er stellt nämlich eine Verbindung zwischen Künstler- und Priestereistenz her, um die Frage des repräsentativen Künstlertums zu thematisieren:

Der künstlerische Mensch ist, wie der priesterliche, vermöge des singulären Schicksals eines großartigen und unaufhörlichen Exils, vor allem Sinnbild, Repräsentant, Opfer. [...] Das immer wache Bewußtsein des Opfers gibt dem Antlitz des echten Priesters wie des echten Künstlers den unverwischbaren Zug von Leiden [...]. Sie sind alle Magier der großen Kunst, sich zu quälen. Erlöser der andern, haben sie die Gewalt über fremde Seelen nur durch das Leid der eigenen. Ihr Zeichen ist das aller Mittler: das Kreuz.⁷²

Dieses Pathos ist dem Gegenstand, dem diese Überlegungen gelten, freilich fremd, und auch thematisch haben sich die Perspektiven etwa gegenüber dem Renaissance-Drama längst verschoben. Die Repräsentanz des Künstlers wird in *Königliche Hobeit* zwar noch mit Entrücktheit, mit einem gesellschaftlichen Sonderstatus verbunden. Der Künstler hat aber nicht mehr die Funktion – wie das bei Savonarola der Fall war – in wehevoller Art und Weise die Wahrheit zu verkündigen. Denn die Synthese, die der Künstler-Priester Girolamo Savonarola verkörpert, der Versuch, Geist und Leben einander anzunähern und dem Repräsentanten dieser Verbindung eine politische Wirkungsmöglichkeit zu sichern, dieser Versuch geht im Falle Klaus Heinrichs in eine andere Richtung. Auch seine gesellschaftliche Funktion, seine fürstliche Aufgabe wird durch die Heirat mit Imma Spoelmann zwar gesichert, aber es geht dem Text allein darum, die Möglichkeit dieser Synthese zu demonstrieren. Die Perspektive des Romans und seine Redeabsicht sind demnach ganz auf Klaus Heinrich und seine Rolle innerhalb der ideellen Konstellation gerichtet. Die Fragerichtung des Textes ist eine andere, als es die von *Fiorenza* war: Nicht auf rein poetologische Zusammenhänge richtet sich der Roman; die Frage, welche Reichweite künstlerische Aussagen für sich beanspruchen können, tritt zurück zugunsten einer älteren Frage Thomas Manns, nämlich nach dem Verhältnis von Kunst und tätigem Leben. Während die frühen Texte – wie oben gezeigt wurde – häufig eine von ironischem Vorbehalt geprägte Position einnahmen und den Künstler darauf verwiesen, dass er die Spannung zwischen beiden Seiten auszuhalten habe, geht diese Spannung nun in einer Verbindung beider Bereiche auf. Es gibt dies Spannung am Ende also nicht mehr.

terarhistorischen Gesellschaft Bonn 4 (1909), S. 195-217, hier S. 203). Der Text scheint insgesamt getragen von einem sich sehr um identifikatorisches Verständnis der Künstlerproblematik bemühenen Ton.

⁷² Ebd., S. 197f.

Das ist eine grundlegend andere Konstellation als im Renaissancedrama *Fiorenza*: Die Lösungsmöglichkeit für das Künstlerproblem, die Savonarola und Lorenzo jeweils anzubieten haben, bestand darin, die Synthese durch feindliche Übernahme zu erreichen. Beiden geht es darum, für den von ihnen jeweils verkörperten Bereich eine – gesellschaftlich relevante – Allgemeingültigkeit zu erreichen, das »Leben« auf ihre jeweilige Seite zu ziehen. Beim Roman *Königliche Hoheit* ist die Lage eine völlig andere. Grundlage für diese Interpretation ist die Deutung des Roman-Schlusses. Klaus Heinrich durchläuft zunächst verschiedene Bildungsstationen,⁷³ die ihn auf seine fürstliche Existenz vorbereiten, ihn im hoheitvollen Kontakt mit verschiedenen Gruppen der Gesellschaft schulen sollen. Prägungen verschiedenster Art wirken dort auf ihn ein, von denen die profilierteste Position von seinem Lehrer Doktor Überbein verkörpert wird. Seine Diskurse über die Funktion und Legitimation von hoheitlichen, in irgendeiner Form auserwählten Existenzen werden als intellektuelle Anregung für Klaus Heinrichs Selbstverständnis markiert. Überbein sieht seine Aufgabe darin, Klaus Heinrichs Daseinsform, in der er »die sichtbarste, ausdrücklichste, bestgehütete Form des Außerordentlichen auf Erden« sieht (GKFA 4.1, S. 95), für diesen selbst zu rechtfertigen: »Ich bin Ihr Lehrer geworden, weil ich Ihr Schicksal in Ihnen lebendig erhalten möchte.« (GKFA 4.1, S. 95) Dabei spielt sein Selbstverständnis, eine ebenso außerordentliche Existenz zu führen, eine große Rolle: Überbein, der von zweifelhafter Herkunft ist, in ärmlichen Verhältnissen bei Adoptiveltern aufwuchs und sich mühsam seine Stellung erarbeitet hat, hat sich »den Wind [...] um die Nase wehen lassen« (GKFA 4.1, S. 89). Seine Ausführungen kulminieren schließlich in der angedeuteten Umkehrung eines Zitats aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte*, wo es heißt: »Er ist ein Prinz! – Noch mehr – er ist ein Mensch!«. Daraus macht Überbein die Sentenz, die er auf Klaus Heinrich münzt: »Er ist ein Mensch ... Er ist mehr als das« (GKFA 4.1, S. 97). Ihm geht es letztlich darum, Klaus Heinrichs Besonderheit zu betonen und eine Nivellierung seiner sozialen Exklusivität zu verhindern. Der Erzähler nimmt Überbeins Bemühungen kritisch in den Blick, wenn er kommentiert, dass seine Überlegungen »Klaus Heinrichs Denkart und Selbstempfindung vielleicht mehr, als gut war«, beeinflussten (GKFA 4.1, S. 98). Zusätzlich wird die Figur

⁷³ Dazu gehören das sog. »Stöbern« im Schloss zusammen mit seiner Schwester Ditlinde, die Internatszeit auf Schloss Fasanerie samt der dortigen Begegnung mit seinem Lehrer Doktor Überbein, seine »Bildungsreise« sowie die kurze Militär- und Universitätszeit, die allesamt – wie Imma sagt – »zum Scheine« (GKFA 4.1, S. 332) durchlebt werden müssen. Erhard Schütz bezeichnet diesen Parcours von Erlebnissen, den Klaus Heinrich zu durchlaufen hat, als »Sozialisation«, es gehe gerade nicht um die Ausbildung einer »emphatischen Individualität«. Das wäre dann richtig, wenn es sich um eine gewöhnliche Existenz handelte, zu der Klaus Heinrich herangezogen werden soll. Tatsächlich geht es bei diesem Bildungsweg aber um die Erziehung zu einer exklusiven Individualität, deren Exklusivität natürlich gerade in ihrem herausgehobenen Verhältnis zur Umwelt besteht (Erhard Schütz: »Das Ende muß es lehren, – auch diesmal.« Figurationen medialer Prominenz in Thomas Manns *Königliche Hoheit*. In: *Thomas Mann (1875-1955)*. Hrsg. von Walter Delabar und Bodo Plachta. Berlin 2005, S. 51-66, hier S. 54.)

durch den weiteren Verlauf der Handlung disqualifiziert: Überbein nimmt sich, nachdem seine Sonderstellung als Prinzenzieher beendet ist und er seine Mitgliedschaft des Gymnasialkollegiums als Herabwürdigung empfunden hat, an dem Tag das Leben, an dem Klaus Heinrichs Verlobung mit Imma bekannt gegeben wird. Damit gibt die implizite Autorinstanz zu Raoul Überbein einen unmissverständlichen Kommentar ab: Die Legitimität des Sonderbewusstseins, das Überbein bei Klaus Heinrich zu stärken versucht hatte, wird in Frage gestellt. Und zusätzlich zeigt sich, dass die Verbindung von Klaus Heinrich und Imma als eine allegorische Verbindung zu sehen ist, die Überbein abgelehnt hatte.

In seiner zweiten Hälfte zeigt der Roman, wie die zunächst formale Existenz der königlichen Hoheit in verschiedener Hinsicht mit Leben gefüllt wird. Das betrifft deren ›berufliche‹ Seite, in der Klaus Heinrichs Repräsentations- und Regentschaftspflichten gezeigt werden, zugleich geht es in diesem Teil aber um Klaus Heinrichs Privatleben, nämlich um die Verbindung mit Imma Spoelmann. Die Freundschaft und die Ehe mit ihr muss er sich hart erarbeiten, er muss, um Imma zu erreichen, seine hoheitliche Stellung, deren Exklusivität gerade nicht auf besonderen Leistungen beruht, verlassen und sich auf das tätige Leben einlassen, um Imma zu erreichen. Wichtig ist dabei, dass auch Imma zu den ›Auserwählten‹, den Sonderexistenzen gehört, die den Roman in großer Zahl bevölkern. Auch sie ist freilich keine Repräsentantin des allgemeinen Lebens jenseits aller Besonderheit, das z.B. vom Schuster Hinnerke verkörpert wird (vgl. GKFA 4.1, S. 53-82) und dessen Zusammenreffen mit Klaus Heinrich die Funktion hat, dessen Exklusivitätsbewusstsein zu stärken. Auch Imma führt ein herausgehobenes Leben, auch sie ist in eine gesellschaftliche Sonderstellung hineingeboren. Gleichwohl ist ihre Existenz nicht in der Art funktionalisiert wie diejenige Klaus Heinrichs: Sie führt keine Existenz nur zum Schein, während sie ihm gegenüber aber genau diesen Vorwurf erhebt:

Ich habe Gelegenheit gehabt, Sie im Verkehr mit anderen Leuten zu beobachten, aber ob es nun Doktor Sammet im Dorotheen-Hospital oder Herr Stavenüter im Fasanerie-Garten war, es war immer dasselbe, und immer habe ich Kälte und Angst dabei empfunden. Sie halten sich aufrecht und stellen Fragen, aber nicht aus Teilnahme, es ist Ihnen nicht um den Inhalt der Frage zu tun, nein, um gar nichts ist es Ihnen zu tun, und nichts liegt Ihnen am Herzen. Ich habe es oft gesehen, – Sie sprechen, Sie äußern eine Meinung, aber Sie könnten ganz ebensogut eine andere äußern, denn in Wirklichkeit haben Sie keine Meinung und keinen Glauben, und auf nichts kommt es Ihnen an als auf Ihre Prinzenhaltung. [...] Wie könnte man Vertrauen zu Ihnen haben? Nein, es ist nicht Vertrauen, was Sie einflößen, sondern Kälte und Befangenheit [...] (GKFA 4.1, S. 336)

Aus diesen Gründen muss Klaus Heinrich sie davon überzeugen, dass ein Vertrauen in seine menschliche und emotionale Kompetenz durchaus gerechtfertigt ist, dass es ihm durchaus ›mit irgendetwas ernst ist‹ (GKFA 4.1, S. 333). Dies gelingt ihm mit der Demonstration seines Interesses für finanzwissenschaftliche Zusammenhänge, die ihrerseits nicht selbstzweckhaft sind, sondern auf seinen Einsichten in die finanzielle Lage des Großher-

zigtums beruhen. Darin wird eine Verbindung der formalen Existenz Klaus Heinrichs mit den ganz realen Bedingungen und Umständen dessen angezeigt, worauf die Berechtigung seiner Existenz gründet, nämlich das staatliche Gemeinwesen, das er als Königliche Hoheit repräsentiert. Angeregt durch die Ausführungen des Staatsministers von Knobelsdorff beschäftigt er sich mit volkswirtschaftlicher Literatur und erhält Einsichten in »diese ganze ernste Wirklichkeit [...], dies simple und plumpe Interessengefüge, dies Lehrgebäude platt folgerichtiger Bedürfnisse und Notwendigkeiten« (GKFA 4.1, S. 356). Zu diesen Einsichten gehört auch, dass der Staat – wie von Knobelsdorff ihm zu verstehen gibt – mit einer Hochzeit mit Imma klare finanzielle Interessen verbindet. Der Künstler Klaus Heinrich nähert sich dadurch dem tätigen und von finanziellen Realitäten geprägten Leben an, und er findet auf dieser Grundlage einen Ansatzpunkt, um Immas Vertrauen in seine Person und deren Aufrichtigkeit zu gewinnen. Das zeigt sich bei einem seiner Besuche: Ihre spöttisch gemeinte Frage, »was er getrieben habe die letzten Tage« (GKFA 4.1, S. 357), beantwortet er zunächst ausweichend mit dem Hinweis auf »allzu brennende Tagesfragen«. Allein dies weckt aber ihr Interesse, weshalb sie ihn drängt, mehr darüber zu berichten. Die gemeinsame Diskussion volks- und finanzwirtschaftlicher Fragen bringt eine Annäherung der beiden Personen, die immerhin dazu führt, dass Imma am Ende der Begegnung sagt: »Es war hübsch heute« (GKFA 4.1, S. 359). Aber nicht nur für das Verhältnis beider zueinander ist das wichtig, sie nähern sich beide gemeinsam auf der Grundlage dieser Beschäftigung an das praktische und tätige Leben an. Für Imma bedeutet das nicht nur eine Herauslösung aus einer sozial herausgehobenen Position, auch ihre Neigungen und Interessen scheinen dieser Position zu entsprechen: Sie beschäftigt sich vornehmlich mit Algebra, die im Text als lebensferne und rein geistige Arbeit ohne Anbindung an weitergehende Zusammenhänge markiert ist. Klaus Heinrich möchte sie deshalb »aus der frostigen und reinen Sphäre, darin sie zu spielen gewohnt war, aus dem Reiche der Algebra und der Sprachverspottung« (GKFA 4.1, S. 331) befreien. Dadurch wird klar, dass auch hier die bereits hinlänglich bekannte Konstellation aus Thomas Manns Frühwerk zum Tragen kommen: Es geht um Repräsentanten von ›Geist‹ und ›Kunst‹, die gemeinsam in Opposition zum Leben stehen. Ihre Verbindung untereinander bedeutet dabei zugleich, dass sie sich mit dem Gegenüber, mit der Sphäre des ›Lebens‹ versöhnen. Sowohl Imma als auch Klaus Heinrich verlassen die ihnen jeweils angestammten Bereiche und stellen eine Verbindung her mit Fragen und Problemfeldern, die ihrem bisherigen Leben prinzipiell fremd waren.

Am Ende des Romans wird diese Verbindung explizit thematisiert, und es wird gezeigt, dass Klaus Heinrich seine Existenz jetzt mit anderen Augen betrachtet: Sein hoheitliches Selbstverständnis gibt er keineswegs auf, es ist nun vielmehr erweitert um das Ver-

ständnis für Fragen des allgemeinen Lebens. Während sie nach ihrer Hochzeit am offenen Fenster die Huldigungen anlässlich ihrer Trauung entgegennehmen, sagt er zu ihr:

»Horch, Imma, wie dankbar sie sind, weil wir ihre Not und Bedrängnis nicht vergessen haben. So viele Menschen! Da stehen sie und rufen herauf. Viele davon sind sicher Kujone und führen einander auf den Leim und bedürfen dringlich der Erhebung über den Wochentag und seine Sachlichkeit. Aber wenn man dabei sich ihrer Not und Bedrängnis nicht fremd zeigt, so sind sie sehr dankbar.«

»Aber wir sind so dumm und alleine, Prinz, auf der Menschheit Höhen, wie Doktor Überbein immer gesagt haben soll, und wissen garnichts vom Leben!«

»Garnichts, kleine Imma? Aber was ist es denn, was dir endlich Vertrauen zu mir gemacht und mich zu so wirklichen Studien über die öffentliche Wohlfahrt geführt hat? Weiß der garnichts vom Leben, der von der Liebe weiß? Das soll fortan unsre Sache sein: beides, Hoheit und Liebe, – ein strenges Glück.« (GKFA 4.1, S. 398f.)

Die Deutung dieses Schlusses war von Anfang an kontrovers. Ernst Bertram hat die Meinung vertreten, dass doch eher eine Form von Parodie und Ironisierung vorliege, dass man dieses Ende kaum ernst nehmen könne: Man müsse es als »barocke, köstlich ironisch erfundene Scheinerlösung« ansehen, denn der »Märchenstik« des Romans lasse doch schon »die Unmöglichkeit dieser Vereinigung von »Hoheit und Liebe« erkennen.«⁷⁴ Dass die hier allegorisch verhandelte Künstlerproblematik offenbar gelöst wird, und zwar durch eine harmonische Versöhnung der Gegensätze und nicht – wie in *Fiorenza* oder den späteren Kriegsschriften – durch eine einseitige Lösung des Konflikts, passt auch für weite Teile der Thomas Mann-Forschung nicht in das Bild, das sie sich vom Werk ihres Autors gemacht hat. Wie dieser Schluss und das von ihm bestimmte Sinnkonzept des Textes zu bewerten ist, wird dort oft nicht klar beantwortet.⁷⁵ Orientierung verspricht eine Selbstdeutung Thomas Manns. An den Schluss solle man durchaus glauben, bekennt er in einem Brief an Bertram,⁷⁶ und gegenüber dem Bruder Heinrich behauptet er am 26. Januar 1910 mit Blick auf das Romanende, »daß man praktisch daran glauben kann« (GKFA 21, S. 440). Dass der Text tatsächlich eine ungebrochene Lesart zulässt, dass seine Bedeutung also gerade nicht durch eine ironische Struktur erzeugt wird, legen auch seine märchenhaften Züge nahe. Auf sie hatte der Autor bereits 1907 in einer Vorankündigung hingewiesen: Es handle sich bei der Geschichte um »ein Märchen: das Märchen von der Form und von der Sehnsucht, von der Repräsentation und vom Leben, von der Hoheit und vom Glück«, in der Geschichte sei also ein Stück Romantik verpackt, »romantisch zwar nur in Hinsicht auf ihre

⁷⁴ Bertram: *Zum Roman Königliche Hoheit*, S. 213f.

⁷⁵ Dieter Borchmeyer hat immerhin auf strukturelle Eigenarten hingewiesen, um die These, es handle sich um ein parodistisches, deshalb in seinem Wahrheitsanspruch begrenztes Ende, zu stärken und einen Erklärungsansatz hierfür zu bieten. Durch die Heirat von Imma und Klaus Heinrich gestalte der Roman nämlich eine Parodie auf sog. Familienblattromane, die seit dem 19. Jahrhundert beliebt waren und an deren Ende stets ein reicher, aristokratischer Mann ein armes Bürgermädchen heiratete. In *Königliche Hoheit* ist dieser finanzielle Aspekt der Konstellation genau umgekehrt. Vgl. Dieter Borchmeyer: *Repräsentation als ästhetische Existenz*. *Königliche Hoheit und Wilhelm Meister*. *Thomas Manns Kritik der formalen Existenz*. In: *Recherches Germaniques* 13 (1983), S. 105-136, hier S. 123f.

⁷⁶ »Ihr Korreferent (d.i. Friedrich Ohmann: *Korreferat a.a.O.*, S. 217-220) hat Recht, wenn er sagt, daß »man« in diesem Falle an die Synthese von Hoheit und Glück ernsthaft glauben soll« (Br I, S. 81).

abentheuerliche Fabel und nicht in irgend einem reaktionären Sinne« (GKFA 14.2, S. 180). Diese Anklänge an Märchen sind besonders in der sozialen Verortung des Personals und im Verlauf der Geschichte zu finden, in der sich zwei Königskinder auf einem steinigen Weg einander annähern und sich doch noch kriegen, nachdem der Leser bereits die Hoffnung daran aufgegeben hatte. Thomas Mann bezieht sich hier offenbar in erster Linie auf das utopische Potential, das Märchen kennzeichnet. Sie spiegeln dem Leser die Möglichkeit einer heilen Welt vor, verlangen dafür aber von ihm, dass er die Erwartung an eine möglichst realistische Schilderung einer Geschichte weitgehend suspendiert. Auch an Märchen muss man letztlich glauben, nimmt das aber in Kauf, weil man sich der Unwahrscheinlichkeit des Wunderbaren, das sich im Märchen ereignet, bewusst ist. In späteren Stellungnahmen Thomas Manns klingt diese Überzeugung noch an. Mit einem Abstand von mehr als vierzig Jahren betont er, dass die im Romantitel enthaltene »Formel zur *Einsamkeit*« aufgelöst werde, dass die Einsamkeit des Künstlers »in dem Roman ihre Erlösung, ihren Weg zum Leben und zur Menschlichkeit findet durch die Liebe«. ⁷⁷ Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber solchen Eigenkommentaren erscheint dieser vor dem Hintergrund der grundlegenden Konstellation des Romans doch plausibel. Denn die Verbindung der beiden Sonderexistenzen Imma und Klaus Heinrich ist nicht die einzige, die der Text zu bieten hat. Heinrich Detering hat darauf hingewiesen, dass mehrere Figurenpaare in der Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen Besonderheiten doch die Gemeinsamkeit der Besonderheit erkennen und sich zusammentun. Das betrifft sowohl Doktor Überbein und Doktor Sammet (Überbein berichtet, dass er vor langer Zeit schon »die Bekanntschaft eines jungen Mannes gemacht« habe, »etliche Jahre älter als er, aber in ähnlicher Lage und ebenfalls ein Malheur von Geburt«, GKFA 4.1, S. 91) als auch Imma und die Gräfin Löwenjoul. ⁷⁸

Deshalb kann durchaus davon gesprochen werden, dass dieser Roman eine Lösung des modernen Künstlerproblems vorschlägt und verkörpert, und zwar jenseits einer ironisch fundierten Aufrechterhaltung der Gegensätze und der sich daraus ableitenden Spannung. Es geht hier tatsächlich darum, die Einsamkeit und Außerordentlichkeit des Künstlers zu beenden, seine Sonderstellung in einer Synthese mit dem Leben aufgehen zu lassen und jeden Vorbehalt gegen diesen Zusammenschluss aufzugeben. Thomas Mann selbst hat häufig auf biographische Zusammenhänge hingewiesen, die dieses Prinzip der Synthese

⁷⁷ Vorwort zu dem Hörspiel »Königliche Hoheit« (1954), GW XI, S. 580.

⁷⁸ Vgl. Heinrich Detering: *Juden, Frauen und Litteraten*. S. 150: »Was Sammet und Überbein voneinander begreifen, dass sie sich – bei allen offenkundigen Unterschieden ihrer Charaktere, ihrer Gesinnungen und, notabene, ihrer Körper – »in ähnlicher Lage« befinden: so haben sich, in einem mühsamen Prozess, ja auch Imma und die Gräfin Löwenjoul einander angenähert, indem sie jenseits der Differenz ihrer Stigmata die Gemeinsamkeit der Stigmatisierung erkannten. [...] Gemeinsam ist all diesen sonst so unterschiedlichen Gestalten die *Erfahrung* prinzipiell desselben Außenseitertums.«

und seine Alleinstellung im Werk begründen sollen; die Forschung hat diese Hinweise gerne aufgegriffen. Die Eheschließung mit Katja Pringsheim und die Hoffnungen, die Thomas Mann für seine Person mit dieser Ehe verband, legen diesen Zusammenhang nahe. Belege dafür finden sich u.a. in den zahlreichen Brautbriefen, die Thomas Mann an Katja geschrieben hat und aus denen – wie Heinrich Detering gezeigt hat – zahlreiche Passagen Eingang in den Text gefunden haben.⁷⁹ Aufschlussreicher erscheint mir dagegen eine poetologische Deutungsvarainte, die dem Text einen Ort im Frühwerk geben kann und ihn mit Hilfe von dessen Fragehorizont erklären kann.

Innerhalb des Frühwerks hat dieser Text demnach eine singuläre Stellung. Er stellt eine Möglichkeit dar, dem Problem des modernen Künstlertums zu begegnen und eine ästhetische Lösung dafür zu entwickeln. Im Unterschied zu der ironischen Struktur zahlreicher Erzählungen wird hier eine ernsthaft vermittelnde Positionierung versucht, die die Gegensätze zwischen Geist, Kunst und Leben einebnet, und zwar mit Hilfe eines Liebesideals, das nicht nur auf die partnerschaftliche Liebe angewendet werden soll, sondern gesellschaftliche Weiterungen beinhaltet. Immas und Klaus Heinrichs Verbindung verkörpert zugleich die Verbindung von Geist, Kunst und Leben. Das markiert wiederum den Unterschied zu den synthetischen Ideen, die die Kriegsschriften später artikulieren werden: Auch hier wird das Künstlerproblem in einer Annäherung an das ›Leben‹ zu lösen versucht, die Struktur dieses Modells ist aber eine völlig andere. In den Kriegsschriften wird es Thomas Mann darum gehen, den Künstler in den Dienst des Lebens zu stellen, so dass für reflexive, d.h. ›geistige‹ Anteile kein Platz mehr ist. Es geht dort um eine rauschhafte Feier des Lebens, die in *Königliche Hobeit* ja gerade zurückgewiesen wird.

1.4 Theoretisierungsversuche – Geist und Kunst und die Vorgeschichte (1906-1909)

Die Zeit nach dem Erfolg der *Buddenbrooks* wird von Thomas Mann als Orientierungsphase empfunden, es geht ihm um die Festigung des eigenen künstlerischen Selbstverständnisses, aber bis zu einer wirklichen Festigung ist es noch ein weiter Weg. Orientierungsversuche bringen Unsicherheiten mit sich, die sich in Identitätskrisen artikulieren können. Für die nach dem ersten Romanerfolg erschienenen Erzählungen konnte in den vorangehenden Kapiteln gezeigt werden, wie unterschiedliche Lösungsversuche für eine immer wieder ähn-

⁷⁹ Vgl. Detering: *Juden, Frauen und Litteraten*, S. 103f. Die Briefe wurden eigens für eine entsprechende Verwendung archiviert.

liche Problemlage bemüht wurden. So wie sich auf der ästhetischen Ebene bis hin zum zweiten Roman *Königliche Hoheit* die Frage nach dem Ort und der Reichweite künstlerischer Aussagen in modernen Gesellschaften immer wieder zeigt und verschieden durchgespielt wird, so findet das Thema auch in nichtliterarischen Äußerungen immer wieder seinen Niederschlag. Die Problemlage lässt sich hier parallel betrachten: Die bereits behandelten Essays bis zu *Kritik und Schaffen* (1905) dokumentieren eine Annäherung an das Thema und ein zunehmend drängendes Bedürfnis, der Frage auch theoretisch nachzuspüren. Umfang und Theoretisierungsgrad der Bemühungen auf diesem Feld nehmen danach deutlich zu, und man kann vermuten, dass sich Thomas Mann auf poetologischem Gebiet einen Namen zu machen versuchte. Das wird dort am deutlichsten, wo er seinen nicht zu Ende geschriebenen Essay *Geist und Kunst* (jetzt wieder im literarischen Zusammenhang der Erzählung *Der Tod in Venedig*) in die Nähe von Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* rückt, die die poetologischen Diskurse der Moderne bestimmt wie kaum ein anderer Text. Insgesamt lässt sich sagen, dass die verschiedenen essayistischen Äußerungen der Jahre 1905 bis ca. 1909/10 alle auf diese Versuche zurückgeführt werden können, und dass sie in den letztlich gescheiterten Plan zu *Geist und Kunst* münden, wo die Summe der bisherigen poetologischen Überlegungen gezogen werden sollte. Zur Rekonstruktion dieser Entwicklung werden hier schlaglichtartig die wichtigeren und prominenten Texte dieser Phase betrachtet. Es lässt sich zeigen, dass die ironisch grundierte Offenheit, die die literarischen Texte in der Frage des Künstlertums propagieren und mit ihr dafür eintreten, eine entschiedene Lösung nicht anzustreben, sich hier nicht findet. Der Blick über mehrere Essays einer zeitlich recht begrenzten Phase lässt dagegen deutlich werden, dass sich nur Ansatzpunkte einer klaren gedanklichen Richtung rekonstruieren lassen, dass vielmehr häufige Umorientierungen vorgenommen werden, die einmal eingenommene Positionen verwerfen oder zumindest Akzentverschiebungen vornehmen. Dieser Befund ist zentral für meine Argumentation, macht er doch darauf aufmerksam, wie wenig Entschiedenheit Thomas Mann während des Frühwerks in theoretischen Fragen erlangen konnte, wie intensiv gleichzeitig seine Suche nach tragfähigen Lösungen war. Wenn aufgrund dieser Deutung davon ausgegangen werden kann, dass die Tragfähigkeit ganz verschieden gelagerter Positionen immer wieder verworfen wird, dann wird zugleich die Lesart gestärkt, die in der in literarischen Zusammenhängen praktizierten Ironie, die eine eindeutige Positionierung sprachlogisch negiert, die eigentliche Lösung des Künstlerproblems sieht. Zu einer theoretischen Formulierung dieser Einsicht gelangt Thomas Mann erst in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*.

Ein erster Beleg für die beschriebene Entwicklung stellt die Veröffentlichung von Notizen in der Weihnachtsausgabe der Berliner Zeitung *Der Tag* 1905 dar (unter dem Titel *Notizen [I]* in GKFA 14.1, S. 93f.). Dabei ist bereits die Textsorte aussagekräftig: Die Publikation von Notizen, die den gedanklichen Entstehungsprozess größerer Zusammenhänge dokumentieren, weist darauf hin, dass es Thomas Mann darum ging, sein Orientierungsbedürfnis und die Unabgeschlossenheit der poetologischen Überlegungen deutlich werden zu lassen.⁸⁰ Sehr viel ambitionierter geht der zur selben Zeit entstehende, im Februar 1906 zuerst publizierte Essay *Bilse und ich* das Thema an, konzentriert seine poetologischen Überlegungen zunächst auf die Frage nach dem Verhältnis von literarischer und außerliterarischer Welt und kommt in dieser Frage zu der Forderung nach einer grundsätzlichen Autonomie des Kunstwerks. Schließlich wird der Fragehorizont des Textes aber ausgeweitet, nämlich darauf, wie die Funktion von Kunst innerhalb dieses Verhältnisses zur Lebenswirklichkeit bestimmt werden kann. Anlass für den Text ist – wie schon im Fall von *Kritik und Schaffen* – ein Gerichtsverfahren, an dem Thomas Mann selbst gar nicht beteiligt war.⁸¹ Im Rahmen dieses Prozesses wurde sein Roman *Buddenbrooks* allerdings in einen Zusammenhang gebracht mit dem kolportagehaften Schlüsselroman *Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild* (1903) von Fritz Oswald Bilse, in dem dieser in deutlich kritischer Manier die Zustände in der lothringischen Garnison Forbach gezeichnet hatte. Der Begriff »Bilse-Roman« hatte sich im Zuge der juristischen und politischen Auseinandersetzungen um diesen Text als Synonym für »literarisch minderwertige, aber spannend-skandalträchtige Schlüsselromane« (GKFA 14.2, S. 128) herausgebildet. Thomas Manns Essay *Bilse und ich* geht von diesem konkreten Anlass aus, um seinen Roman aus dem Zusammenhang des Genres Schlüsselroman herauszuhalten, und um im Anschluss daran grundsätzlichere poetologische Überlegungen anzustellen, die die Themen der zurückliegenden Jahre betreffen und diese bündeln sollen. Der Text ist dabei geprägt von einer bis zum Schluss nicht aufgelösten Spannung zwischen jenen Polen, die auch die Konstellationen der zurückliegenden literarischen und essayistischen Texte gebildet haben und die hier durch das vordergründige Thema, nämlich die Realitätsanbindung literarischer Texte, immer wieder durchbrechen. Es geht auch hier um die Frage, wo sich der moderne Künstler zu positionieren hat, wo sein Platz ist zwischen Ästhetizismus einerseits und auf die Lebenspraxis gerichteter Erkenntnis andererseits. Eine Lösung für dieses Problem bietet der Text allerdings insofern an, als beide Wege zumindest rhetorisch miteinander ver-

⁸⁰ Darauf weist auch der Kommentarband hin: »Die Veröffentlichung dieser Text dürfte als Teil jener Orientierungsversuche zu verstehen sein, die Thomas Mann in der krisenhaften Phase nach dem Erfolg der *Buddenbrooks* [...] unternahm.« Zudem wird hier die Vermutung angestellt, dass »er sich hier versuchsweise als Aphoristiker« hervortat (GKFA 14.2, S. 134).

⁸¹ Vgl. GKFA 14.2, S. 127 und Jens Carstensen: *Bilse und Thomas Mann*. In: *Der Junge Buchhandel* 12 (1971), S. 175-179.

an, als beide Wege zumindest rhetorisch miteinander verbunden werden und das Bedürfnis Thomas Manns nach einer synthetisierenden Betrachtung des Problemfeldes deutlich wird.

Gegenüber der außerliterarischen Wirklichkeit reklamiert Thomas Mann hier eine grundsätzliche Souveränität und Autonomie des Künstlers, dem es nie darum gehe, auf tatsächlich reale Personen oder Sachverhalte zu rekurrieren. Es komme nicht darauf an, hinter einer literarischen Figur eine empirische Person zu vermuten, aber die »Publikumssitte« sei nun mal eben danach: »Noch immer forscht man: ›Wer soll es sein?‹« (GKFA 14.1, S. 104). Denn es gehe innerhalb künstlerischer Zusammenhänge nie um »objektive Erkenntnis«, die es »im Reiche der Kunst überhaupt nicht gibt«, vielmehr stehe »eine intuitive« Erkenntnis (GKFA 14.1, S. 102) im Vordergrund, als deren Grundlage Thomas Mann die »Beseelung« eines Gegenstandes ansieht. Durch sie werde der Stoff »mit Odem und Wesen erfüllt« (GKFA 14.1, S. 100) und so die Differenz zur Lebenswirklichkeit markiert: Jenseits der Betrachtung und Durchdringung von Gegenständen und Zusammenhängen, die zunächst nur »das Stoffliche, [den] Mummenschanz der Fabel« (GKFA 14.1, S. 100) bedeuteten, würden diese erst durch den Vorgang der »Beseelung« zu einem Bestandteil ästhetischer Kommunikation, entstehe »die *subjektive Vertiefung* des Abbildes einer Wirklichkeit« (GKFA 14.1, S. 101, Hervorhebung im Text). Was in diesem Umfeld zur eigentlich künstlerischen Tätigkeit gesagt wird, zu dem, was Kunst zu Kunst macht, lässt den Schluss zu, dass diese Ästhetisierung eines Gegenstandes eine religiös funktionalisiert wird.⁸² Die Arbeit des Künstlers bringe nämlich »Geschöpfe« hervor, die allesamt »Emanationen [d.h. Ausgeburten einer göttlichen Instanz] des dichtenden Ichs« seien. Den Unterschied zwischen reeller und ästhetischer Wirklichkeit kann Thomas Mann deshalb auch nicht klar benennen, er spricht deshalb etwas nebulös davon, dass »alles *weitere*« – also alles das, was sich nicht auf Außerlichkeiten eines Gegenstandes bezieht, mithin die uneigentliche Bedeutung der künstlerischen Gegenstände – »der wissenden und umfassenden Seele des Künstlers« gehöre (GKFA 14.1, S. 102, Hervorhebung im Text). Die Anbindung an die Genieästhetik des 18. Jahrhunderts ist unüberhörbar, und zudem geht Thomas Mann davon aus, dass dem Künstler – analog zu einem Priester – eine besondere, beseelende Fähigkeit gegeben ist, mit der er seine Gegenstände einer nicht genauer benennbaren Wesensveränderung unterzieht. Die produktionsästhetische Frage, wie die Gegenstände eines Kunstwerks von ihren lebensweltlichen in ästhetische Zusammenhänge überführt werden, wird hier – auch mit Blick auf den modernen Künstler – zunächst eindeutig entschieden: Sein Zugang zur Wahrheit ist ein besonderer und exklusiver, der in die Nähe metaphysischer Kommunikation gerückt wird, seine Äußerungen erhalten mithin eine religiöse Funktion, und es scheint

⁸² Darauf macht Heinrich Deterings Kommentar zum Text aufmerksam, vgl. GKFA 14.2, S. 141f.

sich an dieser Stelle nicht mehr die Frage zu stellen, auf welcher Seite Thomas Mann innerhalb des Spannungsfeldes steht. Es wird zwar eine Anbindung des Künstlers an die Lebenspraxis gesehen, aber sie hat rein funktionalen Charakter und sichert die Versorgung mit den stofflichen Gegenständen. Wichtiger ist an dieser Stelle, dass eine religiöse Funktionalisierung von Kunst vorgenommen wird, auf der Thomas Manns künstlerische Selbstverständnis zumindest zu einem Teil fußt.

Der Text verbindet diese genieästhetischen Vorstellungen allerdings mit der Seite des ›Geistes‹, der das Spannungsfeld, in dem sich das moderne Künstlertum bewegt, auf der anderen Seite begrenzt. Auch das Selbstverständnis des Künstlers als Erkennender, der kritisch rasonierend seine Gegenstände zu durchschauen versucht, wird hier aufgerufen, um einen rezeptionsästhetischen Aspekt zu verdeutlichen und dessen Existenz zu erklären. Thomas Mann spricht hier davon, dass »zwischen Dichter und Wirklichkeit« häufig eine »Feindseligkeit« wahrgenommen werde, und er führt diesen Eindruck auf »die Rücksichtslosigkeit der beobachtenden Erkenntnis und die kritische Prägnanz des Ausdrucks« zurück (GKFA 14.1, S. 105). Die Funktionalisierung von Kunst als Kritik, als »dichterische[n] Kritizismus« (GKFA 14.1, S. 106) wird hier mit einigen angedeuteten rhetorischen Vorbehalten versehen, denn sie bringe eine nur »scheinbare Objektivität« hervor und diese Art des Künstlertums sei »vielleicht keine schlechte Art« (GKFA 14.1, S. 106). Interessant ist aber, dass auch im Zusammenhang mit diesem auf intellektuelle Erkenntnis abzielenden Kunstbegriff eine theologische Begrifflichkeit verwendet wird. Die Motivation und der Ausgangspunkt für dieses Kunstverständnis, nämlich die Beobachtung der Welt, wird »als Leidenschaft, als Passion, Martyrium, Heldentum« charakterisiert (GKFA 14.1, S. 106), und das Ergebnis dieser Leidenschaft, das »Gestalten, Schaffen Hervorbringen« wiederum sei mit »Schmerzen« verbunden (GKFA 14.1, S. 106, Hervorhebung im Text), die der künstlerischen Existenz »die sittliche Weihe« verliehen (GKFA 14.1, S. 106).⁸³ Hier werden also beide Bereiche zusammen gedacht und eine Synthese beider Funktionalisierungen von Kunst angedeutet. Sie ist zunächst auf der rhetorischen Ebene anzutreffen und gedanklich nicht explizit realisiert. Aber gerade aufgrund der Vermischung von inhaltlicher und formaler Ebene liegt es nahe, eine gedankliche Verknüpfung anzunehmen. Die Funktionalisierung von Kunst als Kritik lebensweltlicher Zusammenhänge, die zwar die kritische Distanz, zugleich aber eine Einlassung auf diese Lebenswelt notwendig beinhaltet, wird verknüpft mit der genieästhetischen Legitimierung von Kunst und der gesellschaftlichen Sonderstel-

⁸³ Man kann diese Charakterisierung als Ausdruck eines Legitimationsbedürfnisses deuten: Kunst hat aus dieser Sicht eine – moralisch begründete – Existenzberechtigung, weil sie die Aufgabe wahrnimmt, gesellschaftliche Wirklichkeit kritisch zu beleuchten. Dass Thomas Mann diese Legitimierung mit einem religiösen Begriff verknüpft, dass er die Kunst aufgrund dieser Funktion nämlich geweiht sieht, illustriert den oben beschriebenen kunstreligiösen Argumentationszusammenhang des Textes.

lung des Künstlers. Und in dieser Verknüpfung ist ein – zumindest intuitiver – Syntheseversuch zu sehen, dessen gedankliche Stringenz hier noch wenig ausgeprägt, in der grundsätzlichen Antinomie des Textes aber erkennbar ist.⁸⁴

Systematisch lässt sich auch der wenig später erschienene *Versuch über das Theater* (1908) in diesen Zusammenhang einordnen. Dort kommt das Orientierungsbedürfnis auf verschiedenen Ebenen zum Ausdruck: Bereits im Titel ist Thomas Manns grundsätzliche Unentschiedenheit enthalten, wenn er den Text »Versuch« nennt.⁸⁵ Und auch die Argumentationsstruktur lässt eher eine Versuchsanordnung als eine stringente Überzeugungsarbeit vermuten. Deutlich wird dies an verschiedenen Passagen, die dialektisch angelegt sind, in denen in einer dialogischen Struktur verschiedene Stimmen zu ihrem Recht kommen sollen. Im Kontext mit weiteren essayistischen Äußerungen derselben Werkphase wird diese Unsicherheit aber noch deutlicher, denn die kunstreligiösen Überzeugungen, die den besonderen Erkenntniswert von Kunst etwa in *Bilse und ich* rechtfertigen sollten, werden hier gegen das Theater gewandt. Ausgangspunkt ist dabei wieder einmal die Frage nach dem funktionalen Ort von Kunst, die hier auf das Theater angewendet wird. Dabei geht Thomas Mann zunächst zu den Ursprüngen zurück, bestimmt das Drama aufgrund etymologischer Zusammenhänge als Ort eines Kults, wo sich ein Ereignis, eine Geschichte, »und zwar im Sinne einer *heiligen* Geschichte« abspiele (GKFA 14.1, S. 150, Hervorhebung im Text). In den letzten beiden Kapiteln des Textes wird dieser Gedanke dann weiterverfolgt und als Ansatzpunkt für eine Kritik an Richard Wagners Dramatik verwendet. Wichtig ist hier, dass Thomas Mann den Begriff Drama (worunter nur die Textgrundlage verstanden wird) vom Begriff Theater (womit die performative Handlung gemeint ist) abtrennt. Das Theater, das Wagner geschaffen habe, habe den Charakter eines »künstlerischen Gottesdienstes«, Wagner habe »sein Theater zu einer Weihstätte«, zu einem »Haus der Mysterien« gemacht (GKFA 14.1, S. 153), in dem nur noch »Symbolik und Zeremoniell« am Werke seien und das Anspruch auf eine »religiöse Autorität« erhebe (GKFA 14.1, S. 157). Dieser religiös motivierte Sinnstiftungsversuch, den Thomas Mann in Wagners theatralischem Schaffen und auch in zeitgenössischen Diskursen zum Theater sieht, wird zurückgewiesen mit dem Hinweis, dass alle Versuche, dem Theater »Würde« zu geben, der Gattung eher abträglich gewesen seien (vgl. GKFA 14.1, S. 167). Das richtet sich ebenso gegen das Ver-

⁸⁴ Der Kommentar des Textes in GKFA 14.2 spricht dagegen davon, dass die »Grundspannung der ästhetischen Argumentation nicht aufgelöst, sondern lediglich in religiöser Bildlichkeit neu formuliert« werde (S. 143). Man kann den Text aber auch so deuten, wie hier geschehen, dass nämlich die kunstreligiöse Bildlichkeit das künstlerische Selbstverständnis grundsätzlich prägt und fundiert, und hier zu verbinden versucht wird mit einer kritisch-reflektierenden Funktion von Kunst.

⁸⁵ Dies stellt der Autor selbst in einem Brief an Hans Brandenburg fest, wenn er behauptet, es handle sich um »eine Arbeit, die jedenfalls ihren Titel »Versuch« zu recht trägt, da ich sowohl mich selbst als auch das Theater, als auch den Leser damit »versuche« (am 20. Februar 1908, zitiert nach DüD I, S. 283).

ständnis, das Theater als moralische Anstalt anzusehen, von ihm »nationalistische, moralistische, philosophische Wirkungen« (GKFA 14.1, S. 158) zu erwarten. Die Argumentation mündet schließlich in ein Plädoyer für mehr »Volkstümlichkeit«, durch die das Theater wieder verstärkt seiner auf weite Bevölkerungskreise gerichteten Unterhaltungsfunktion nachkommen könne: Das Theater müsse »sich seines wesentlichen und ursprünglichen Berufes als ›Volkskunst‹ bewußt werden« (GKFA 14.1, S. 167). In bekannter Manier wird mithin auch hier ein Spannungsfeld eröffnet, das sich zwischen engagiert-moralisierender Aufklärungskunst und religiös-naiver Tempelkunst im Sinne Wagners aufspannt und in dem Thomas Mann das Theater zu verorten versucht. Der Text kann aber so gedeutet werden, dass die Positionierungsversuche über das Theater hinausreichen und einzuordnen sind in Thomas Manns poetologische Selbstbestimmungsversuche jener Zeit. Im Gegensatz zum Essay *Bilse und ich* wird hier jede religiöse Funktionalisierung von Kunst zurückgewiesen und entsprechend jede religiöse Metaphorik vermieden. Aber auch ein Anschluss an die andere Seite wird vermieden, dagegen eine Beschränkung auf die Unterhaltungsfunktion des Theater gefordert. Im Rahmen der Argumentation dieser Arbeit ist diese Positionierung nicht der Sache nach relevant, wichtiger ist hier, dass diese funktionale Bestimmung aus der Verabschiedung der beiden Oppositionen hervorgeht, die das gesamte Frühwerk prägen. Eine Lösung dieser grundsätzlichen Frage bietet der Text freilich nicht an, er enthält allerdings zahlreiche Gedanken, die Eingang gefunden haben in die Notizen zum geplanten Essay über *Geist und Kunst*.

Die groß angelegte Abhandlung mit dem Titel *Geist und Kunst* versucht all diese Gedankengänge zu bündeln und zu einer genaueren, entschlosseneren und vor allem umfassenderen Klärung des Problems zu kommen, wie der Künstler innerhalb der intellektuellen Diskurse der Moderne verortet werden kann und worin seine Aufgabe zu sehen ist. Im Zentrum steht auch hier wieder die Frage danach, welche Funktion, welche Reichweite künstlerische, im engeren Sinn literarische Äußerungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben können. Was sich auf der Grundlage der Notizen⁸⁶ rekonstruieren lässt, zeigt den umfassendsten Versuch Thomas Manns, dieses Problem zu bearbeiten und daraus eine poetologische Programmschrift werden zu lassen. Zugleich werden die Spannungen, die sich für das Frühwerk zeigen lassen, auch innerhalb dieses Notizenkonvoluts deutlich. Die Positionierungen wechseln, zahlreiche Umwertungen werden vorgenommen. Man kann davon ausgehen, dass sich gerade wegen dieser Grundspannung und wegen des dominanten

⁸⁶ Das Notizenmaterial wurde von Hans Wysling ediert: »*Geist und Kunst*«. *Thomas Manns Notizen zu einem »Literatur-Essay*«. In: Paul Scherrer, Hans Wysling (Hrsg.): *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern, München 1967 (Thomas-Mann-Studien I), S. 123-233. Die Zitate aus dem Material beziehen sich auf diese Edition und werden, versehen mit der Sigle *GnK* und unter Angabe der fortlaufenden Nummerierung der Notiz und der Seitenzahl im Haupttext nachgewiesen.

Wunsches Thomas Manns, diese Spannungen in einer eindeutigen, programmatisch fassbaren Positionierung aufgehen zu lassen, letztlich kein kohärenter Text herstellen ließ. Anders als in den literarischen Texten in der Zeit nach *Buddenbrooks*, hat Thomas Mann hier offenbar keine Möglichkeit gesehen, den ironischen Vorbehalt, durch den dort eine eindeutige Festlegung auf einseitige Positionen vermieden werden konnte, als theoretische Position zu formulieren und das Grundproblem des modernen Künstlertums auf diese Art einer Lösung zuzuführen. Das poetologische Systematisierungsbedürfnis Thomas Manns kulminiert in diesem Versuch gebliebenen Text, der alle unterschiedlichen Positionen und Orientierungen, die die früheren Texte geprägt haben, zusammenträgt, er lässt sich deshalb als diskursive Summe des Frühwerks deuten. Während in den Notizen zunächst – im Anschluss an die oben zitierten Texte – für ein rational orientiertes Kunstverständnis (das dann »Literatur« genannt wird) plädiert wird, zeigen sich später verstärkt Gedanken, die einer Re-mythisierung und künstlichen Naivisierung von Kulturdeutungen Sympathie entgegenbringen und entsprechende Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst zu stärken versuchen.⁸⁷

Argumentativer Ausgangspunkt ist hier in erster Linie die Kunsttheorie Richard Wagners und deren zeitgenössische Deutung. Von diesen Theorien sieht Thomas Mann eine Abwertung »literarischer« Erzeugnisse beeinflusst, die dazu führe, dass der Begriff »Literat als Schimpf« verwendet werde und die Formel gelte: »Literatur gleich Unkunst« (27. Notiz, *GuK*, S. 167). Auf dieser Grundlage ist der größte Teil der Notizen von einer Konstellation geprägt, in der »Literatur« gegen »Kunst« gestellt wird und es um eine Verteidigung eines bestimmten Kunstverständnisses geht, das Thomas Mann hier mit dem Begriff »Literatur« versteht. Als argumentatives Ziel des Textes lässt sich daher eine Bemerkung aus der 27. Notiz definieren: »Es ist Zeit, für den Literaten, den Schriftsteller in des Wortes hoher Bedeutung ein Wort einzulegen und ihm den Titel eines Künstlers zu wahren« (*GuK*, S. 167). Diese Formulierung bezeichnet den Kern der Problemlage des Frühwerks: Sie lässt deutlich werden, dass Thomas Manns Versuche, zu einer Ortsbestimmung des modernen Künstlers zu gelangen, ihn in die intellektuellen und ästhetischen Diskurse der Moderne

⁸⁷ Im Kontext einer anders gelagerten Fragestellung, die sich auf Thomas Manns zivilisationskritischen Gedanken in der Kriegszeit und die Rekonstruktion von deren Vorgeschichte richtet, kommt Barbara Beßlich zu einem ähnlichen Ergebnis: Innerhalb des Notizenkonvoluts sieht sie eine stringente Entwicklung: »vom Plädoyer für Rationalität, Kritik und Literatur hin zur zivilisationskritisch intonierten Faszination gegenüber einer neuen Generation, die Irrationalität, Lebenspathos und Höhenkunst vorlebt« (*Weg in den Kulturkrieg. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*. Darmstadt 2000, S. 122). Die Umorientierungen innerhalb des Frühwerks nimmt sie dabei als Begründung für eine »genetische Perspektive« (ebd.), die Thomas Manns »Weg in den Kulturkrieg« von den frühesten literarischen Texten an vorgezeichnet sieht. So überzeugend diese Deutung besonders mit Blick auf den geplanten Essay *Geist und Kunst* grundsätzlich ist, so ist die Stringenz, die Beßlich annimmt am Notizenmaterial nicht überzeugend zu belegen. Denn die zeitliche Komponente, die diese Entwicklung beinhalten müsste, deckt sich nicht mit der Verteilung der verschiedenen Gedanken über das gesamte Konvolut: Die zivilisationskritischen Gedanken tauchen teilweise unmittelbar neben den gegenteiligen Positionen auf, auch wenn tendenziell eine Konzentration gegen das Ende des Konvoluts gesehen werden kann.

einzuordnen, davon geprägt sind, ein wechselndes künstlerisches Selbstverständnis mit einem aus klassisch-romantischen Diskursen stammenden Kunst- und Künstlerbegriff in Einklang zu bringen. Wie lässt sich der moderne Künstler als schöpferisch tätiger Künstler im Sinn der Goethezeit rechtfertigen?⁸⁸ Die zeitgenössischen, auf anti-intellektualistischen, irrationalen, esoterischen und neoromantischen Vorstellungen gründenden Konzepte, die Thomas Mann auf Richard Wagner zurückführt, würden zu »einer »eigentlichen« Dichtung« stilisiert, die »von Wagner unverschämter Weise erfunden und von ihm u. den Schülern seines Denkens unredlich gehandhabt« worden sei (76. Notiz, *GuK*, S. 191). Durch das in Wagners Nachfolge stehende »Verlangen nach »Höhenkunst«, »Tempelkunst« werde alles, »was lallend aus orphischen Tiefen kommt [...], sehr geschätzt« (12. Notiz, *GuK*, S. 158). Damit wird ein Zurück zur anti-intellektuellen, neue Naivität anstrebenden Kunst abgelehnt und dagegen ein von Friedrich Nietzsches ästhetischen Konzepten inspirierter Kunstbegriff in Stellung gebracht. Nietzsche habe »über Schreibkunst das Feinste und Aeufßerste gesagt [...], was unter uns darüber gesagt worden ist!«, er habe »die Reinheit, psychologische Reizbarkeit, Wahrheitsliebe des Litteraten, des Menschen der Erkenntnis von dem unzuverlässigen und charakterlosen Künstler Wagner« unterschieden (32. Notiz, *GuK*, S. 168). Deshalb sei es notwendig, der Funktionalisierung von Kunst in diesem literarischen Sinne das Wort zu reden und ihre besondere Legitimation herauszustellen:

Solche Welt- und Herzenskennner und -Künder wie die großen Schriftsteller, die nicht unmittelbar u. sinnlich darstellten, sondern redeten und aussprachen u. bezeichneten, sollen nicht Künstler heißen? [...] Die Unverschämtheit kleiner, dämlicher Wichtigmacher unter dem Schutz einer thörichten, national bornierten Zeitströmung! (27. Notiz, *GuK*, S. 167)

Die Funktion der »Literatur« und wird darin gesehen, Erkenntnis und eine möglichst an rationalen Kategorien orientierte Weltdeutung zu fördern. Sie wird mithin in die Tradition eines aufklärerischen Kunstverständnisses gestellt, dessen Rolle besonders in der Stiftung und möglichst weiten Verbreitung von Humanität zu sehen ist:

Notwendigkeit der »Literatur« zumal bei uns: Erweckung des Verständnisses für alles Menschliche, Sittigung, Veredelung, Besserung. Schwächung dummer Überzeugungen und Werturteile. Skeptisierung. Humorisierung. Was das Moralistische betrifft: *zugleich* Verfeinerung u. Reizbarkeit einerseits und Erziehung zum Zweifel, zur Gerechtig[keit], Duldsamkeit. *Psychologisierung*. (20. Notiz, *GuK*, S. 164, Hervorhebungen im Text)

⁸⁸ Zur Einordnung des *Geist und Kunst*-Projektes in das Frühwerk vgl. Terence J. Reed: »*Geist und Kunst*. *Thomas Mann's Abandoned Essay von Literature*. In: *Oxford German Studies* I (1966), S. 53-101. Reed stellt die Bezüge zu weiten Teilen des Frühwerks heraus und deutet diese Werkphase »as a consistent intellectual process«. Zugleich betont er die Spannungen, die innerhalb der Notizen auftreten und sieht darin den Grund dafür, warum es Thomas Mann nicht gelungen sei, die verschiedenen Positionen des Konvoluts »into a single unified statement« münden zu lassen (S. 56f.).

Vgl. jetzt auch Philipp Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*. Frankfurt am Main 2008, S. 31-51. Gut betont, dass die Notizen Thomas Manns Überzeugung zum Ausdruck brächten, »dass ein Kunstwerk sich nicht in aufgeklärter Rationalität erschöpft« (S. 39).

Diese analytisch-kritische und zugleich moralisch gute Wirkung auf menschliche Gemeinschaft wird flankiert durch die Forderung, die ästhetische Gestalt habe sich in der Suche nach dem treffenden und schönen Ausdruck zu manifestieren: »Es kommt darauf an, *gut zu schreiben*. Nur wer am besten schreibt, hat das Recht auf die höchsten u. vornehmsten Gegenstände« (2. Notiz, *GuK*, S. 152). Welche Wirkung die Zusammenführung beider Aspekte mit sich bringt, wird in der 41. Notiz am Beispiel des italienischen Aufklärungspublizisten Cesare Beccaria (1738-1794) verdeutlicht, der sich gegen die Härte der Justiz, gegen Folter und Todesstrafe eingesetzt habe, zugleich aber durch »eine philos. Sprach- und Styllhre u. mehrere Abhandlungen über den Styl« berühmt geworden sei. Funktion und Bedeutung solcherart verstandener Schriftstellerei wird schließlich pathetisch apostrophiert: »Was, wo wären wir, wäre die Menschheit ohne ihre großen Fürsprecher, die Schriftsteller! Verdankt sie ihnen nicht mehr, als den Dichtern, die, Künstlerkinder, die sie sind, allzu oft nur dem Vergnügen, dem Genuß der Herrschenden gedient haben.« (*GuK*, S. 171) Interessant, besonders im Hinblick auf spätere, in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bezogenen Positionen gegen den sog. »Zivilisationsliteraten«, erscheint die zugespitzte Funktionalisierung dieses Verständnisses in der sich anschließenden Formulierung:

Philantropie [sic] und Schreibkunst als dominierende Passionen *einer* Seele. Das hat etwas zu bedeuten. Schön schreiben heißt beinahe schon schön denken, und davon ist nicht weit zum schönen Handeln. Alle Sittigung, sittliche Veredelung und Steigerung entstammt dem Geiste der Literatur. (Die gute That, das schöne Wort.)] (Goethe) (*GuK*, S. 171)⁸⁹

Die Übertragung künstlerischer Äußerungen in den Bereich der Politik, die durch die Forderung nach »schönem Handeln« geleistet wird, stellt also eine deutliche Verbindung zwischen den Bereichen »Kunst« und »Leben« her, die einige Jahre später in den *Betrachtungen* durch die radikale Verabschiedung des »Zivilisationsliteraten« negiert wird, die Bereiche als systematisch generell getrennt angesehen und gegenseitige Einflussmöglichkeiten als pro-

⁸⁹ Diese Position wird auch im Essay *Der Literat* (1913) vertreten, in dem – wie eine Vorbemerkung nicht ganz zutreffend bemerkt – »ein paar zusammenhängende Seiten aus dem Kapitel, in welchem versucht werden sollte, den Typus des literarischen Menschen in seiner abstrakten Reinheit kritisch darzustellen« (GKFA 14.1, S. 354; zur Publikationsgeschichte und zu den Zusammenhängen mit den Notizen siehe den Kommentar in GKFA 14.2, S. 488-498). Gedanken aus den Notizen zu *Geist und Kunst* wurden aufgenommen und zugespitzt, die Verbindung von Moralismus und Literatur, von Philanthropie und Schreibkunst entschieden betont. Denn »schon den Volkspädagogen der Alten galt das schöne Wort als der Erzeuger der guten Tat« (GKFA 14.1, S. 356). Scharf fällt die Abgrenzung gegen den Künstler aus, der seiner Natur nach »sittlich indifferent, unverantwortlich und unschuldig« sei, dem es an »Anständigkeit« und Beurteilungslust mangle und den man infolgedessen als »unbekümmerten Mitesser am Tische des reichen Halunken« finde (GKFA 14.1, S. 359f.). Der seiner Richterrolle entspringende Radikalismus, der dem Literaten hier bereits bescheinigt wird (und der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* einer so heftigen Kritik unterzogen und gerade umgekehrt beurteilt wird), seine Abneigung gegen Zugeständnis und Kompromiss werden hier noch verbunden mit einer »Klugheit, welche sich stärker erweist, als seine ›Liebe zur Tugend‹« (GKFA 14.1, S. 362). So wird der Literat »zur Güte« (GKFA 14.1, S. 362) geführt und mit dem »Leben« versöhnt. Auch hier zeigt sich der unbedingte Wunsch nach einer auch nur irgendwie tragfähigen Lösung des Problems, den »durch Bewusstheit, durch Geist, durch Moralismus, durch Kritik« ausgezeichneten »Künstler der Erkenntnis« (GKFA 14.1, S. 355) als Künstler im klassisch-romantischen Sinn rechtfertigen zu können.

blematisch angesehen werden. Hier wird in Teilen der Notizen eine eindeutige Festlegung der Kunst vorgenommen, die angesichts der Offenheit, die die Mehrzahl der literarischen Texte prägt, eher überrascht, die sich aber vor dem Hintergrund der Grundfrage des geplanten Textes nach den Legitimationsbedingungen für künstlerische Weltdeutung als plausibel deuten lässt: »Litteratur« kann hier durch die Verknüpfung von kritisch-durchschauender, ethisch-moralischer, humanisierender Funktion einerseits und »schönem Ausdruck« andererseits als Kunst im klassisch-romantischen Sinne gerechtfertigt werden.

Die Grundlage für die Fragestellung des Textes, die sich in abstrakter Weise auf das gesamte Frühwerk übertragen lässt, wird in einigen Notizen angedeutet: Dass es für Thomas Mann notwendig geworden ist, eine genaue Ortsbestimmung des modernen Künstlers vorzunehmen, nach dem epistemologischen Stellenwert ästhetischer Weltdeutung zu fragen, lässt sich auf Diskurse zurückführen, die in der Zeit um 1800 ihren Ausgang genommen und besonders in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) einen ersten prominente Niederschlag gefunden haben. Auf diese Schrift bezieht sich Thomas Mann in einigen Notizen (z.B. 96. und 97. Notiz *GuK S. 201-204*) und stellt seine Überlegungen in den Kontext dieses dort postulierten Spannungsfeldes, das Schiller für die Kunst in der Moderne eröffnet.⁹⁰ Zentral ist dort die Frage, ob der Kunst ein Potential zugewiesen werden kann, die als defizitär empfundene und von Dissoziationserfahrungen bestimmte Kultur der Moderne zu überwinden. Zur Beantwortung dieser Frage wird eine Typologie künstlerischer Weltverhältnisse etabliert, die auf die Pole »naiv« und »sentimentalisch« reduziert wird. Als exemplarisch für ein »naives« Weltverhältnis wird das Werk Goethes angesehen, in dem die Einheit von Ich und Welt, Mensch und Natur noch gegeben sei, eine Dissoziation dieser Kategorien noch nicht stattgefunden habe. Der modernen, vom Verlust von Ganzheitlichkeit geprägten Kultur entspreche dagegen das »sentimentalische« Weltverhältnis (in das Schiller sein eigenes Werk einordnet), mit dem eine reflexive Beziehung zwischen Ich und Welt begründet wird und das einem Leiden an diesem Ganzheitsverlust sowie dem Versuch zu seiner Überwindung Ausdruck gebe. Diese Trennung hat die ästhetischen Diskurse der Folgezeit in entscheidender Weise geprägt, ist besonders in frühromantischen Konzepten wieder zu finden, auf die sich Thomas Mann in der 42. Notiz explizit bezieht und sie auf der Grundlage der Schillerschen Unterscheidung deutet:

Romantik und Kritizismus (Schriftstellertum). Schlegel. Wackenroder. In der ganzen Romantik ist der *Geist*, die Ironie die Hauptsache. Sie ist tief litterarisch. Tieck. Wackenroder ein Standard Werk der Romantik ganz analytisch-schriftstellerisch. Unnaiv. Ebenso Lucinde. Die Romantiker im Ganzen keine

⁹⁰ Dieser Bezug wird hier knapp angedeutet, eine ausführliche Anbindung an die ästhetischen Diskurse des frühen 19. Jahrhunderts wird in Kapitel 2 vorgenommen.

starken Plastiker: philosophisch. Ihre Naivetät ist Raffinement. (42. Notiz, *GnK*, S. 172, Hervorhebungen im Text)

Besonders anhand der hier hergestellten Bezüge wird deutlich, dass Thomas Mann diesen ästhetischen Zusammenhängen mit einer problemgeschichtlichen Perspektive begegnet. Sowohl Richard Wagners Werk als auch dessen kritische Rezeption durch Friedrich Nietzsche bzw. die zustimmende Wiederaufnahme von Wagners Ästhetik im Rahmen verschiedener zeitgenössischer Tendenzen werden im Rückgriff auf Schillers Kategorien gedeutet und in das von ihm beschriebene Spannungsfeld eingeordnet. Hans Wysling geht davon aus, dass Thomas Manns »Versuch, mit Schillers Kategorien das eigene Dichtertum zu bestimmen, [...] zum vornherein ein heikles Unterfangen« gewesen sei, da seine Schiller-Rezeption auf der Grundlage von Nietzsches Künstlertypologie erfolgt sei: »Durfte Nietzsches Unterscheidung zwischen »dionysisch« und »apollinisch«, von der Thomas Mann ausgegangen war, ohne weiteres mit Schillers Gegensatzpaar »naiv« und »sentimentalisch« in Einklang gebracht werden?« Diese Frage verneint Wysling mit dem Hinweis, dass eine Analogisierung von Schillers Kategorie des »Naiven« und Nietzsches Bestimmung des »Dionysischen« »auch bei größter Elastizität der Begriffe nicht möglich« sei.⁹¹ Deshalb habe sich Thomas Mann in einen »undurchdringlichen typologischen Dschungel« hineinmanövriert, »aus dem er nicht mehr herauszufinden vermochte« und weshalb der Essay nicht zu einem

⁹¹ An die Deutung von Wysling schließt sich auch Paolo Panizzo an, wenn er feststellt, dass »die »Situation nach Nietzsche« [...] tatsächlich nicht mehr ausschließlich durch Schillers berühmte Kategorien zu beschreiben« gewesen sei. Und zwar weil durch Nietzsches Deutung das für Schillers Typologie zentrale, aus der klassisch-romantischen Ästhetik stammende Kriterium der Kunstautonomie verabschiedet worden sei. Nietzsche habe schon in *Die Geburt der Tragödie* (1872) die Kunst mit der Lebenspraxis in Verbindung gebracht, sie als »das grosse Stimulans zum Leben« (KSA 1, S. 14) betrachtet und ihr Ziel »gerade in der Rechtfertigung des Lebens« gesehen (Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie*, S. 26). Die Kunst sei in seiner Philosophie zu einem »sinnstiftenden Pol« für den Menschen geworden, weshalb »das Prinzip der Kunstautonomie seine Gültigkeit« (ebd., S. 27) verloren habe. Zugleich weist Panizzo – im Rückgriff auf Peter Pütz (*Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne*. Bonn 1963) – darauf hin, dass mit Nietzsche zwar die »strenge Trennung von Kunst und Wirklichkeit« aufgegeben worden sei, nicht aber das »Ideal der Interesselosigkeit der Kunst«. Das ist ganz offensichtlich widersprüchlich, denn die Interesselosigkeit von Kunst ist bei Schiller ja gerade die Formel für die Kunstautonomie. Panizzo setzt hier vielmehr Kunstautonomie mit Ästhetizismus gleich: Die goethezeitliche Ästhetik hat der ästhetischen Rede in thematischer und formaler Hinsicht zwar eigene, autonome Gesetzmäßigkeiten zugewiesen, es ging allerdings nie darum, den ästhetischen vom lebensweltlichen Raum abzuschließen und jegliche gesellschaftliche Wirkungsmöglichkeit von Kunst zu verneinen. Für Schiller kann die Kunst gerade deshalb Aufgaben von weitestgehender sozialer Bedeutung übernehmen, weil sie autonom ist. Vor einem problemgeschichtlich beschreibbaren Hintergrund sind Schillers und Nietzsches Deutungen deshalb auf ein und derselben Ebene anzusiedeln. Beide Typologierungsversuche reagieren prinzipiell auf dieselbe kulturelle Situation und bewerten sie ähnlich, sind letztlich kulturkritisch angelegt, wenn sie die Moderne als Verlust Erfahrung beschreiben, aus der die Kunst einen Ausweg weisen kann. Die Grundspannung des modernen Künstlerproblems soll durch die beschriebene Synthese, die die Kunst funktional auf eine gesellschaftliche Einflussmöglichkeit festlegt, gelöst werden. In diese Reihe lassen sich – wie die Ausführungen im 2. Kapitel genauer zeigen werden – deshalb auch Thomas Manns Überlegungen stellen.

kohärenten Text habe ausformuliert werden können (Einführung in die Notizenedition in *GuK*, S. 139f.).⁹²

Entscheidend für die Einordnung der *Geist und Kunst*-Gedanken in den Kontext des Frühwerks und dessen hier rekonstruierte Entwicklung ist aber, dass auch in diesem Notizenkonvolut eine Relativierung der vorher gefundenen Positionen erkennbar ist. Die Lösungsmöglichkeit des Künstlerproblems, die Thomas Mann darin gesehen hatte, in der intellektualistisch orientierten »Literatur« eine im klassisch-romantischen Sinn legitimierte Kunstform zu sehen, wird in ihrer Geltungskraft begrenzt, wenn das Bemühen des Literaten um Humanität und gesellschaftliche Veredelung mit einer lebensfernen »Vernichtung aller niedrigen Leidenschaften, von Bosheit, Neid« gleichgesetzt wird. Das wird an einigen Stellen auch auf die politische Funktionalisierung des kritisch-reflexiv orientierten Kunstverständnisses bezogen: Als positive Charakterisierungen des Literaten werden »Bewußtheit, höchste psychologische und sittliche Reizbarkeit Reinheit, Güte, Humanität« herausgestellt. Das alles könne aber »bei politischer Teilnahme zu einem fast trivialen, fast kindlichen Radicalismus und Demokratismus führen«, wofür als Beispiel der Bruder Heinrich angeführt wird (62. Notiz, *GuK*, S. 184). Die Gegenseite kann hier auch systematisch wieder punkten: »Die Kunst wesentlich eine Sache *des Lebens*. Der Geist, mit seiner Tendenz zur Zerstörung der Leidenschaften, will letzten Endes das reine Nichts. Heidentum und Christentum. Feste und Contemplation.« (62. Notiz, *GuK*, S. 184, Hervorhebung im Text) Hier werden also Positionen aufgegriffen, die in zahlreichen Erzählungen, in einem ästhetischen Zusammenhang schon artikuliert und in die jeweilige Konstellation eingefügt worden waren. Es kann davon gesprochen werden, dass Thomas Mann die einseitigen Orientierungsversuche, mit denen er den an kritischer Reflexion orientierten »Literaten« als den Künstler der Moderne zu etablieren versuchte, als unzureichend einschätzt. Auch wenn die an Richard Wagners Ästhetik angelehnten Versuche, eine irrationale »Tempelkunst« zu begründen, zunächst sehr deutlich verabschiedet werden, so zeigen sich in mehreren Notizen doch Hinweise, dass nur in einer gegenseitigen Ergänzung der beiden Polen eine tatsächliche Lösungsmöglichkeit gesehen werden kann. Das bezieht sich vor allem auf einen ganz-

⁹² Zu Thomas Manns Schiller-Rezeption in den *Geist und Kunst*-Notizen: Hans Joachim Sandberg: *Thomas Manns Schiller-Studien. Eine quellenkritische Untersuchung*. Oslo u.a. 1965, S. 61-85. Auch Sandberg deutet die Schiller-Bezüge so, dass es sich dabei »in der Regel um Niederschläge sekundären Ursprungs« gehandelt habe (S. 75), da man aus philologischer Perspektive keine überzeugenden Anhaltspunkte dafür finden könne, »daß Thomas Mann seine Anschauungen aus den Schillerschen Theorien abgeleitet hätte« (ebd.). Um eine problemorientierte Rekonstruktion der Entwicklung des Frühwerks leisten zu können, ist ein genauer philologischer Nachweis auch nicht nötig. Das Potential dieser Perspektive liegt aber gerade darin, eine die Thomas Mann-Forschung lange prägende Deutung nicht weiter fortschreiben zu müssen, die das Werk Thomas Manns in die Diskurse des ästhetischen Moderne nicht recht einzuordnen wusste, wodurch es eine singuläre Stellung erhielt.

heitlichen Lebensbegriff, den Thomas Mann in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder bemüht und der bei der Charakterisierung allgemein-menschlicher Eigenschaften die Zusammengehörigkeit von rationalen und irrationalen Strukturen betont.⁹³

Im Verlauf der mehrjährigen Entstehungszeit der Notizen zu *Geist und Kunst* tastet Thomas Mann das gesamte Spannungsfeld der modernen Ästhetik ab, bemüht die verschiedensten Synthesen und versucht sich auch an einer Versöhnung von »Kunst« und »Leben«, mit dem Ziel, die zwischen diesen beiden Polen stehende Reflexivität des »Literaten« zu überwinden. Es geht hierbei also darum, Kunst und Künstlertum über eine möglichst starke Anbindung an die Lebenspraxis zu legitimieren; der Künstler wird eins mit der Welt. Diese Lösung orientiert sich stark am Vitalitätskult der um die Jahrhundertwende populären Jugendbewegung. Die jungen Novellisten der sog. »neuen Generation« (Thomas Mann nennt Wilhelm Speyers Novelle *Wie wir einst so glücklich waren*, 1909) werden kritisch, aber doch mit Sympathie begrüßt. Die »kultivierte Leiblichkeit«, wie sie sich in ihren Texten ausdrücke, ihre Begeisterung für »Wandern und Schlafen im Freien« vermittele ein glaubwürdiges und zweckfreies Kunstverständnis. »Alles ist um seiner selbst willen da [...], reine, unverhunzte Gefühlsintensität«. Und zufrieden stellt Thomas Mann fest: »Ich rieche Morgenluft« (Notiz 103, *GnK*, S. 207).

Die Denkbewegung hält bei der Verteidigung des Literaten bzw. bei der Entscheidung für dessen Position nicht an. Sämtliche im Rahmen der literarischen Texte des Frühwerks durchgespielten Positionierungen werden hier wieder aufgegriffen und auf eine theoretische Ebene transformiert. Das immer gleichbleibende Problem stellt sich in theoretischer Hinsicht als unlösbar heraus, wenn dafür einseitige Positionierungen bemüht werden. Ohne eine teleologische Argumentation verfolgen zu wollen, so liegt wegen der hier rekonstruierten Problemkonstellation doch die Schlussfolgerung nahe, dass Thomas Mann nicht dazu gelangt, die in den literarischen Texten als Lösungsstrategie zur Anwendung gebrachte ironische Rede auf eine theoretische Ebene zu überführen. Aus der hieraus entstehenden terminologischen, vor allem aber strukturellen Dynamik ergibt sich für Thomas Mann die Konsequenz, das Problem ungelöst und den Essay ungeschrieben zu lassen.⁹⁴

⁹³ Vgl. hierzu Hans Dieter Heimendahl: *Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in den »Betrachtungen eines Unpolitischen«, »Der Zauberberg«, »Goethe und Tolstoi« und »Joseph und seine Brüder«*. Würzburg 1998, bes. S. 129-138.

⁹⁴ In das Umfeld der poetologischen Überlegungen von *Geist und Kunst* gehören die Texte *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland* (1910) und *Der Literat* (1913), in die teilweise wortgleich Auszüge aus dem Notizenkonvolut einfließen und die zentrale Gedanken pointieren bzw. auf eine präzise Fragestellung anwenden und in eine klare Positionierung münden lassen. Zu den Zusammenhängen vgl. die Kommentare zu den Texten in GKFA 14.2. Ein ebenfalls in dieser Reihe stehender Lösungsversuch findet sich in *Über Fiorenza* (1912). Hier wird der Gegensatz von »Geist« und »Kunst« in der Person des Künstlers aufgelöst: »Der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfertum, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, As-

1.5 *Alte Bekannte, neue Form*
 – Der Tod in Venedig (1912) als literarischer Abschluss des Frühwerks

In unmittelbarem Zusammenhang mit den poetologischen Orientierungen der Jahre ab ca. 1905 kann die Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912) gesehen werden. Dieser Text nimmt eine aus der frühesten Phase des Werks bekannte Konstellation auf und führt sie zum letzten Mal durch: Im Zentrum steht eine Künstlerfigur, die in wesentlichen Attributen und in ihren leitenden Ansichten autobiographisch geprägt ist; die Grundanlage des Textes ist darüber hinaus sehr stark von zeitgenössischen Diskursen bestimmt, deren kritische Perspektivierung die gedankliche Struktur der Erzählung im Ganzen trägt. Zugleich kann die Erzählung um Gustav von Aschenbach als literarischer Abschluss des Frühwerks gesehen werden. Denn die Frage nach der Funktion und Wirkreichweite von Kunst innerhalb moderner Gesellschaften, die die frühesten Texte noch nicht klar thematisieren, rückt in dieser Erzählung ins Zentrum und wird dort bis ins Spätwerk hinein bleiben.

Die Erzählung ist zusammen mit ihrem unmittelbaren werkgeschichtlichen Kontext ein Beleg für die gedanklichen Ambivalenzen, die sich zwischen literarischem und essayistischem Werk zeigen. Die schwankenden Positionen, die das *Geist und Kunst*-Projekt prägen, lassen sich – wie oben gezeigt wurde – über eine längere Werkphase hinweg beobachten, und sie treten in der knappen Zeitspanne, die zwischen *Geist und Kunst* und der Erzählung *Der Tod in Venedig* liegt, besonders konzentriert hervor. Während sich die poetologischen Texte darum bemühen, den an aufklärerisch-emanzipatorischer Wirkung orientierten Künstler als Künstler im klassisch-romantischen Sinn zu legitimieren, wird sowohl dieses als auch ein an klassizistischen Vorbildern orientiertes künstlerisches Selbstverständnis in der Erzählung von 1912 einer kritischen Prüfung unterzogen und letztlich disqualifiziert. Diese Deutung wird bestätigt, wenn man einen weiteren Essay in die Betrachtung einbezieht, der zum unmittelbaren Entstehungsumfeld zählt. Die *Auseinandersetzung mit Wagner* (1911) ist aus verschiedenen Gründen in einen gedanklichen Zusammenhang mit der ein Jahr später erschienenen Erzählung zu stellen. Der Text ist erstens während des Venedig-Aufenthaltes geschrieben worden, der den unmittelbaren Anlass zur Konzeption der Künstler-Novelle gegeben hat. Zweitens ist er bestimmt von der Auseinandersetzung mit

kese und Schönheit – das dritte Reich.« (GKFA 14.1, S. 349). Diese Verkörperung hatte auch schon Tonio Kröger angestrebt, in der Erzählung wird eine Synthese der Gegensätze aber zurückgewiesen, die Spannung vielmehr im Modus der Ironie aufrecht erhalten. Wenn Thomas Mann noch häufig von der Mittel- und Mittlerstellung des Künstlers reden wird (besonders in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*), dann sind diese Äußerungen nicht mehr von einem Synthesegedanken getragen, sondern auch in theoretischer Hinsicht von einem Ironie-Konzept untermauert.

Dass Thomas Mann die Thematik der *Geist und Kunst*-Notizen in essayistischer Form noch einige Jahre weiterverfolgt hat, sein Systematisierungsbedürfnis weiterhin bestand, kann die hier vorgeschlagene Deutung, dass der geplante *Geist und Kunst*-Essay die Denkbewegungen des Frühwerks bündelt und in sich vereinigt, bestätigen.

neuklassischen Kunstkonzepten, die ab ca. 1905 in Deutschland diskutiert wurden. In modernekritischer Stoßrichtung propagierten sie eine Betonung von Formgesetzlichkeiten, da nur diese eine überhistorische Gültigkeit besäßen. Thomas Manns Beschäftigung mit diesen Konzepten, die er vor allem über Samuel Lublinski kennengelernt hatte, ist in das Problemfeld des Frühwerks einzuordnen: Auch hier wird nach einer tragfähigen Lösung gesucht, die das Verhältnis von kritisch-rationaler und naiv-schöpferischer Kunst klärt.

In der *Auseinandersetzung mit Wagner* wird – ähnlich wie in der Mehrzahl der *Geist und Kunst*-Notizen – die zeitgenössische Rezeption der ästhetischen Theorien Richard Wagners kritisch betrachtet. Die Ausgangsüberlegung formuliert bereits das grundsätzliche Spannungsverhältnis, in dem auch Richard Wagners Kunst mit den Normen des ästhetischen Diskurses der Moderne steht: Einerseits artikuliert Thomas Mann seine große emotionale Verbundenheit mit der Kunst Richard Wagners: Gleich zu Beginn des Textes spricht er z.B. von »Kunstglück« und »Kunsterkenntnis«, die er ihm verdanke (GKFA 14.1, S. 301). Das Verhältnis sei aber von Anfang an ambivalent, immer »durchaus leidenschaftlich und von unbeschreiblichem Lebensreiz« bestimmt gewesen, dabei aber zugleich »pessimistisch, hellscherisch, fast gehässig« (GKFA 14.1., S. 302). Ähnlicher wie in den *Geist und Kunst*-Notizen wird hier einer allgemeinen Wagner-Begeisterung eine Absage erteilt, ohne dass auf Einzelheiten der ästhetischen Theorie eingegangen würde. Wichtig ist aber, dass Thomas Mann ein Gegenbild zu Wagners auf die Epoche des 19. Jahrhunderts bezogenen Ästhetik entwirft. Diese Norm wird diffus, als Vision formuliert, sie wird aber die Kunst des 20. Jahrhunderts entscheidend prägen:

Denke ich an das Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagnerschen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, – irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres [...] von kühlerer, vornehmerer und selbst gesünderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, – eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen. (GKFA 14.1, S. 304)

Das hier aufgerufene Ideal nimmt – so unklar es letztlich bleibt – wesentliche Gedanken der *Geist und Kunst*-Notizen und diesen vorausgehende Überlegungen auf, die einen kritisch-rationalen Kunstbegriff als Zeichen und Ausdruck einer aufgeklärten Moderne ansehen. Die Lösung des modernen Künstlerproblems soll darin bestehen – so legt es auch dieser Text analog zu zahlreichen Essays der gleichen Zeit nahe –, die sich aus den ästhetischen Diskursen seit dem späten 18. Jahrhundert ergebende Grundspannung zwischen Rationalität und genialischem Schöpferum zugunsten der Rationalität aufzulösen und die aus ihr resultierende Wirkung der Form im aufklärerisch-emanzipatorischen Sinn zu legitimieren.

Diese klare Positionierung wird werkgeschichtlich flankiert durch die Perspektive, die die Erzählung *Der Tod in Venedig* mit Blick auf den gleichen Kontext vertritt. Dort verkörpert der Protagonist Gustav von Aschenbach eben diese an neuklassischen Konzepten orientierten poetologischen Positionen. Er ist damit zwar als Künstler erfolgreich, einer Übertragung auf die Lebenspraxis halten diese Ideale allerdings nicht stand. Besonders in der Frage der Reichweite künstlerischer Aussagen plädiert der Text deutlich für deren Limitierung, begrenzt den von Aschenbach vertretenen Wahrheits- und Erziehungsanspruch von Kunst und stellt sie in den Kontext der wissenschaftsgeschichtlich vom Pluralismus geprägten Moderne.

Der zu Ruhm und Ehre und Adelstitel gelangte Aschenbach wird in der Erzählung als Leistungsethiker charakterisiert: Seit seiner Jugend übt er sich in einem asketischen Leistungsideal, er hat »niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt« (GKFA 2.1, S. 509) und ringt sich jeden Tag zwei, drei Stunden morgendlicher Tätigkeit ab, nachdem er sich mit einer kalten Dusche darauf vorbereitet hat. Die Strenge des Tagesablaufs und seines Lebens überhaupt ist dabei das Ergebnis von »Zucht« (GKFA 2.1, S. 510). Denn sie ist die Voraussetzung dafür, sein Leben, »das zur ständigen Anspannung nur berufen, nicht eigentlich geboren war« (GKFA 2.1, S. 509) zur Leistung anzutreiben zu können, ihn vom Müßiggang fern zu halten. Die Konstellation des Textes bewegt sich hier im bekannten Modell von ›Geist‹ und ›Leben‹: Die irrationalen Seiten des Lebens, die Aschenbach in Gestalt des Jungen Tadzio gegenüberreten, können in seine von Selbstzucht und Disziplin, allein vom ›Geist‹ geprägte und damit künstlich reduzierte Lebenswelt nicht integriert werden; Aschenbach muss eines unwürdigen Todes sterben, der seiner auf Form und Haltung bedachten Lebenspraxis diametral entgegensteht.

Die Einsicht in die Unvereinbarkeit von ›Geist‹ und ›Leben‹ geht seiner Entscheidung für ein selbstzüchtiges Leben voraus, er blendet in der Folge diejenigen Seiten des Lebens aus, die für ihn die Gefahr des Selbstverlustes bergen. Und diese Maxime gilt auch in ästhetischen Fragen: Er schlägt einen Weg der Entschlossenheit ein, er negiert alle Formen der Erkenntnis, die einer neuen Klassizität im Wege stehen. Sein Entschluss lautet, »das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen geeignet ist.« (GKFA 2.1, S. 513) Dabei ist klar markiert, dass es sich um einen »tiefen Entschluss« Aschenbachs handelt (GKFA 2.1, S. 513), dass er mit einem ebenso festen Willen die Komplexität seiner Existenz reduzieren möchte, wie er sich durch die tägliche Strukturierung des Arbeitstages den Anschein eines tätigen Daseins zu geben versucht. Dadurch geht ihm freilich jede Möglichkeit zur Ironisierung der eigenen künstle-

rischen Rolle verloren. Indem er zur Unbewusstheit zurückkehren will und an die Möglichkeit glaubt, die erkenntnistheoretischen Grundlagen modernen Denkens umgehen zu können, muss er seiner Sprache Ernsthaftigkeit und Pathos geben. Im Text wird die Anbindung der Hauptfigur an neuklassische Konzeptionen sehr deutlich: Aschenbachs Bemühen um Naivität äußert sich in seinen Texten in einer »neuen Würde und Strenge«, eine »adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung« sei zu beobachten, die ihnen ein »Gepräge von Meisterlichkeit und Klassizität« verleihe (GKFA 2.1, S. 514).⁹⁵ Die strenge und in sich geschlossene Form, wie sie in Anlehnung an die klassischen Kunstideale der Goethezeit aufgegriffen wird und einen eigenen semantischen Wert erhält, entbehrt aber jeglicher Grundlage in gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Hinsicht. Sie ist der Versuch, dem Subjekt mit Hilfe der Kunst einen Weg zu weisen, der zurück zu feststehenden und unhintergehbaren Wahrheiten führt. Das diesem Denkmodell eigene Paradoxon, dass nämlich unter Anwendung von Kategorien kritischer Rationalität ein vorrationaler Zustand evoziert werden soll, prägt ebenso die Konzepte der frühromantischen Ästhetik. Dort wird es aber mit Hilfe der Ironie in einer immer währenden Schwebelage und in einer nicht auflösbaren Spannung gehalten. Die Bindung an eine Subjektperspektive, die nach Immanuel Kants erkenntnistheoretischen Schriften die Grundlage der modernen Erkenntnisphilosophie bildet, wird auf diese Weise aufrecht erhalten. Demgegenüber versuchen sich die ästhetischen Strömungen um 1900, die neuklassisch, neuromantisch orientiert sind, von dieser Bindung an das Subjektbewusstsein zu lösen. Sie verfolgen eine Remythisierung, die nicht unter einen erkenntniskritischen Vorbehalt gestellt ist und versuchen damit, vormoderne Normen zu etablieren.⁹⁶

Darüber hinaus beinhaltet dieses Kunstverständnis einen politischen Aspekt. Der Bezug auf die klassische Literatur- und Kulturtradition erfordert zugleich die Akzeptanz der politischen Funktion von Kunst, die in der Literaturtheorie der Goethezeit besonders von Friedrich Schiller formuliert wurde. Die Kunst erhält darin die Funktion der Erzieherin der Menschheit, womit eine Allgemeingültigkeit der in ihr formulierten Normen behauptet wird, die den Gegebenheiten der Moderne freilich widerspricht. Gustav von Aschenbach ist in dieser Tradition zu sehen, er gründet sein Künstlertum auf Form und Moral und bezieht auf diese Weise einen modernekritischen Standpunkt, der einer als chaotisch und komplex erkannten Welt die Einfachheit und Übersichtlichkeit der geschlossenen Form

⁹⁵ Zum konkreten Kontext vgl. die präzise Analyse von Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann und die Neuklassik. »Der Tod in Venedig« und Samuel Lublinskis Literaturauffassung*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973), S. 432-454.

⁹⁶ Zu den Paradoxien im frühromantischen Projekt einer »Neuen Mythologie« vgl. am Beispiel von Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* Dirk von Petersdorff: *Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*. Tübingen 1996, S. 153-160.

entgegenhält. Entscheidend ist, dass er diese Norm verallgemeinern will, dass nämlich mit der Zeit etwas »Amtlich-Erzieherisches« den Ton seiner Literatur bestimmt und er die Aufnahme eines seiner Texte in die Schul-Lesebücher als »ihm innerlich gemäß« betrachtet (GKFA 2.1, S. 514f.).

Dieses künstlerische Selbstverständnis wird durch den Tod seines Trägers disqualifiziert; aber auch schon im Verlauf der Handlung werden zahlreiche Hinweise gegeben, die diese Redeabsicht des Textes deutlich werden lassen. So z.B. wenn der Text den Verlust von Aschenbachs Würde im Zuge der immer stärkeren Annäherung an Tadzio darstellt und damit die stringente Entwicklung auf den Tod hin gestaltet. Thomas Mann greift hier immer wieder zu dem Mittel, mit Hilfe innerer Monologe die Gedankenwelt Aschenbachs erlebbar zu machen⁹⁷ und die Darstellungsweise dieser Gedanken zu verlachen. Hierbei geht es vor allem um die Disqualifizierung seines Begriffs von Künstlerwürde. Deren Stabilität nimmt immer mehr ab, je mehr er sich auf seine Liebe zu Tadzio einlässt und sich damit in einen Bereich begibt, der ihm gefährlich wird. Aschenbach träumt sich die Rolle eines Beschützers zurecht, wenn er Tadzio am Strand beobachtet. Es scheint ihm, »als säße er hier, um den ruhenden zu behüten, [...] in beständiger Wachsamkeit für das edle Menschenbild dort zur Rechten, nicht weit von ihm. Und eine väterliche Huld, die gerührte Hinneigung dessen, der sich opfernd im Geiste das Schöne zeugt, zu dem, der die Schönheit hat, erfüllte und bewegte sein Herz« (GKFA 2.1, S. 540). Die Beschreibung dieser Rolle kann als eine Allegorie seines künstlerischen Selbstverständnisses gelesen werden, das durch den hohen, pathetischen Ton lächerlich und semantisch leer wirkt: Er beobachtet nur von Ferne, nimmt keinen Kontakt mit der Umwelt auf, scheut diesen Kontakt vielmehr, um sich seine Illusion nicht zerstören zu lassen.⁹⁸ Die Anbindung an die Lebenspraxis, die Aschenbach mit seiner Kunst erreichen will und die er durch seine gesellschaftlichen Ehrungen auch als erreicht ansieht, erweist sich als Wunschbild. Mit dieser Darstellung korrespondiert die unmittelbar darauf folgende Szene, die Aschenbach nach seiner Rückkehr ins Hotel zeigt, wo er sich vor dem Spiegel seiner Würde und herausragenden gesellschaftlichen Stellung versichert. Dabei geht es nur um Äußerlichkeiten, um Ruhm, um Bekanntheit:

⁹⁷ So werden Aschenbachs poetologischen Überzeugungen z.B. in seinem ersten Gedankentraum artikuliert, in dem Auszüge aus Platons Phaidros-Dialog zitiert werden. Dort kommt das klassische Ideal des Guten, Wahren, Schönen zum Ausdruck, wenn Platon in der Schönheit »die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können«, sieht (GKFA 2.1, S. 555). Dabei ist mit der Kategorie des Geistigen das Gute und Wahre gemeint, die in der Schönheit erst zum Tragen komme.

⁹⁸ Diese Deutung schließt an Aschenbachs willentlichen Erkenntnisverzicht an, den der Erzähler später mit Blick auf die Beziehung zu Tadzio folgendermaßen kommentiert: »Denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis.« (GKFA 2.1, S. 560)

Er verweilte [...] längere Zeit vor dem Spiegel und betrachtete sein graues Haar, sein müdes und scharf-
fest Gesicht. In diesem Augenblick dachte er an seinen Ruhm und daran, daß viele ihn auf den Straßen
kannten und ehrerbietig betrachteten, um seines sicher treffenden und mit Anmut gekrönten Wortes
willen, – rief alle äußeren Erfolge seines Talentes auf, die ihm irgend einfallen wollten, und gedachte so-
gar seiner Nobilitierung. (GKFA 2.1, S. 540)

Die Bedeutung seiner Person, die er Tadzio und dem Leben gegenüber durch diese künst-
lich aufrechterhaltene Würde legitimiert, wird gerade dadurch lächerlich gemacht, dass sie
nur aus der Distanz funktioniert und deshalb unecht und leer ist. Von einer tatsächlich auf
menschlicher Nähe basierenden Beziehung kann keine Rede sein. Durch diese Kontrastie-
rung wird deshalb klar, dass der Kunst für das unironisch gesprochene Pathos jegliche Le-
gitimationsbasis fehlt.

Auf ähnliche Weise wird Aschenbach vor seinem zweiten Phaidros-Traum gezeigt,
den er auf den Stufen eines Brunnens sitzend träumt. Zu dem Platz war er in bereits sehr
unwürdig gewordenem Zustande gelangt, »mit klebrigem Schweiß bedeckt« (GKFA 2.1, S.
588), und umso höhnischer fällt nun der Ton aus, mit dem der Erzähler die Situation schil-
dert:

Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des ›Elenden‹, der in so vorbildli-
cher Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt
und das Verworfenen verworfen hatte, der Hochgestiegene, der Überwinder seines Wissens und aller
Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnte hatte, er, dessen Ruhm
amtlich, dessen Name geädelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden.
(GKFA 2.1, S. 588)

Der Kontrast, der hier zwischen Aschenbachs Anspruch und Selbstverständnis einerseits
und seinem Erscheinungsbild andererseits geschildert wird, lässt implizit die Redeabsicht
des Textes deutlich werden: Aschenbachs kunsttheoretische Normen sind hohl, sie lassen
sich auf die tatsächliche Lebensführung nicht übertragen. Diese implizite Informationsver-
gabe wird in anderer Form – aber mit der gleichen Absicht – auch im weiteren Verlauf der
Szene angewandt. Im Traum, in dem Aschenbach an der Zisterne verfällt, artikuliert er in
einem imaginierten Dialog mit Platons Phaidros die Positionen, die als diejenigen des Er-
zählers gelten können. Hier geht es vor allem um die Funktion von Kunst:

Siehst du nun wohl, dass wir Dichter nicht weise noch würdig sein können? Daß wir notwendig in die
Irre gehen, notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühles bleiben? Die Meisterhaltung unseres Sti-
les ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns
höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbotenes Unter-
nehmen. (GKFA 2.1, S. 589)

Diese explizite Positionierung ist durch die eingeschränkte Bewusstseinsituation, in der sie
der Protagonist artikuliert, in ihrer Aussagekraft freilich begrenzt, die Traumschilderung
bricht unvermittelt ab, und der Leser erfährt nichts darüber, inwiefern diese Traumgedan-
ken Eingang in Gustav von Aschenbachs Bewusstsein finden: Unmittelbar danach setzt
Aschenbachs Sterbeszene ein (vgl. GKFA 2.1, S. 589-592). Diese Traumgedanken sind in-

sofern interpretationsbedürftig, als sie nur im Zusammenhang mit der Konstellation des Textes bzw. im Umfeld weiterer poetologischer Äußerungen zu sehen sind, die der Autor zur selben Zeit veröffentlicht. Dass Thomas Mann die eigenen Positionen einer Figur in den Mund legt, deren Überzeugungen sie wiederum widersprechen, gehört zum poetischen Rollenspiel, das der Autor immer anwendet, um durch die ästhetische Struktur der literarischen Texte genau jene Positionen zu problematisieren, die von den Protagonisten dort verkörpert bzw. vertreten werden. Dies gilt auch für *Der Tod in Venedig*, wo Gustav von Aschenbachs klassizistischen Überzeugungen eine Absage erteilt wird, indem sie zunächst scheinbar in Geltung gesetzt, dann aber auf verschiedenen Strukturebenen des Textes disqualifiziert werden. Dieses Prinzip wird präzisiert, wenn im weiteren Verlauf der Traumgedanken auch die Gegenposition zum neuklassischen Ideal verabschiedet wird. Sowohl eine rein auf Erkenntnis und kritisches Durchdringen abzielende Kunstauffassung als auch ein ästhetizistisches Konzept werden verworfen. Dabei geht es vor allem um jeweils einseitige Orientierungen, die als unzureichend markiert werden:

Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist? Wir möchten ihn wohl verleugnen und Würde gewinnen, aber wie wir uns wenden mögen, er zieht uns an. So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Würde und Strenge; sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevel, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen. (GKFA 2.1, S. 589)

Grundlage für diese Bewertung ist dabei ein prinzipielles Bekenntnis zu einer pluralistisch strukturierten Wissensordnung, die um die Begrenztheiten und Unzulänglichkeiten isolierter Zugänge weiß.⁹⁹

Eine ironische Struktur erhält der Text dadurch, dass die Geltungskraft verschiedener Positionen zugleich betont und in Frage gestellt wird. So wird die Disqualifizierung neuklassischer Konzepte relativiert, wenn der Text in einer Form präsentiert wird, deren kunsttheoretischen Hintergrund er auf der Inhaltsebene negiert. Die Aussageebenen des Textes, die sich durch das Zusammenspiel von Inhalt und Form ergeben, werden auf diese Art in eine nicht aufzulösende Spannung zueinander gebracht. So ist leicht erkennbar, dass

⁹⁹ Der Kommentar in GKFA 2.2 führt an, dass die »wegwerfende Geste«, mit der der Erzähler die Wiedergabe von Aschenbachs Traum einleite (»und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhrt, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an *seltamer* Traumlogik hervorbrachte«, GKFA 2.1, S. 588, Hervorhebung J.E.), »cum grano salis« zu verstehen sei (GKFA 2.2, S. 454), denn auch in den Arbeitsnotizen sei vermerkt, es handle sich bei Aschenbachs Traum um vorbehaltlose »Erkenntnisse bei der Cisterne« (zit. nach GKFA 2.1, S. 588). Das Attribut »seltsam« lässt sich hier als Vorbehalt deuten, mit dem der Erzähler den bekenntnishaften Charakter dieser Traumgedanken abmildert, ist also ironisch zu verstehen.

die äußere Struktur des Textes, nämlich seine Gliederung in fünf Kapitel dem klassischen Dramenmodell folgt, das seinen Handlungsverlauf auf fünf Akte mit jeweils eigener Funktion verteilt. Auffallend ist hierbei – und diese Spezialität gehört zur Ironie des Textes –, dass¹⁰⁰ Zur klassischen Form gehört außerdem die komplizierte und subtile Verweisungsstruktur, die verschiedene Leitmotive einführt und so von Anfang an auf den Tod Aschenbachs hinweist.¹⁰¹ Man kann zwar behaupten, dass die Gültigkeit der formalen Struktur des Textes verworfen wird, wenn sie mit einer Handlung kontrastiert wird, die ihre Prinzipien negiert. Zugleich muss eben diese »klassische« Form des Textes zusammen mit dem von ihr ausgehenden ästhetischen Reiz ernst genommen werden. Das heißt, dass die Textgestalt nicht allein parodistische Funktion besitzt, sondern durch ihre Komplexität eine eigene, in sich schlüssige Bedeutung erhält. Ein Beleg für die Polyvalenz dieser ästhetischen Struktur können die Fehldeutungen sein, von denen Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* spricht: *Der Tod in Venedig* sei häufig so gelesen worden, »als sei die »hieratische Atmosphäre«, der »Meisterstik dieser Erzählung ein persönlicher Anspruch, etwas, womit ich *mich* zu umgeben und auszudrücken nun lächerlicherweise ambitionierte, – während es sich um Anpassung, ja Parodie handelte...« (GKFA 13.1, S. 115). Beiden Textebenen wird auf diese Weise die ernste Gebärde genommen: Sowohl der formalen Ebene, indem einer ihrer Adepten als nicht lebensfähig dargestellt wird, als auch der inhaltlichen Ebene, indem die formale Struktur des Textes die unbedingte Konsequenz, mit der das neuklassische Modell verabschiedet wird, relativiert. Der Text vertritt als kritische Norm also ein ironisches Offenhalten der Gegensätze, er lässt die Frage nach dem angemessenen künstlerischen Weltverhältnis in einer nicht aufgelösten Spannung aufgehen und stellt sich damit in die Reihe der allermeisten literarischen Texte des Frühwerks. Im Gegensatz zu den nicht-fiktionalen Äußerungen derselben Zeit plädiert diese Erzählung dafür, das Problem des modernen Künstlertums nicht auf der Grundlage einseitiger Orientierungen zu lösen, sondern die Unvereinbarkeit unterschiedlicher Zugänge zur Wirklichkeit zu akzeptieren und auszuhalten.

¹⁰⁰ Auffallend ist hierbei, dass der Text diese strenge Form durchbricht, wenn er die Exposition der Handlung erst im zweiten Akt nachholt, auf diese Weise eine parodistische Distanzierung von der klassischen Dramenform vornimmt.

¹⁰¹ Vgl. zu diesen formalen Aspekten Kurzke: *Epoche-Werk-Wirkung*, S. 121-124.

1.6 Lösung im Donnerschlag – Die Kriegsschriften (1914/15)

Mit der Bewertung der Texte, die Thomas Mann in der Frühphase des Ersten Weltkrieges geschrieben hat und mit denen er sich an der allgemeinen Kriegsbegeisterung im Jahr 1914 beteiligt, hat sich die Thomas Mann-Forschung lange schwergetan. Innerhalb des Frühwerks irritierten sie in erster Linie, eine Einbindung in den unmittelbaren Kontext schien nur schwer möglich. Seit wenigen Jahren gibt es einige überzeugende Versuche, zu einer Kontextualisierung zu gelangen, und zwar vor allem aus ideengeschichtlicher Perspektive. Dabei werden die auf Deutschland und seine Rolle im Krieg bezogenen Deutungsmuster der Texte («Kultur» versus »Zivilisation») herausgestellt und mit den Konstellationen des Frühwerks relationiert. Die Interpreten stellen hier häufig Korrespondenzen fest, die belegen, dass die starke, zivilisationskritische Antithese von »Kultur« und »Zivilisation« bereits in den frühesten literarischen Texten und Essays angelegt gewesen und eine mehr oder weniger konsequente Entwicklung zu den Kriegsschriften zu sehen sei.¹⁰² Der Selbstdeutung Thomas Manns, dass mit *Gedanken im Kriege* (1914) lediglich »Journalistik, nichts weiter« vorliege, dass der Text allein dem Bedürfnis geschuldet sei, »wenigstens meinen bescheidenen Kopf einmal unmittelbar in den Dienst der deutschen Sache zu stellen« (in einem Brief an Hanna Rademacher vom 30.11.1914, GKFA 22, S. 48), wird in der Forschung häufig widersprochen: Mit Hilfe einer Rekonstruktion von Entwicklungslinien, an deren Ende Thomas Manns Kriegsengagement stehe, wird eine ideengeschichtliche Kontinuität und Kohärenz angenommen, die diese Texte plausibel in einen größeren Werkzusammenhang integrieren können. Auch die Äußerungen, mit denen Thomas Mann schon ab 1915 an verschiedenen Stellen die verbale und weltanschauliche Drastik seiner Kriegsschriften zu relativieren versuchte, sind freilich mit Vorsicht zu genießen: Wenn er etwa gegenüber Albert Ehrenstein behauptet, dass im Gegensatz zur »Unangreifbarkeit der Kunst [...] alles

¹⁰² Diese Deutungslinie vertreten folgende Beiträge: Hendrik Balonier: *Schriftsteller in der konservativen Tradition. Thomas Mann 1914-1924*. Frankfurt am Main 1983. Die bereits erwähnte Arbeit von Barbara Beßlich betont eine stringente, »genetische« Entwicklungslinie am entschiedensten: *Wege in den »Kulturkrieg*, S. 119-191. Auf die ideengeschichtliche Rekonstruktion und die Bedeutung der gedanklichen Konstellation für Thomas Manns Deutschlandbild konzentriert sich Philipp Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, S. 56-76. Matthias Schöning betrachtet für die Darstellung des Nachlebens der »Ideen von 1914« auch knapp die Wurzeln der Kriegsgedanken in Thomas Manns Frühwerk: *Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914-1933*. Göttingen 2009, S. 77-120. Tim Lörke schließlich deutet das Einstimmen Thomas Manns in den »Kulturkrieg« vor dem Hintergrund der marginalen gesellschaftlichen Bedeutung, die den Intellektuellen im Kaiserreich seit 1871 zukam. Thomas Mann habe, so Lörke, mit dem »Kulturkrieg« die Möglichkeit aufkommen sehen, »die Kultur [...] wieder zentral in der deutschen Öffentlichkeit zu verankern, sie wieder zu einem Ziel ersten Ranges zu erheben und sie wieder in ihre alten Rechte zu setzen. 1914 erscheint Thomas Mann als die Einlösung des Traumes von der Kulturnation.« (Tim Lörke: *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne*. Würzburg 2010, S. 123.) Für meine auf die poetologischen Implikationen der Kriegsschriften bezogenen Deutungen ist die im Hintergrund der Texte wirksame Formel »Kultur« versus »Zivilisation« weniger relevant. Ihre Rekonstruktion unterbleibt deshalb hier (vgl. dazu v.a. Beßlich: *Wege in den Kulturkrieg*).

nur Gesagte und Gemeinte angreifbar und kompromittant« sei, es aber Augenblicke gebe, »wo man sich gern und mit Leidenschaft kompromittiert« (Brief vom 10.02.1915, GKFA 22, S. 57), wenn er sich nur wenige Tage später Ernst Bertram und Paul Amann gegenüber ähnlich äußert (Briefe vom 17. und 21.02.1915, GKFA 22, S. 58-64) und die Art und Weise seiner Einlassungen mit denen des intellektuellen Gegners auf eine Stufe stellt, dann kann man darin auch einen Schrecken über die eigene Rede erkennen. Im Brief an Paul Amann wird der schon zitierte Gedanke bemüht, dass sich der Autor der *Gedanken im Kriege* nämlich genötigt gesehen habe, »meiner beschimpften Nation geistig zu Hülfe zu kommen«. Dies sei aber – und hierin liegt die Bedeutung dieser Äußerung für das poetologische Selbstverständnis Thomas Manns – »mit den Mitteln der anderen, dialektischen, der ›Zivilisation‹ entnommenen Mitteln« (GKFA 22, S. 61) erfolgt, die deutlich als nicht die eigenen markiert werden.

Auch wenn die Verbalattacken gegenüber den ›zivilisierten‹ Westmächten durch solche nachträglichen und bemüht wirkenden Relativierungen nichts von ihrem kämpferischen und unzweideutig nationalistischen Charakter verlieren, so kann man angesichts solcher Selbstaussagen des Autors doch dafür plädieren, dass Thomas Mann um die Parteilichkeit und Begrenztheit seines Kriegsgeschreis wusste. Der Gestus dieser Texte und ihre argumentative Eindeutigkeit sind tatsächlich im Zusammenhang mit dem Diskurs jener Jahre zu sehen, in den sich Thomas Mann – freilich ohne persönliche Not – einreicht. Zugleich ist für ihre Bewertung als Kontext aber auch das Frühwerk als Ganzes heranzuziehen. So wie alle dort auftretenden Positionierungen letztlich wieder verworfen werden und als Dokument einer Suchbewegung gedeutet werden können, so lässt sich auch für diese Überlegungen eine nur begrenzte Gültigkeit annehmen. Erst in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* wird eine Ebene erreicht, die den Denkprozess des Frühwerks insgesamt in den Blick nimmt und als Lösung der dort verhandelten Künstlerproblematik eine übergeordnete Perspektive, nämlich die des Ironikers, einnimmt.

In den Kriegsschriften ist die weltanschaulich orientierte Argumentation begleitet von einem poetologischen Diskurs. Er lässt deutlich werden, dass Thomas Mann auch mit diesen Äußerungen an die Frage anknüpft, welche Funktion Kunst in der Moderne zukommt, welche Aufgabe der Künstler im Rahmen pluralistisch organisierter Gesellschaften übernehmen kann. Schon mit seiner ersten Äußerung zum Kriegsgeschehen (die *Gedanken im Kriege* entstehen zwischen Mitte August und Anfang Oktober 1914) versucht Thomas Mann die gedankliche Utopie zu verwirklichen, die die Trennung zwischen ›Geist‹ und ›Kunst‹ einerseits und ›Leben‹ andererseits aufhebt. Die Außenseiterstellung des Künstlers soll beendet, seine Anbindung an die Lebenspraxis wiederhergestellt werden. Dabei ist es

wichtig, zwischen den einseitigen Orientierungen, die den gedanklichen Suchprozess des Frühwerks ausmachen, und einem genuinen Synthesegedanken zu unterscheiden. Die Position, für die etwa der Essay *Der Literat* plädierte, nämlich den Künstler als kritisch-engagierten Intellektuellen zu definieren, beinhaltete zwar eine Lösung für das moderne Künstlerproblem: Sie bestand darin, ein aufklärerisch-emanzipatorisches Kunstverständnis durchaus auch als Kunst zu legitimieren. Damit wurde aber die Trennung von der Lebenspraxis aufrechterhalten, der kritisch-räsonierende Künstler gerade dem Leben gegenübergestellt, das er aus der Distanz zu begleiten hatte. Diese Position wird nun vollständig aufgegeben. Die Abkehr hatte sich – wie oben gezeigt wurde – im *Geist und Kunst*-Konvolut zwar bereits angedeutet, dort kam sie im Lob für eine neue Jugendbewegung zum Ausdruck, die dem Leben mit Pathos und Freikörperkultur begegnete. Jetzt verabschiedet sich Thomas Mann vollends von der Position, die den Künstler auf der Seite des ›Geistes‹ und in ihm einen rationalistisch orientierten Aufklärer und Philanthropen gesehen hatte. Er schlägt sich nun auf die entgegengesetzte Seite: Implizit kritisiert er nun die Position, die er nur ein Jahr zuvor in *Der Literat* noch eingenommen hatte:

Das Genie, namentlich in der Gestalt des künstlerischen Talent, mag wohl Geist und die Ambition des Geistes besitzen [...], – das ändert nichts daran, daß es nach Wesen und Herkunft ganz und gar auf die andere Seite gehört [...]. Die Verwechslung des Geistigen, des intellektualistischen, Sinnigen, ja Witzigen mit dem Genialen ist zwar modern; wir alle neigen ihr zu. Doch bleibt sie ein Irrtum. (GKFA 15.1, S. 28)

War es in der unmittelbaren Vorkriegszeit noch der ›Geist‹, mit dessen Hilfe das Künstlerproblem gelöst werden konnte, folgt ihm in dieser Funktion jetzt der Krieg nach. Mit Fortschritt und Aufklärung und Veredelung der Menschheit hat die Kunst nun nichts mehr zu tun, sie steht mit dem Krieg auf einer Stufe, der »Elementar- und Grundmacht des Lebens«, der Thomas Mann »gleichnishafte Beziehungen« zur Kunst unterstellt (GKFA 15.1, S. 29). Denn der Dienst des Künstlers sei dem des Soldaten vergleichbar, das »kriegerische Prinzip« sei auch »das Wesen der Kunst«, beide seien über die Kategorie der Organisation miteinander verbunden, bei beiden gehe es um das »Ineinanderwirken von Begeisterung und Ordnung« (GKFA 15.1, S. 29f.).

Der Erfahrung von Dissoziation in der modernen Wissensgeschichte soll nun ein geschlossenes Modell entgegengestellt werden, das – so bestimmt es der Text – sowohl vom Krieg als auch der Kunst herbeigeführt werden könne. Ein Leben in der Gemeinschaft soll ermöglicht werden, ein »Radikalismus der Entschlossenheit« habe einen »schwärmerische[n] Zusammenschluß der Nation« (GKFA 15.2, S. 33) bewirkt, der nun dazu führe, dass eine kulturelle Situation beendet werden könne, in der es »von dem Ungeziefer des Geistes« nur so gewimmelt und in der es nach den »Zersetzungstoffen der Zivilisation« gestunken habe (GKFA 15.1, S. 32). Der Krieg ist Befreiung und Erlösung von diesem

übel riechenden Zustand der Reflexivität, und nur deshalb, nicht der Siege wegen haben sich die Dichter ihm zu verschreiben.¹⁰³

Diese Gedankenfiguren und die dazu gehörende Rhetorik rücken den Text in den unmittelbaren Kontext der allgemeinen intellektuellen Mobilmachung, die schon in zeitgenössischen Zusammenhängen unter dem Schlagwort »Ideen von 1914« zusammengefasst wurde.¹⁰⁴ Die nationalen Sinnstiftungsangebote und deren politisch radikalisierte Tendenz werden von Thomas Mann mitgetragen und mit starken Hoffnungen verbunden, allerdings weniger in Bezug auf die politischen Kriegsziele. Seine Blickrichtung bleibt allein auf die intellektuellen Zusammenhänge gerichtet, auf die Frage, welche Rolle etwa den Künstlern in diesem kulturellen Gefüge zukommen kann, wie sie sich einbringen könnten in eine Situation, die die gesellschaftlichen Partikularisierungstendenzen endgültig zu überwinden in der Lage wäre. Dabei geht es Thomas Mann weniger um die Gesellschaft, um die Beschaffenheit und Struktur des Gemeinwesens, das es aus dieser Situation heraus zu stiften gilt. Die Perspektive ist vielmehr auf das soziale System Kunst gerichtet und darauf, wie sich eine gesellschaftliche Legitimation dieser Gruppe erreichen, wie sich eine Verbindung von Kunst und Lebenswirklichkeit herstellen lässt. Der Schwerpunkt von Thomas Manns Überlegungen liegt deshalb eher bei der Integration von seinesgleichen in größere soziale Zusammenhänge, weniger darauf, was sich in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht tatsächlich erreichen ließe. Der unmittelbar nach den *Gedanken im Kriege* entstandene Artikel *Gute Feldpost* (1914) widmet den ausführlichsten seiner drei Teile genau jener Frage:

Was ist Künstlerfreiheit und Künstlerschicksal? – Im Gleichnis zu leben. – Nenne ein Beispiel! – Hier ist eins: Soldatisch zu leben aber nicht als Soldat. – Aber dabei ist keine Ehre; denn Ehre hat nur die Wirklichkeit. – Wirklich? Der große Kant jedoch war ein Krüppel, der nicht einmal zum Garnisonsdienst getaugt hätte, und er war der erste Moralist des deutschen Soldatentums. (GKFA 15.1, S. 48)

Und auch der Brief *An die Redaktion des »Svenska Dagbladet«, Stockholm* (1915) fragt zwar danach, warum Deutschland den Krieg begrüßt habe, für den es »sich vertrauenslos und gewissenhaft bereitet hatte, den es aber nie gewollt haben würde, wenn man es nicht genötigt hätte, ihn zu wollen« (GKFA 15.1, S. 129), und gibt darauf die Antwort: »Weil es den Brin-

¹⁰³ Die kulturelle und sinnstiftende Funktion des Kriegszustandes wird in diesem Sinne beschworen, wenn Thomas Mann fragt: »Und als dann die ersten Entscheidungen fielen, als die Flaggen stiegen, die Böller dröhnten und den Siegeszug unseres Volksheeres bis vor die Tore von Paris verkündeten – war nicht fast etwas wie Enttäuschung, wie Ernüchterung zu spüren, als gehe es zu gut, zu leicht, als bringe die Nervlosigkeit unserer Freunde uns um unsere schönsten Träume?« (GKFA 15.1, S. 33)

¹⁰⁴ Einen Überblick über prominente »Kulturkrieger« bietet Barbara Beßlich: *Wege in den Kulturkrieg*, zusammenfassend in der Einleitung (S. 1-44). Ein Begründungszusammenhang der intellektuellen Mobilmachung zur politischen und gesellschaftlichen Situation des Kaiserreiches stellen die Beiträge des Bandes *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Hrsg. von Wolfgang J. Mommsen. München 1996 her, vgl. ebenso: Wolfgang J. Mommsen: *Der Geist von 1914. Das Programm eines politischen Sonderweges der Deutschen*. In: ders.: *Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur des deutschen Kaiserreiches*. Frankfurt am Main 1992, S. 407-421; und die kulturgeschichtliche Deutung von Kurt Flasch: *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg*. Berlin 2000.

ger seines *Dritten Reiches* in ihm erkannte. – Was ist denn sein Drittes Reich? – Es ist die *Synthese von Macht und Geist* – sie ist sein Traum und Verlangen, sein höchstes Kriegsziel – und nicht Calais oder »die Knechtung der Völker« oder der Kongo.« (GKFA 15.1, S. 129, Hervorhebungen im Text) Gerade weil hier aber Gedanken aufgenommen werden, die aus den poetologischen Bestimmungsversuchen der Vorkriegszeit bekannt sind, kann behauptet werden, dass es Thomas Mann mit solchen Festlegungen um sich selbst und seinesgleichen ging, darum, worauf sich künstlerische Weltdeutungsversuche zu richten haben. Zusätzlich sind mit diesen zitierten Kriegszielen Gedanken verbunden, die sich tatsächlich allein auf intellektuelle Diskurse beziehen; sie können eine allgemeine kulturelle Stimmung besonders in Kriegszeiten sicherlich entscheidend prägen, im politischen und militärischen Sinn dürften sie aber keine große Rolle gespielt haben.

Mit den Kriegsschriften erprobt Thomas Mann eine weitere kunsttheoretische Position, die in einer Reihe mit allen weiteren im Frühwerk vertretenen Bestimmungen zu sehen ist. Seine Bemühungen, die Rolle des modernen Künstlers im zeitgenössischen Kontext genauer zu kategorisieren, schwanken zwischen Ästhetizismus, aufklärerischem Emanzipationsgestus, renaissierendem Schöpfungskult und nationalistischem Sinnstiftungspathos, und sie werden durch das Kriegserlebnis so stark beeinflusst, dass sich der Autor gedankliche Vereinfachungen erlaubt, für die die allermeisten seiner literarischen Figuren einen scharfen Verweis erhalten hatten und darauf verwiesen worden waren, den Partikularismus der Moderne, die Unvereinbarkeit getrennter Lebensbereiche im Modus der Ironie auszuhalten.

Die persönliche Erschütterung Thomas Manns angesichts des Übermaßes an Realität, das der Krieg mit sich bringt, dokumentieren zahlreiche Briefe aus den ersten Kriegsjahren, aber auch über die eigene radikale Entschlossenheit scheint Thomas Mann recht bald erschüttert gewesen zu sein: Mit den schon 1915 begonnenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* wird eine Klärung der weltanschaulichen, vor allem aber der ästhetischen Problemkonstellationen auf einer grundsätzlichen und übergeordneten Ebene versucht. Dort wird für die Kriegsschriften eine »reservatio mentalis« (GKFA 13.1, S. 250) reklamiert, die ihre Apodiktik begrenzt und die Texte als Rollenrede ausweisen soll.¹⁰⁵ Die Kriegsschriften sind der letzte von einer ganzen Reihe gescheiterter Versuche, in dialektisch vereinseitigender und/oder synthetisierender Absicht modernes Künstlertum und seine epistemologischen Voraussetzungen mit den genie- und inspirationsästhetischen Ideen der Goethezeit in Ein-

¹⁰⁵ Dass etwa die *Gedanken im Kriege* zu Thomas Manns Lebzeiten nicht mehr in von ihm autorisierte Essaysammlungen aufgenommen werden, unterstützt die Lesart, dass der Autor die weltanschauliche Brisanz dieser Position erkannt hat, dass er sie auf eine Ebene mit denjenigen Gedanken gestellt hat, die er in früheren und späteren Phasen in schärfster Form zurückgewiesen hat, weil sie erkenntnistheoretische Grundlagen der Moderne negierten.

klang zu bringen. Die Vorrede der *Betrachtungen* zieht daraus die treffende Bilanz: »Die Erkenntnis, die mehrfach hervortreten wollte, war schwankend, nebelhaft, unzulänglich, dialektisch-einseitig und durch Anstrengung verzerrt.« (GKFA 13.1, S. 24)

2. Kapitel Thomas Manns Künstlerproblematik im Kontext der modernen Ästhetik

Die vorangegangene Rekonstruktion des Frühwerks Thomas Manns hat gezeigt, wie dominant es von einem kunsttheoretischen und poetologischen Diskurs durchzogen ist, der die Rolle des Künstlers unter den sozialen, mentalitäts- und wissensgeschichtlichen Bedingungen der Moderne zum Thema hat. Von den Texten der frühesten Phase über die Kriegsschriften bis hin – wie noch zu zeigen ist – zur Generalinventur in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918 sind in Thomas Manns Werk Bezüge zu einer seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert geführten Debatte erkennbar, deren prominenteste Vertreter Friedrich Schiller und die Gebrüder Schlegel, Schopenhauer, Hegel und Nietzsche sind, und die noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein weiter getragen wird, wo Theodor W. Adorno und Martin Heidegger die profiliertesten Beiträge sind. Innerhalb dieser Debatte wird auf je spezifische Weise eine Antwort auf die Herausforderungen gesucht, die die gesellschaftliche Moderne an die Kunst stellt.¹

Auch Thomas Mann hat den Diskurs über die Situation des Künstlers in der modernen Gesellschaft aufgegriffen, um das eigene Werk auf der Basis der dort diskutierten Positionen poetologisch zu plausibilisieren und in den Kontext der ästhetischen Diskurse der Moderne zu verankern. Sein Interesse für Wagner, Nietzsche und Schopenhauer wird vor diesem Hintergrund nicht mehr nur beschreibbar, sondern erklärbar: Sowohl Thomas Manns poetologische Äußerungen als auch die aus den literarischen Texten zu rekonstruierenden Positionierungen auf diesem Gebiet können als eigenständiger Beitrag zu den ästhetischen Debatten der Moderne gedeutet werden. Freilich handelt es sich bei diesen poetologischen Äußerungen Thomas Manns nicht um einen ähnlich ambitionierten Beitrag, wie es etwa derjenige Schillers oder Schopenhauers ist, die beide ein höheres Abstraktions- und Reflexionsniveau aufweisen, außerdem stärker von dem Ziel geprägt sind, unter sehr besonderen diskursiven Bedingungen² eine ästhetische Debatte zu begründen bzw. fortzuführen. Auf dieses Umfeld, wie es um 1800 vorlag, trifft Thomas Manns Beitrag nicht. Trotzdem – und darauf kommt es hier an – wird das Erklärungspotential für das anhaltende poetologische Interesse Thomas Manns, das sich vom frühesten Werk an zeigt, durch diese problemgeschichtliche Perspektive erhöht, wenn man davon ausgeht, dass sich dieser Au-

¹ Wenn im Folgenden in diesem Zusammenhang von einer Debatte gesprochen wird, dann ist hiermit ein problemgeschichtlich rekonstruierter Diskurszusammenhang gemeint. Einen Überblick über dessen einzelne Positionen und Beiträge sowie den gemeinsamen Fragehorizont bietet Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Bd. 1 und 2.

² Hier wäre Schillers Auseinandersetzung mit den Kritiken Immanuel Kants zu nennen, die seine literarische Produktion für ein ganzes Jahrzehnt zum Erliegen bringen und die ihm deutlich vor Augen führen, dass eben diese von nun an unter anderen philosophischen (und auch gesellschaftlichen) Voraussetzungen stattzufinden hat.

tor auf einen poetologischen Kontext bezieht, der über seine unmittelbare Zeitgenossenschaft und auch über Nietzsche und Schopenhauer hinausgeht.³ Aus dieser Perspektive betrachtet ist Thomas Mann kein literaturgeschichtlicher Solitär, wie er in der Forschung häufig dargestellt wurde, sondern sein Werk ist eingebunden in den für die Literaturgeschichte der Moderne wirkmächtigsten poetologischen Diskurs. Auch seine Antwort ist ein spezifischer Beitrag zur Debatte über Rolle und Funktion der Kunst in der Moderne, auch seine Poetik ist eine genuin moderne Poetik.

Nachdem die Problemkonstellation des Frühwerks im ersten Kapitel an ausgewählten Beispielen rekonstruiert wurde, geht es in diesem Kapitel darum, sie zu kontextualisieren. Um sowohl die Anbindung an ältere Fragestellungen als auch die Eigenständigkeit von Thomas Manns Position deutlich werden zu lassen, geht dieses darstellende Kapitel der Deutung der theoretischen Äußerungen in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) voraus. Seine Funktion besteht darin, den ästhetischen Diskurs der Moderne an einigen wenigen Beispielen nachzuzeichnen, keineswegs geht es um deren umfassende Rekonstruktion. Es sollen vielmehr diejenigen Positionen betrachtet werden, die für Thomas Manns Auseinandersetzung mit den Frage- und Problemstellungen der ästhetischen Reflexion der Moderne besonders wichtig und für seine eigene Positionierung leitend waren. Es geht darum, den problemgeschichtlichen Zusammenhang der einzelnen Positionen deutlich werden zu lassen, Thomas Manns Bezugnahme auf diese Positionen mithin nicht detailliert nachzuweisen, sondern sie mit Hilfe eines Problemzusammenhangs zu erklären. Wichtig ist dabei, dass Thomas Mann die Geschichte der ästhetischen Kommunikation nicht in ihrer chronologischen Abfolge kennenlernt, sondern über die Dekadenztheorie des späten 19. Jahrhunderts mit einer Fragestellung konfrontiert wird, die für die gesamte moderne Ästhetik zentral ist, der Frage nämlich nach dem Ort und der Funktion von Kunst in der Moderne. Seine Auseinandersetzung mit deren Geschichte verläuft deshalb gleichsam rückwärtig: Von der gleichzeitigen Beschäftigung mit Richard Wagners Kunst und Nietzsches Wagner-Kritik über Schopenhauers Willensmetaphysik zu der erst später einsetzenden Rezeption

³ Dass Thomas Mann philosophische und poetologische Einflüsse vor allem aus dem sog. Dreigestirn Nietzsche-Wagner-Schopenhauer bezog, ist aus einer quellenkritischen Sicht plausibel und auch problemlos nachweisbar. Allerdings hat eine lange währende Beschränkung auf diese Einflüsse in der Thomas Mann-Forschung dazu geführt, dass sein Werk in der Literaturgeschichtsschreibung eine Sonderstellung erhielt, die es von den weiter gehenden Debatten der ästhetischen Moderne abschnitt. Das spiegelt – um nur ein Beispiel zu nennen – etwa die konzeptionelle Ausrichtung des von Helmut Koopmann herausgegebenen *Thomas-Mann-Handbuchs* wider, in dem literaturgeschichtliche und philosophische Einflüsse nebeneinander gestellt werden, ohne dass sich ein gemeinsamer, etwa ein problemgeschichtlicher Zusammenhang ergibt. Dass die Herstellung eines solchen Zusammenhangs von einem Handbuch nicht zu viel verlangt ist, zeigt das Konkurrenzunternehmen von Hermann Kurzke: *Epoche-Werk-Wirkung*.

von Schillers theoretischen Schriften.⁴ Anders gesagt: Es ist aus dieser Sicht kein Zufall, dass Thomas Mann nach Nietzsche Schopenhauer und dann Schiller liest, weil zwischen diesen ästhetischen Reflexionen ein impliziter, problemgeschichtlicher Zusammenhang erkennbar ist. Dieser Weg soll nun nicht in allen seinen Etappen nachgezeichnet werden. Stattdessen wird als Ausgangspunkt die von Nietzsche beeinflusste Dekadenztheorie gewählt, die auch den Ausgangspunkt für Thomas Manns eigenen poetologischen Überlegungen bildete. Auf diese Weise kann sein Interesse für Nietzsches und Schopenhauers Philosophie und für Wagners Kunsttheorie nicht mehr nur einflussgeschichtlich beschrieben, sondern vor dem Hintergrund eines ästhetikgeschichtlichen Kontextes auch erklärt und plausibilisiert werden. Daran schließt sich eine allgemeine, systemtheoretisch fundierte und weitgehend abstrakte Rekonstruktion des Ursprungs dieser Diskurse an, bevor dann die für Thomas Manns Denken kunsttheoretischen Positionen von Arthur Schopenhauer und Friedrich Schiller folgen. Das aus historiographischer Sicht ungerichtete Vorgehen hat den Vorteil, dass die Rekonstruktion der individuellen Perspektive Thomas Manns, aus der sich für ihn seine ästhetischen und kunsttheoretischen Fragestellungen ergeben, kombiniert werden kann mit einer problemgeschichtlichen, die einen Begründungszusammenhang zwischen den einzelnen Positionen herstellt. Aus Gründen der Anschaulichkeit steht eine konkrete poetologische Position, nämlich diejenige Nietzsches, am Anfang dieses Kapitels, bevor die theoretische Fundierung folgt (in Kapitel 2.2). Die komplexen und von unterschiedlichen Leitfragen bestimmten Äußerungen der Autoren aus diesem Themenfeld werden dabei auf diejenigen Punkte reduziert, an die Thomas Mann seine Fragestellungen und Lösungsversuche angeschlossen hat.

Meine Rekonstruktion ausgewählter Positionen der ästhetischen Kommunikation in der Moderne geht von einer expliziten Grundannahme aus: Im Rahmen des ästhetischen Diskurses ist seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine ganz bestimmte Perspektive auf die gesellschaftliche Moderne dominant geworden und hat eine erstaunlich anhaltende Gel-

⁴ Zu Thomas Manns Schiller-Rezeption vgl. Hans-Joachim Sandberg: *Thomas Manns Schiller-Studien*. Er versucht nachzuweisen, dass Thomas Mann Schiller nicht aus erster Hand wahrgenommen hat und dass Schillers ästhetischer Theorie darüber hinaus »keine wesentliche Bedeutung« zukomme, dass sie »keinen konstituierenden Einfluß auf die Entwicklung der Mannschen Gedankenwelt« gehabt habe (S. 144). Eine ähnliche Position wird auch von Helmut Koopmann vertreten (*Thomas Manns Schiller-Bilder – Lebenslange Mißverständnisse?* In: *Thomas Mann-Jahrbuch* 12 (1999), S. 113-131), wenn er den Bezug auf Schiller auf »lebenslange, auf Klischees gegründete Mißverständnisse« zurückführt (S. 129). Dieser Position stellt sich Dieter Borchmeyer entgegen: *Die Geburt des Naiven aus dem Geiste des Sentimentalischen. Thomas Mann und Schiller oder das Stigma der Modernität*. In: Sven Meyer, Christine Neuhaus (Hrsg.): *Schiller lebt. Sechs Reden zum 200. Todestag*. Paderborn 2008, S. 123-166. Er nimmt bereits eine problemgeschichtliche, übergeordnete Perspektive ein, wenn er behauptet, dass »ohne die von Schiller eingeführte Polarität des Naiven und Sentimentalischen [...] die Duplizität des Apollinischen und Dionysischen – bei allen Gegensätzen zwischen beiden Begriffspaaren – jedenfalls kaum vorstellbar« sei (S. 128), weshalb Thomas Manns immer wieder bekundeter emphatischer Bezug auf Schillers Schrift vor dem Hintergrund zu sehen sei, dass er ein für seine Kulturdeutung wesentliches Gegensatzpaar eingeführt habe.

tungskraft entfaltet, die für das Selbstverständnis der modernen Kunst eminent prägend geworden ist. Die große Mehrzahl der Teilnehmer des Diskurses bezog eine mehr oder minder stark ausgeprägte Frontstellung gegen die gesellschaftliche Moderne, gegen Rationalisierungs-, Individualisierungs- und Ausdifferenzierungsprozesse.⁵ Modernisierung wird dort stets aus einer stark geschichtsphilosophisch geprägten Perspektive beschrieben, aus der heraus die Moderne als Verlustgeschäft erfahren wird und die in der Vormoderne einen demgegenüber positiv zu bewertenden Gesellschaftszustand sieht, in dem das Individuum mit sich eins und auch eins mit der Welt gewesen ist. Moderne ist aus dieser Sicht ein Zerfallsprozess, der ganz unterschiedliche Ebenen betrifft und gesellschaftliche wie individuelle Einheit zerstört.⁶ Der Kunst wird deshalb die Aufgabe zugewiesen, Einheit wieder herzustellen und neu zu stiften, einen Raum zur Verfügung zu stellen, in dem das vereinzelt Individuum wieder Einheit und Ganzheit erfahren kann. Aus dieser Verbindung von idealistischer Philosophie und (früh-)romantischer Ästhetik ging ein normativer Kunstbegriff hervor, der eine erstaunliche Langlebigkeit bewiesen hat: Noch die gegenwärtig diskutierten Kunstbegriffe sind – und zwar auch in fachwissenschaftlichen Zusammenhängen – häufig davon bestimmt, dass mit Kunst eine kritische, dem gesellschaftlichen *mainstream* (wie auch immer der aussehen und wer auch immer bestimmen mag, was das eigentlich ist) widersprechende, Einspruch erhebende Haltung verbunden sein müsse.⁷

⁵ Es geht bei dieser Feststellung nicht darum, den teilweise hohen Differenzierungsgrad einzelner Beiträge zu relativieren. Friedrich Nietzsches mittleres Werk etwa ist auch in formaler Hinsicht deutlich davon geprägt, dass der Autor der Freisetzung des Individuums in der Moderne einiges abgewinnen konnte (vgl. dazu Dirk von Petersdorff: *Nietzsche und die romantische Ironie*. In: *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft* 11 (2004), S. 29-43). Auffallend und entscheidend ist aber, dass diese abweichenden Ansichten sich in einem beinahe 200 Jahre währenden Diskurs nie durchsetzen konnten, dass vielmehr die Vorbehalte gegen Modernisierungsprozesse dominant blieben.

Die terminologischen Voraussetzungen dafür, gesellschaftliche wie auch ästhetische Moderne als Makroepoche zusammenfassen und aufeinander beziehen, den Begriff also auf die Zeit seit dem späten 18. Jahrhundert anwenden zu können, wurden in der Einleitung dieser Arbeit bereits dargestellt.

⁶ Einen Überblick über den Diskurs bietet Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne* (Bd. 1 und 2); prägnanter, klarer und knapper werden die Argumentationslinien von Lohmeier dargestellt: *Was ist eigentlich modern?*, bes. S. 1-4.


Die Annahme, dass in der Vormoderne eine für alle gesellschaftlichen Bereiche, aber auch für die personale Identität geltende ›Ganzheit‹ und Ungebrochenheit existiert habe, lässt bereits den geschichtsphilosophischen Boden erkennbar werden, auf dem dies Verfallsgeschichte der Moderne errichtet wurde. Aus geschichtswissenschaftlicher Sicht gibt es für eine solche Konstruktion keine Grundlage.

⁷ Zur Illustration dieses weit verbreiteten, engen Kunstverständnisses sollen drei Beispiele genügen: 1. Hans Magnus Enzensberger galt nur solange als zuverlässiger und anständiger Autor, wie er zornig und lautstark gegen die gesellschaftlichen Strukturen der frühen Bundesrepublik zu Felde zog. Sobald systemtheoretisch inspirierte Töne in sein Werk Eingang hielten, als die offene und pluralistisch strukturierte Gesellschaft zustimmend thematisiert wurde, gab es von verschiedenen Seiten harsche Kritik (vgl. dazu Jörg Lau, der diese Kritik wiedergibt, aber nicht teilt: *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*. Berlin 1999, bes. S. 65-97 und S. 303-332). 2. Robert Gernhardt wurde erst spät, in den 1980er Jahren, nachdem der Begriff der Postmoderne auch in Deutschland Einzug gehalten hatte, als ›ernstzunehmender‹ Lyriker anerkannt. Gerade diejenigen seiner Texte, die die normativen Grundlagen des klassisch-romantischen Kunstbegriffs satirisch auf's Korn nahmen, disqualifizierten ihn für eine Integration in den inneren Zirkel der engagierten Künstler der 70er und 80er Jahre. 3. Die Debatte um ein ›neues Erzählen‹ in der deutschen Literatur der 1990er Jahre. Während es lange Zeit als ausgemachte Tatsache unter Germanisten, Literaturkritikern

2.1 Kreative Übernahme: Nietzsches Wagner-Kritik

Ambitionierte und für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts repräsentative kunsttheoretische Reflexionen lassen sich vor allem bei Friedrich Nietzsche finden. Seine von wechselnden Perspektiven und Ergebnissen geprägte Auseinandersetzung mit der Kunst Richard Wagners ist hier an erster Stelle zu nennen. Sie ist Ausdruck einer kritischen Sicht auf Moderne, deren Reflexion am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte, sie kann daher in eine Reihe gestellt werden mit den ästhetischen Positionen Friedrich Schillers und Arthur Schopenhauers. Thomas Mann wird – so kann man abstrahieren – über Nietzsches Wagner-Kritik erstmals mit einem Problem konfrontiert, das er auch bei Schopenhauer und Schiller in ähnlicher Form wahrnimmt,⁸ und das sich in der Frage ausdrückt, wie sich Künstlertum und Moderne zusammendenken lassen.

Nietzsches Beschäftigung mit Wagner war bekanntlich zunächst mit positiven Vorzeichen versehen. In *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) hatte er der modernen Musik, d.h. in diesem Falle Wagners Musik, die Fähigkeit zugesprochen, eine Ur-Einheit wiederherzustellen, die als Idee in der griechischen Tragödie vorhanden gewesen, nach deren Untergang im späten 5. Jahrhundert aber verloren gegangen sei: Die sog. »Mysterienlehre der Tragödie« beinhalte »die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.«⁹ Die klassische Tragödie, so lautet Nietzsches Ausgangspunkt, hatte die »Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen« (KSA I, S. 25) durch einen Akt der »Paarung« (KSA I, S. 26) aufheben können, die Gegensätzlichkeit dieser antagonistischen Sphären in einer übergeordneten Einheit aufgehen lassen. Den Antagonismus zwischen Apollinischem und Dionysischem betrachtet Nietzsche dabei als Voraussetzung aller Kunst, der in der Natur schlicht so angelegt sei, ähnlich wie die »Zweiheit der Geschlechter« (KSA I, S. 25). Ihr »ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als

und weiten Teilen der literarischen Öffentlichkeit galt, dass man sich der modernen Welt erzählerisch nur noch fragmentarisiert, keinesfalls aber aus der olympischen Perspektive eines auktorialen Erzählers nähern könne, gerät diese Festlegung in der zweiten Hälfte der 90er Jahre ins Wanken. Es darf wieder erzählt werden, das demonstrieren seitdem u.a. Judith Herrmann, Martin Mosebach und Daniel Kehlmann. Vgl. dazu: Uwe Wittstock: *Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur*. München 1995, S. 1-30; Martin Hielscher: *Literatur in Deutschland – Avantgarde und pädagogischer Purismus. Abschied von einem Zwang*. In: *Neue Rundschau* 106 (1995), S. 53-68. 

⁸ Zur Reihenfolge der Nietzsche- und Schopenhauer-Rezeption vgl. den Beitrag von Børge Kristiansen: *Philosophie*. In: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 259-283, hier S. 260.

⁹ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: F.N.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. München 1988, S. 9-156, hier S. 73 (in diesem Kapitel ab jetzt mit der Sigle KSA und mit Band- und Seitenzahl im Haupttext nachgewiesen).

der des Dionysus« könne schließlich durch einen »metaphysischen Wunderakt des hellenischen ›Willens« (KSA I, S. 25) aufgehoben werden, und zwar wenn aus dieser Vereinigung »das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie« (KSA I, S. 26) hervorgehe.

Diese Deutung der antiken Kultur wird in den letzten Kapiteln auf die Kultur der Moderne bezogen. Wagners Musik, so lautet Nietzsches These, stellt die Mittel bereit, die es ermöglichen, die Wirkungen der antiken Tragödie zu erleben, die Wirkung einer Einheit von Mensch und Welt herzustellen. Wagners Musik stehe in der Tradition der »deutschen Musik«, die mit Martin Luthers Chorälen begonnen habe, als nämlich »der erste dionysische Lockruf« zu vernehmen gewesen sei (KSA I, S. 147). Von dort habe der »weihevoll übermüthige Festzug dionysischer Schwärmer« seinen Ausgang genommen, »denen wir die Wiedergeburt des deutschen Mythos danken werden« (KSA I, S. 147). Das dionysische Kunstvermögen entspricht nach Nietzsches Verständnis einer Wirkung des Rausches, die von der Last der Individuation befreit, die die Abschottung des Individuums aufzuheben in der Lage ist:

Apollo steht vor mir, als der verklärende Genuis des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offenliegt. (KSA I, S. 103)

Eingebunden ist Nietzsches Deutung der kulturellen Entwicklung in ein geschichtsphilosophisches Modell, das von einer verlorenen Einheit zwischen Mensch und Welt ausgeht, diese Einheit also retrospektiv konstruiert. Als Symbol und Verkörperung dieser Einheit fungiert »der Mythos«. Er sei bereits durch Sokrates' »Glauben an die Ergründlichkeit der Natur und an die Universalheilkraft des Wissens« (KSA I, S. 111) verloren gegangen, eine Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des Denkens habe demnach einen kulturellen Verfallsprozess in Gang gesetzt, der nicht mehr rückgängig zu machen sei. Durch die Folgen »dieses rastlos vorwärtsdringenden Geistes der Wissenschaft [sei] der Mythos vernichtet« worden (KSA I, S. 111). Auf diese Weise erkenne man in der modernen Welt »als Ideal den mit höchsten Erkenntnisskräften ausgerüsteten, im Dienste der Wissenschaft arbeitenden theoretischen Menschen« an (KSA I, S. 116). Wie nebenbei artikuliert Nietzsche hier auch die kunsttheoretische Norm, die seinen Überlegungen zugrunde liegt und die die Voraussetzung für seine spätere Abwendung von Wagner bildet. Es wird nämlich deutlich, dass seine kulturkritische Argumentation durch eine auf klassisch-romantische Konzepte zurückgehende, inspirationsästhetische Grundannahme fundiert wird. Nur diejenige Kunst – das wird implizit deutlich –, die ihr Selbstverständnis auf diese Konzepte zurückführt, hat

ihren Namen auch verdient, einer gelehrten und konstruierten Kunst wird eine deutliche Absage erteilt:

In einem fast erschreckenden Sinne ist hier eine lange Zeit der Gebildete allein in der Form des Gelehrten gefunden worden; selbst unsere dichterischen Künste haben sich aus gelehrten Imitationen entwickeln müssen, und in dem Haupteffect des Reims erkennen wir noch die Entstehung unserer poetischen Form aus künstlichen Experimenten mit einer nicht heimischen, recht eigentlich gelehrten Sprache. Wie unverständlich müsste einem ächten Griechen der an sich verständlich moderne Culturmensch Faust erscheinen, der durch alle Facultäten unbefriedigt stürmende, aus Wissenstrieb der Magie und dem Teufel ergebene Faust, den wir nur zur Vergleichung neben Sokrates zu stellen haben, um zu erkennen, dass der moderne Mensch die Grenzen jener sokratischen Erkenntnisslust zu ahnen beginnt und aus dem weiten wüsten Wissensmeere nach einer Küste verlangt. (KSA I, S. 116)

Die Bedingung, die erfüllt sein muss, um ein Kunstwerk als »echt« und »wahr« zu kategorisieren, besteht also in der Abwesenheit von gelehrter Konstruktion und in der Anwesenheit eines rational nicht nachvollziehbaren Schöpfungsaktes, der das Kunstwerk als ein großes Ganzes, aus einem Guss erscheinen lässt. Zwar hält Nietzsche die Geltungskraft des Individuationsprinzips für unumkehrbar, sieht aber Möglichkeiten, sich ihm mit Hilfe der dionysischen Wirkung der Kunst für einen Augenblick zu entziehen: Unter dem »unruhig auf und nieder zuckenden Culturleben« liege eine »herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft verborgen [...], die freilich nur in ungeheuren Momenten sich gewaltig einmal bewegt und dann wieder einem zukünftigen Erwachen entgegenträumt.« (KSA I, S. 146f.)

Nietzsche beschreibt das Erlebnis einer Situation, in der das Individuationsprinzip überwunden und Ganzheit und Einheit erreicht werden können, mit starkem Pathos:

Aber wie verändert sich plötzlich jene eben so düster geschilderte Wildniss unserer ermüdeten Cultur, wenn sie der dionysische Zauber berührt! Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte [...] Verwirrt suchen unsere Blicke nach dem Entschwundenen: denn was sie sehen, ist wie aus einer Versenkung an's goldne Licht gestiegen [...]. Die Tragödie sitzt inmitten dieses Ueberflusses an Leben, Leid und Lust, in erhabener Entzückung, sie horcht einem fernen schwermüthigen Gesange – er erzählt von den Müttern des Seins [...]. Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber. [...] Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes! (KSA I, S. 131f.)¹⁰

Er betont dann im Folgenden das Zusammenspiel des Apollinischen und Dionysischen in der Tragödie, stellt die aus diesem Zusammenspiel hervorgehende ästhetische Wirkung als diejenige dar, die das Ideal künstlerischer Rezeption bilde, in der nämlich »der Bruderbunde der beiden Kunstgottheiten« gestiftet werde und die in der Lage sei, »eine höchste künstlerische Urfreude im Schoosse des Ur-Einen ahnen zu lassen.« (KSA I, S. 141) Diese »Rückkehr zur Urheimat« (KSA I, S. 141) ist es also, worin die Wirkung des »Mythus« besteht, der seinerseits aus der Wirkung der Musik hervorspringe: Nietzsche behauptet demzufolge

¹⁰ Dem Autor scheint diese Tonlage bald darauf nicht mehr ganz geheuer zu sein, wenn er sich zur Mäßigung aufruft: »Von diesen exhortativen Tönen in die Stimmung zurückgleitend, die dem Beschaulichen geziemt, wiederhole ich, dass nur von den Griechen gelernt werden kann, was ein solches wundergleiches plötzliches Aufwachen der Tragödie für den innersten Lebensgrund eines Volkes zu bedeuten hat.« (KSA I, S. 132)

die »Befähigung der Musik, den Mythos d.h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet.« (KSA I, S. 107)

Auffallend sind die häufig wiederkehrenden Bilder, die das Kunstwerk in Verbindung mit einer Vorstellung von Einheit und Ganzheit, von ungebrochener Identität bringen. Die Analogie zu religiösen Vorstellungen liegt hier besonders nahe; und auch die Tatsache, dass das Ziel ästhetischer Wahrnehmung für Nietzsche eine mythische Struktur aufweise, in Form eines Mythos auftrete, lässt die Verbindung von Kunst und Metaphysik bei ihm deutlich werden. Der Kunst schreibt er hier die Rolle eines besonderen, herausgehobenen Erfahrungsraumes zu, der sich von denjenigen wissenschaftlichen Zusammenhängen löst, die Weltdeutung allein auf rationale Fundamente gründen. Bereits in dem an Richard Wagner gerichteten Vorwort wird deutlich, dass es Nietzsche mit seiner Schrift keineswegs nur um eine Deutung eines historischen Phänomens geht, sondern dass *Die Geburt der Tragödie* einen kunsttheoretischen Entwurf darstellen soll, der die heilsbringende, erlösende Funktion der Kunst, die ihr hier zugewiesen wird, mit Hilfe eines geschichtsphilosophischen Modells zu legitimieren versucht. Die Kunst sei daher durchaus mehr »als ein lustiges Nebenbei, als ein wohl zu missendes Schellengeklingel zum ›Ernst des Daseins‹« (KSA I, S. 24), und anknüpfend an kunstreligiöse Überzeugungen, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts in den ästhetischen Diskursen im deutschsprachigen Raum immer wieder eine Rolle spielen, spricht Nietzsche »von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens« (KSA I, S. 24). Entscheidend ist, dass er hier ein antagonistisches Modell verfolgt: Die rationalistische Weltdeutung, die er seit Sokrates als dominant ansieht, wird mit einem Weltdeutungsmodell konfrontiert, das auf ästhetische Zusammenhänge gründet, die ihrerseits mit einer religiösen, metaphysischen Erfahrungsmöglichkeit verknüpft sind. Mit diesem Gegenmodell wird ein starker Wahrheitsanspruch verbunden: Die Erfahrung von personaler Identität, die dem Menschen mit Hilfe ästhetischer Erscheinungen verschafft wird, soll ihn zu seinem wahren Selbst zurückbringen, nur mit ihrer Hilfe kann ein Zustand erreicht werden, der ihn ganz bei sich selbst sein lässt, der alle Zerrissenheit zumindest für einen Augenblick beendet. Diesem rezeptionsästhetischen Aspekt steht ein korrespondierendes Konzept zur Seite, das die Beschaffenheit des Kunstwerks betrifft, wenn es eine solche Wirkung erreichen soll. Es soll nicht nur den Eindruck einer geschlossenen Einheit vermitteln, es soll tatsächlich – so lautet Nietzsches Norm – aus einem Stück gemacht sein, auf eine Inspirationssituation zurückgehen.

Diese Norm ist es, die die Grundlage für seine spätere Abkehr von Wagner und seiner Musik bildet. Sie kommt in erster Linie in dem 1888 erschienenen Pamphlet *Der Fall Wag-*

ner zum Ausdruck.¹¹ Dort wird schon durch die intensive Verwendung von Vokabular, das zum semantischen Feld von »Einheit«, »Ganzheit«, »Geschlossenheit« gehört, der argumentative Boden deutlich, von dem Nietzsche ausgeht. Auch wenn die Vorzeichen jetzt gewechselt haben, auch wenn sich die Schrift nun gegen Wagner richtet und nicht mehr mit ihm gegen die moderne Kultur, so bleibt die Stoßrichtung letztlich dieselbe wie in der *Geburt der Tragödie*. Es geht ihm um eine kulturkritisch fundierte Deutung der Gegenwartskultur. Die Musik Richard Wagners, die Nietzsche mit einer Erlösungsfunktion für den modernen Menschen verknüpft hatte, hat diesen Status nun verloren, auch sie gehört zur modernen Kultur dazu, die von Partikularität und Heterogenität geprägt ist. Das könne ihr zwar noch nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn »ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte.« (KSA 6, S. 11) In Wagner sieht Nietzsche nun nicht mehr den Überwinder der Kultur der Dekadenz, er sieht ihn jetzt als deren vornehmsten Vertreter. Wagner ist für Nietzsche deshalb Teil der dekadenten Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, weil auch ihm, so stellt er fest, der feierliche Ernst abgeht, auch seine Kunst ist für Nietzsche nur Schauspielertum: »Ich war im Stande, Wagnern ernst zu nehmen ... Ah dieser alte Zauberer! was hat er uns Alles vorgemacht!« (KSA 6, S. 16) Hinter Nietzsches Vorwürfen steht der Grundgedanke, dass Wagners Musik und ihre formale Gestalt nicht auf eine autonome Idee bzw. Inspiration zurückgeführt werden können, sondern bloß Ergebnis einer kalkulierten, auf bestimmte Wirkungen beim Zuhörer zielenden Konstruktion sei. Diese Tatsache veranlasst Nietzsche, Wagners Musik als »krank« zu bezeichnen, wobei das Krankheitsbild eng mit der Diagnose der Dekadenz und »Degenerescenz« (KSA 6, S. 23) in Verbindung gebracht wird: »Wagner est une *névrose*« (KSA 6, S. 22), er verkörpere eine »Gesamterkrankung«, die typisch sei für »diese Spätheit und Überreiztheit« der Gegenwart, in seiner Kunst sei »auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nötigsten hat, – die drei grossen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige«, sie sei dafür da, »müde Nerven zu reizen« (KSA 6, S. 23). Aus diesem Grund sieht Nietzsche Wagner nun nicht mehr auf der Seite derjenigen, die den defizitären Zustand der modernen Welt mit Hilfe der Musik beenden können, Wagner verkörpert für ihn nun selbst die Kunst der Moderne, die Moderne an sich: Wagner sei »der moderne Künstler par excellence, der Cagliostro der Modernität« (KSA 6, S. 23).

¹¹ An diesem Text hatte sich eine heftige Kontroverse zwischen Wagnerianern und Nietzsches Anhängern entzündet. In dem 1889 veröffentlichten Text *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen* versucht Nietzsche dem Eindruck entgegenzutreten, seine Abkehr von Wagner sei plötzlich und unmotiviert erfolgt. In der Abhandlung, die einen dokumentarischen Charakter aufweist, will er nachweisen, wie lange der Konflikt tatsächlich schon bestand und in welchen Schriften er sich nachweisen lässt bzw. sich bereits andeutet.

Zentral für Nietzsches Argumentation ist eine Vorstellung von der organischen Beschaffenheit eines Kunstwerks, die für ihn die Norm bildet, an der er Wagners Musik misst. Er attestiert Wagner eine »Unfähigkeit zum organischen Gestalten« (KSA 6, S. 28), woraus ein für ihn typischer Stil resultiere: Sein Werk sei »kein Ganzes mehr« (KSA 6, S. 27). Es werde deutlich, dass ein solches Kunstwerk aus vielen Einzelteilen zusammengesetzt sei, worüber ein kalkulierter Effekt hinwegzutäuschen versuche, diese Wirkung werde aber aus kleinen autonomen Einzelteilen zusammengesetzt, sie gehe nicht auf ein in sich geschlossenes homogenes Ganzes zurück:

Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des Individuums« [...]. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. (KSA 6, S. 27)

Auf der rezeptionsästhetischen Seite richten sich Nietzsches Vorwürfe v.a. gegen das Kalkulatorische, das er Wagners Musik attestiert. Wenn die Gestalt seiner Musik nicht auf ein organisches Ganzes zurückgeführt werden könne, wenn ihre Wirkung aber dennoch geeignet sei, beim Zuhörer starke Gefühlseindrücke hervorzurufen, dann müsse diese Wirkung auf Berechnung beruhen. Wagners Musik sei ein Werk, in »dem jeder »freie Wille« fehlt, jeder Zug Nothwendigkeit hat.« (KSA 6, S. 27) Verschiedene Begriffe aus diesem Bereich weisen immer wieder auf diese Deutung Nietzsches hin: So spricht er von einer »Logik«, mit der ein »Missstand [sic!] als Praktik« (KSA 6, S. 27) kaschiert werden solle; Wagner bringe deshalb dort »ein Princip« zum Einsatz, »wo ihm ein Vermögen fehlt« (KSA 6, S. 28). Wagner sei ein Meister »in der Ausdichtung des Détails«, man könne ihn deshalb als »unsern grössten Miniaturisten« bezeichnen (KSA 6, S. 28). Dementsprechend fällt auch die Kommentierung von Wagners musiktheoretischen Schriften aus, mit denen der Komponist nach Nietzsches Überzeugung seine Kompositionstechnik erklären und rechtfertigen und außerdem zeigen wollte, dass seine Musik »nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich mehr!« (KSA 6, S. 35) Diese Funktion sei Wagners Selbsterkenntnis geschuldet, dass er »nicht aus dem Ganzen schaffen« konnte, dass er »Stückwerk machen« musste (KSA 6, S. 35).

Als neues Ideal nennt Nietzsche bereits zu Beginn des Textes die Musik von Georges Bizet. Deren Wirkung beschreibt er so:

ich werde ein besserer Mensch, wenn mir dieser Bizet zuredet [...] ich bin entzückt über Glücksfälle, an denen Bizet unschuldig ist. – Und seltsam! im Grund denke ich nicht daran, oder weiss es nicht, wie sehr ich daran denke. Denn ganz andere Gedanken laufen mir während dem durch den Kopf ... Hat man bemerkt, dass die Musik den Geist frei macht? [...] Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt [...] die Welt wie von einem Berge aus überblickt. [...] Auch dies Werk erlöst (KSA 6, S. 14f.)

Nietzsche orientiert sich in seinen kunsttheoretischen Überlegungen eng an einer inspirations- und genieästhetischen Kunstauffassung, die er in seiner Kritik an Wagner nachvollzieht und sie – im positiven Sinne – auch auf Bizet anwendet. Gerade weil er der Kunst eine über sie selbst hinausgehende Funktion zuschreibt, in ihr eine Heilsbringerin für soziale und individuelle Probleme sieht, wird der normierende Status dieser Kunstauffassung deutlich. Die Vorstellung, dass Gestalt und Wirkung eines Kunstwerks letztlich rationalen Überlegungen und einem Kalkül entspringen könnten, dass das Kunstwerk mithin das Resultat eines gleichsam handwerklichen Vorgangs wäre, passt nicht zu einer Überzeugung, die die Kunst als eine Instanz mit metaphysischen, religiösen Kompetenzen betrachtet. Dies wird auch an den besonders in *Die Geburt der Tragödie* artikulierten wissensgeschichtlichen Implikationen deutlich, die die Kunst gegen ein rationalistisch geprägtes Weltdeutungsmodell in Stellung bringen, sie als dessen Gegengewicht funktionalisieren.

Thomas Manns Denken bewegt sich um die Wende zum 20. Jahrhundert in diesem Spannungsfeld, in dem ein naturwissenschaftlich-rationalistisch geprägtes Weltbild mit einem von der Kunst repräsentierten Gegengewicht konfrontiert wird. Nietzsches kunsttheoretische Fragestellungen fallen bei dem jungen Autor demnach auf fruchtbaren Boden, und man kann untersuchen, inwiefern sich Thomas Mann neben den Fragen auch Nietzsches Antworten zu eigen gemacht hat. Unbestritten ist, dass Nietzsches kunsttheoretische Überlegungen nicht nur in der Geschichte der ästhetischen Kommunikation allgemein eine herausragende Stellung besetzen, sondern dass sie auch für Thomas Manns Positionierungen in dieser Hinsicht von besonderer Bedeutung waren. Er hat die Nietzsche-Lektüre immer wieder als eine der für ihn wichtigsten und einflussreichsten Bildungserlebnisse beschrieben, Nietzsche zählt neben Arthur Schopenhauer und Richard Wagner zum viel zitierten »Dreigestirn ewig verbundener Geister« (GKFA 13.1, S. 79), die die »Fundamente meiner geistig-künstlerischen Bildung« darstellten (GKFA 13.1, S. 79). Explizite Deutungen von Nietzsches Werk verteilen sich auf alle Phasen von Thomas Manns essayistischer Tätigkeit, in der Nietzsche-Forschung wird etwa immer wieder der 1947 erschienene Text *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947) als wichtiger Beitrag zitiert. In diesen Selbstäußerungen Thomas Manns stehen aber häufig Nietzsches philosophische Positionen im Vordergrund: Es geht darum, in welchem Maße er zur geistig-moralischen Bildung des jungen Autors beigetragen habe. Die kunsttheoretischen Positionen werden im Gegensatz dazu seltener zentral thematisiert. Wenn Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* behauptet, dass seine kunsttheoretische Bildung in erster Linie über Nietzsches Wagner-Kritik erfolgt sei, dass er »beinahe die Kunst selbst durch das Medium dieser Kritik leidenschaftlich erlebte [...], so daß all meine Begriff von Kunst und Künstlertum auf im-

mer davon bestimmt, oder, wenn nicht bestimmt, so doch gefärbt und beeinflusst wurden« (GKFA 13.1, S. 81f.), dann ist damit die Übernahme von Nietzsches Normen, die hinter seiner Wagner-Kritik stehen und die oben herausgearbeitet wurden, noch nicht behauptet. Denn gleichzeitig bezieht sich Thomas Mann in künstlerisch-handwerklicher Hinsicht ausdrücklich auf Wagner:

Selten, denke ich, wird auf einen Nicht-Musiker [...] der Einfluß Wagners so stark und bestimmend gewesen sein, wie ich es von mir zu bekennen habe. Nicht als Musiker, nicht als Dramatiker, auch nicht als »Musikdramatiker« wirkte er auf mich, sondern als Künstler überhaupt, als der moderne Künstler par excellence, wie Nietzsches Kritik mich gewöhnt hatte ihn zu sehen, und im besonderen als der große musikalisch-epische Prosaiker und Symboliker, der er ist. Was ich vom Haushalt der Mittel, von der Wirkung überhaupt – im Gegensatz zum Effekt, dieser »Wirkung ohne Ursache« –, vom epischen Geist, vom Anfangen und Enden, vom Stil als einer geheimnisvollen Anpassung des Persönlichen an das Sachliche, von der Symbolbildung, von der organischen Geschlossenheit der Einzel-, der Lebenseinheit des Gesamtwerks, – was ich von alledem weiß und zu üben und auszubilden in meinen Grenzen versucht habe, ich verdanke es der Hingabe an diese Kunst. (GKFA 13.1, S. 87f.)

Wagner und Nietzsche werden beim jungen Thomas Mann also zusammengedacht, sie sind für ihn die zwei Seiten derselben Medaille. So sehr Nietzsches Wagner-Kritik seinen analytischen Blick auf dessen Kunst schärft, so sehr ihm also bewusst ist, dass Wagner aus der Perspektive des klassisch-romantischen Künstlertums eine problematische Position vertritt, die nämlich nur auf die kalkulierten Effekte beim Publikum gerichtet und nicht mehr aus einem Guss gemacht ist, so wenig verabschiedet sich Thomas Mann von den Einflüssen von Richard Wagners Musik.

Die Norm – so lässt sich schlussfolgern –, die Nietzsches Kritik grundiert hatte, nämlich ein klassisch-romantisches, auf inspirationsästhetischen Prinzipien errichtetes Kunst- und Künstlerbild, ist für Thomas Mann nicht mehr bindend. Er teilt zwar Nietzsches Beschreibung modernen Künstlertums, leitet daraus aber andere Bewertungen ab. Wenn es ihm also um die Frage geht, in welchem Sinn seine eigene Kunst als Kunst zu bezeichnen ist, dann steht der klassisch-romantische Kunstbegriff noch immer als Maßstab im Hintergrund, seine normierende Funktion aber hat er eingebüßt. Die poetologischen Fragestellungen des Frühwerks gehen deshalb aus dem Bedürfnis hervor, auf der Grundlage einer Kunst- und Künstlerkonzeption, die aus dem beginnenden 19. Jahrhundert stammt, einen neuen, produktiven Kunstbegriff zu entwickeln, der die wissenschaftlichen Veränderungen der Moderne einbezieht und über eine modernekritische Funktion hinauskommt. Seine Fragen und Problemstellungen sind denen Nietzsches daher sehr ähnlich; seine verschiedenen Konzepte des Frühwerks dokumentieren die Suche nach einer neuen tragfähigen Lösung, ihm geht es nicht – wie Nietzsche – um ein leidendes Beklagen dieses Zustandes, das letztlich in einer utopistisch fundierten, an die Kunst gerichteten Heilserwartung mündet. Thomas Mann geht es um eine produktive Übernahme sowohl von Wagners als auch von Nietzsches Position, die beide nicht absolut gesetzt werden. In einem autobio-

graphischen Rückblick (*Lebensabriß*, 1930) reklamiert er für sich – so sehr die Bedeutung der Bildungseinflüsse auch betont wird – einen eigenständigen Standpunkt, der diesen Einflüssen vorausgehe: »Alle Bildungsmöglichkeit überhaupt hat ein Sein zur Voraussetzung, das den Instinktwillen und die Fähigkeit zur persönlichen Auswahl, Assimilierung, Verarbeitung ins Besondere besitzt.« (E III, S. 188) Für die Einschätzung Nietzsches bedeutete dies: »Ich nahm nichts wörtlich bei ihm, ich *glaubte* ihm fast nichts« (E III, S. 188, Hervorhebung im Text). Thomas Mann sieht deshalb allein in der Ironie eine Haltung, die es aus seiner Sicht möglich mache, erstens die verschiedenen Seiten von Nietzsches Denken zu integrieren und zweitens sowohl Wagner als auch Nietzsche für die eigene Poetik fruchtbar zu machen.¹² Mit ihrer Hilfe wird die jeweilige Radikalität des Denkens relativiert, eine Integration der Widersprüche aber nur insoweit angestrebt, als die Verschiedenheit der Positionen aufrecht erhalten, eine Synthese also vermieden wird.

2.2 Die Kunst im Systemvergleich – Autonomie des Kunstsystems

Nietzsches kunsttheoretische Positionen gehen auf eine Problemstellung zurück, die bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders virulent wurde und einen wirkmächtigen ästhetischen Diskurs begründete. Dessen denkgeschichtliche Voraussetzungen sollen nun mit diesem Kapitel – nachdem Nietzsches Beitrag zu dieser Debatte oben illustriert wurde – rekonstruiert werden. Nietzsches Lösungen und Antworten werden damit kontextualisiert und vor einem systematischen Hintergrund plausibilisiert, der auch für die weiteren hier dargestellten ästhetischen Positionen prägend ist. Zwei Entwicklungen sind besonders relevant: Die erste lässt sich soziologisch als funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft beschreiben, die sich in der Moderne in einem langwährenden Prozess durchsetzt. Die zweite ist wissenschaftlicher Natur und hat die in erster Linie von Immanuel Kant entwickelte Transzendentalphilosophie zum Inhalt. Die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft wurde von der Systemtheorie beschrieben und ist eine ihrer denkgeschichtlichen Voraussetzungen. Es geht dabei um die Überführung der vormodernen, stratifikato-

¹² Im *Lebensabriß* heißt es dazu: »Sollte ich es etwa »ernst« nehmen, wenn er den Hedonismus in der Kunst predigte? Was war mir sein Machtphilosophem und die »Blonde Bestie«? Beinahe eine Verlegenheit. Seine Verherrlichung des »Lebens« auf Kosten des Geistes, diese Lyrik, die im deutschen Denken so mißliche Folgen gehabt hat, – es gab nur eine Möglichkeit, sie mir zu assimilieren: als Ironie. Es ist wahr, die »Blonde Bestie« spukt auch in meiner Jugenddichtung, aber sie ist ihres bestialischen Charakters so ziemlich entkleidet, und übriggeblieben ist nichts als die Blondheit zusammen mit der Geistlosigkeit, – Gegenstand jener erotischen Ironie und konservativen Bejahung, durch die der Geist, wie er genau wußte, sich im Grunde so wenig vergab.« (E III, S. 188f.)

risch differenzierten in die funktional differenzierte, Gesellschaft. Folge dieser Entwicklung ist die Entstehung sozialer Systeme, in die die Gesellschaft aus der Sicht dieses Deutungsmusters gegliedert ist und die in einem höchst komplexen Wechselverhältnis zueinander stehen.¹³ In diesem Modell wird davon ausgegangen, dass es ein Gesellschaftsganzes nur als Gesamtheit aller Teilsysteme gibt, aber nicht als ein solches, das der funktionalen Differenzierung selbst nicht unterliegen würde und deshalb in der Lage wäre, den einzelnen Teilsystemen eine Funktion und einen Sinn zuzuweisen. Keine gesellschaftliche Gruppe oder Institution kann eine übergeordnete Stellung für sich beanspruchen, die den anderen Systemen die eigene Normativität zuweist. Die Systemtheorie beschreibt Vorgang und Folgen der funktionalen Differenzierung vielmehr so: »Funktionale Differenzierung beruht auf einer operativen Schließung der Funktionssysteme unter Einschluß von Selbstreferenz. Das hat zur Folge, daß die Funktionssysteme sich selbst in den Zustand *selbsterzeugter Unbestimmtheit* versetzen.«¹⁴ Die Identität eines jeden Teilsystems geht deshalb aus ihm selbst, aus seiner Selbstreferentialität und dem Verhältnis zu seiner Umwelt hervor: »Im Falle funktionaler Differenzierung [bestimmt] jedes Funktionssystem die eigene Identität selbst – und dies [...] durchweg über eine elaborierte Semantik der Selbstsinnggebung, der Reflexion, der Autonomie.«¹⁵ Über die funktionale Spezifik und das Verhältnis eines Teilsystems zu anderen Teilsystemen lässt sich in der Folge davon sagen, »daß das Funktionssystem seine Funktion für sich selbst monopolisiert und mit einer Umwelt rechnet, die in dieser Hinsicht unzuständig oder inkompetent ist.«¹⁶

Dieses soziologisch beschriebene Phänomen der funktionalen Differenzierung hat auch Folgen für die Kunst, die systemtheoretisch ausdrücklich als Teilsystem der Gesellschaft angesehen wird. Während eine stratifikatorische Gesellschaftsordnung eine für alle Bereiche der Gesellschaft universell gültige Norm besaß, die die Beziehung zwischen den einzelnen Teilen der Gesellschaft vorgab, ist das funktional ausdifferenzierte Teilsystem Kunst nun auf sich selbst verwiesen. Sie ist nun vor die Aufgabe gestellt, selbstständig die eigene Rolle und Funktion, das eigene Verhältnis zu den anderen Teilsystemen der Gesell-

¹³ Niklas Luhmann als bedeutendster Vertreter der soziologischen Systemtheorie sieht diese Beschreibung der modernen Gesellschaft nicht als eine von vielen möglichen, sondern formuliert einen Universalitätsanspruch, wenn er am Anfang seines Buches *Soziale Systeme* behauptet: »Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, daß es Systeme gibt. [...] Selbstverständlich darf man Aussagen nicht mit ihren eigenen Gegenständen verwechseln; man muß sich bewußt sein, daß Aussagen nur Aussagen und wissenschaftliche Aussagen nur wissenschaftliche Aussagen sind. Aber sie beziehen sich, jedenfalls im Falle der Systemtheorie, auf die wirkliche Welt. Der Systembegriff bezeichnet also etwas, was wirklich ein System ist, und läßt sich damit auf eine Verantwortung für Bewährung seiner Aussagen an der Wirklichkeit ein.« Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1984, S. 30.

¹⁴ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1998, S. 745.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 746.

schaft zu bestimmen. Wenn es Nietzsche also darum geht, die Kunst in der Moderne auf eine bestimmte Aufgabe zu verpflichten, sie zur Erlöserin aus einer als höchst defizitär empfundenen Lebenswelt zu machen, dann ist das überhaupt nur möglich, weil die Kunst als Teilsystem der Gesellschaft aus heteronomen Zusammenhängen gelöst ist, nicht mehr einem von außen vorgegebenen Normsystem unterliegt und deshalb von einem ihrer Akteure auf eine bestimmte Identität und Funktion festgelegt werden kann.¹⁷

Mit dieser soziologischen Prämisse des ästhetischen Diskurses der Moderne ist eine wissenschaftliche Voraussetzung eng verknüpft. Die in erster Linie von Immanuel Kant entwickelte Transzendentalphilosophie ist die Bedingung dafür, dass eine Autonomisierung des Kunstsystems und dessen Reflexion überhaupt einsetzen konnte. Das leitende Prinzip der Transzendentalphilosophie ist die Subjektgebundenheit aller Erkenntnis, die die Möglichkeit, zugleich aber auch die Grenze für jede Art von Verstandestätigkeit bildet. Alle Aussagen über Welt sind demnach an einen erkenntnistheoretischen Vorbehalt gebunden, der besagt, dass das eigentliche ›Wesen‹ der Dinge nicht erkannt werden kann, dass alle Anschauungen eine Konstruktion von Wirklichkeit entwerfen, die von den menschlichen Erkenntnisapparaten abhängig ist. Die Folge dieser Annahme ist eine grundlegende Pluralisierung von Normen und Werten, da es auf dieser Grundlage nicht mehr möglich ist, einer Aussage über Welt eine universelle Gültigkeit und Geltungskraft zuzuweisen. Auch aus diesem philosophischen Grund ist eine Instanz, die eine gesamtgesellschaftliche Integrationsfunktion übernehmen könnte, nicht mehr zu legitimieren. War in vormodernen Gesellschaften in der Regel der Religion diese Aufgabe zugefallen, ist es jetzt notwendig, dass alle gesellschaftlichen Bereiche ihre Identität, ihr Selbstverständnis selbst begründen.

Auch wenn Immanuel Kant aus seinen erkenntnistheoretischen Bestimmungen keinen grundsätzlichen Wahrheitspluralismus gefolgert hat, so lässt sich dennoch behaupten, dass die Bindung jeglicher Art von Erkenntnis an die Subjektperspektive die Grundlage dafür gebildet hat, dass Wahrheit, Normen und Werte nicht mehr auf eine übergeordnete Instanz bezogen und durch sie begründet werden können, dass Pluralismus zur leitenden Wissens-kategorie der Moderne geworden ist. Diese selektive Wahrnehmung der Kant'schen Philosophie wird plausibilisiert durch Positionen des amerikanischen Pragmatismus, die die Etablierung des Wahrheitspluralismus auf die zuerst von Kant formulierte Einsicht zurückfüh-

¹⁷ Was nun wirklich Funktion und Sinn eines Teilsystems der Gesellschaft ist, unterliegt aus systemtheoretischer Sicht einem evolutionären Prozess, es wird von den Akteuren innerhalb dieses Systems, aber auch mit Hilfe der Umwelteinflüsse immer wieder neu verhandelt, unterliegt einem ständigen Wechsel. Vgl. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 31f.

ren, dass »unsere Beschreibungen von irgend etwas in der Welt immer durch unsere Begriffswahl vorgeformt sind.«¹⁸

Die Voraussetzung für die Autonomisierung der Kunst als eigenständiges Teilsystem der Gesellschaft sind damit genannt. Wenn sich aus der Subjektgebundenheit jeder Art von Weltzugang zugleich deren Begrenztheit ergibt, dann lässt sich eine systematische Gleichrangigkeit eines jeden Versuchs behaupten, der eine Deutung oder Modellierung von Welt beansprucht. Für die Kunst wird das insofern bedeutend, als sie sich nun von den beiden Kategorien lösen kann, die ihre Daseinsberechtigung in vormodernen Zusammenhängen begründet haben: Erstens von der Festlegung auf eine mimetische Nachahmung der Natur, die das Kunstschöne nur als Abbild des Naturschönen angesehen hat, und zweitens von der Anbindung an Regelpoetiken, die die ästhetische Kommunikation an ein für alle ihre Teilnehmer verbindliches begriffliches Regelwerk knüpften und durch diese Generalisierung eine Grundlage dafür lieferten, die Teilnahme an der ästhetischen Kommunikation zu klären.¹⁹ Da diese Vorgaben von außen auf der Basis der Transzendentalphilosophie nicht mehr begründbar sind und wegfallen, besteht für Kant die Notwendigkeit, die Kunst an eine Instanz zu binden, die ihre kommunikative Anschlussfähigkeit sicherstellt. Denn wenn künstlerische Äußerungen so beschaffen sein sollen, dass ihre Gültigkeit über einen rein privaten Bereich hinausgeht, gleichzeitig aber eine Differenz zu wissenschaftlichen Äußerungen besteht, d.h. zu solchen, die allein auf der Grundlage rationaler Vorgänge nachvollziehbar sind, dann muss es eine Kategorie geben, die die Basis für intersubjektiv gelingende ästhetische Kommunikation bildet. Kant sieht diese Kategorie in der Individualität des Genies, die einerseits die »Möglichkeitsbedingung aller Kunstwerke«²⁰ darstelle und die Autonomie des Kunstsystems gewährleiste, andererseits aber auch in einer spezifischen Weise die Kommunikabilität eines Kunstwerks garantiere:

Denn eine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich heißen soll, als möglich vorgestellt wird. Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, daß das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgend einer Regel abgeleitet werde, die einen *Begriff* zum Bestimmungsgrunde habe, mithin einen Begriff von der Art, wie es möglich sei, zum Grunde lege. Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zu Stande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen

¹⁸ Hilary Putnam: *Pragmatismus – eine offene Frage*. Frankfurt am Main 1995, S. 38.

¹⁹ Man könnte noch eine dritte Kategorie nennen, die die Funktion vormoderner Kunst beschreibt, nämlich eine festgelegte soziale Funktion, die darin bestand, Kunstwerke nur zu bestimmten Gelegenheiten und für einen Auftraggeber zu fertigen. Die Anbindung des Künstlers und seiner Hervorbringungen an eine bestimmte soziale Gruppe, meist adelige Häuser, d.h. ihre Einbindung in ein heteronomes Funktionsgefüge, bestimmt aber nicht notwendig den Gehalt eines solchen Kunstwerks. Hier waren die ästhetischen Vorgaben etwa durch der Regelpoetiken weitaus prägender und deshalb systematisch gesehen entscheidender für den heteronomen Status der Kunst.

²⁰ Plumpe: *Ästhetische Kommunikation*, Bd. 1, S. 47.

kann, so muß die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.²¹

Der Geniegedanke wird von Kant dann genauer bestimmt, um die Autonomie der Kunst tatsächlich gewährleisten zu können. Das Genie soll nämlich nicht nur, wie es zunächst in einer Bestimmung heißt, »Vernunftideen von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u.d.gl. [...] versinnlichen«,²² es geht vielmehr darum, dieser Bindung an außerkünstlerische Kategorien zu entkommen. Zu diesem Zweck führt Kant den Begriff der ästhetischen Idee ein, der verdeutlichen soll, dass die Hervorbringungen eines künstlerischen Genies von allen Begrifflichkeiten losgelöst sind:

unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.²³

Auf diese Weise wird die Autonomie des Kunstwerks sichergestellt, seine kommunikative und diskursive Spezifik betont und eine Abtrennung von allen begrifflich rekonstruierbaren philosophischen oder wissenschaftlichen Erkenntnisssystemen behauptet. Aus systemtheoretischer Sicht ist die Kunst nun in einer Situation, die sie darauf verpflichtet, sich mit den erkenntnistheoretischen Annahmen der Moderne auseinanderzusetzen, über die sie schlicht nicht hinwegsehen kann, wenn sie sich auf der Höhe der Zeit bewegen will. Ein Kunstwerk kann unter diesen Voraussetzungen keinen Anspruch mehr darauf erheben, über den eigenen gesellschaftlichen Teilbereich hinaus wirksam werden zu können, es kann deshalb keine universellen Wahrheitsansprüche für seine Weltdeutungen geltend machen. Kunst kann sehr wohl, so formuliert es Niklas Luhmann, »immer noch eine Universalkompetenz für alles und jedes in Anspruch nehmen; aber nur noch als Kunst, also nur noch auf der Basis einer spezifischen, eigenen Kriterien folgenden Operationsweise.«²⁴ Die Verständigung über die Funktion von Kunst, über ihren Ort in der Gesellschaft, ist seit den Einlassungen Kants von dieser – hier metasprachlich formulierten – Einsicht geprägt.

²¹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main 1974, S. 242 (§ 46. Schöne Kunst ist Kunst des Genies).

²² Ebd., S. 250 (§ 49. Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen).

²³ Ebd., S. 249f.

²⁴ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995, S. 270.

2.3 Gegen den Willen hilft die Kunst – Arthur Schopenhauers Willensmetaphysik

Arthur Schopenhauer gehört als zweiter Name zum »Dreigestirn« Thomas Manns und bildet in dieser Konstellation ein Gegengewicht zu Nietzsches Philosophie. Während letzterer in einigen Phasen seines Werks lebensbejahende Positionen vertreten hatte, die die Rolle des Individuums betonten, kann Schopenhauer als Pessimist bezeichnet werden. Sein Weltbild ist von der folgenden grundlegenden Voraussetzung geprägt: In erkenntnistheoretischer Hinsicht lehnt er sich an Kants Überlegungen an, wenn er behauptet, dass die Erscheinungen der Welt allein von den Erkenntnismöglichkeiten des Menschen abhängen, dass sie nur in dessen Vorstellung existieren und nicht an sich: »Keine Wahrheit ist also gewisser [...] als diese, daß alles, was für die Erkenntnis daist, also diese ganze Welt, nur Objekt in Beziehung auf das Subjekt ist, Anschauung des Anschauenden, mit einem Wort: Vorstellung.«²⁵ Auf diese Weise wird eine strenge erkenntnislogische Unterscheidung zwischen Objekt und Subjekt etabliert, die das Subjekt als »Träger der Welt«, als »stets vorausgesetzte Bedingung alles Erscheinenden, alles Objektes«²⁶ ansieht.

Im Unterschied zu Kant, der jegliche Metaphysik seinem erkenntnistheoretischen Modell untergeordnet hatte, der also davon ausgegangen war, dass alle Annahmen, die scheinbar jenseits der menschlichen Wahrnehmung *a priori* gültig seien, ebenso dem menschlichen Intellekt entspringen, sieht Schopenhauer ein allgemeines Weltprinzip in Geltung und behauptet darüber hinaus, dass dieses auch erkannt und bezeichnet werden könne. Dieses Prinzip ist in den Menschen hinein verlegt, es wirkt aus dem Individuum heraus und wird als »Wille« bezeichnet. Dem unmittelbar und uneingeschränkt wirkenden Willen sind alle menschlichen Handlungen unterworfen, das Verhalten des Leibes ebenso wie die Gedanken des Geistes. Der Wille kommt, so Schopenhauer, in jeder einzelnen Erscheinung und jeder einzelnen Handlung zur Anschauung, der Mensch ist also nicht selbst der Wille, sondern nur dessen Veranschaulichung. Daraus ergibt sich eine Folgerung für die Willensfreiheit des Individuums, die nach Schopenhauers Deutung nicht gegeben ist:

Daher ist mein Wollen nicht seinem ganzen Wesen nach aus den Motiven zu erklären; sondern diese bestimmen bloß seine Äußerung im gegebenen Zeitpunkt, sind bloß der Anlaß, bei dem sich mein Wille zeigt: dieser selbst hingegen liegt außerhalb des Gebietes des Gesetzes der Motivation: nur seine Erscheinung in jedem Zeitpunkt ist durch dieses notwendig bestimmt.²⁷

Die grundsätzliche Abhängigkeit des Intellekts vom Willen bezieht sich demnach auch auf den Verlauf von Geschichte. Weil das menschliche Handeln grundsätzlich vom Willen be-

²⁵ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Band I. In: A.S.: *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Bd. 1. Stuttgart u.a. 1968, S. 31 (§ 1).

²⁶ Ebd., S. 33.

²⁷ Ebd., S. 166 (§ 20).

stimmt ist, der intellektuellem Einfluss letztlich entzogen ist, kann es in Schopenhauers Weltdeutung keinen Fortschritt geben. Die Hervorbringungen des menschlichen Intellekts wiederholen sich nur, historische Verläufe sind aus dieser Perspektive kreisförmig zu sehen, es ergeben sich nur immer wieder neue Erscheinungen desselben unveränderlichen Gehaltes. Aus diesem Grundpessimismus geht für den Einzelnen ein Leiden an der Welt hervor, da sich individuelle Bedürfnisse nicht erfüllen können. Da der Wille rastlos im Hintergrund wirkt und niemals zum Stillstand kommt, geht aus jeder befriedigten Begierde gleich wieder eine neue hervor.

Schopenhauer bestimmt allerdings zwei Situationen, in denen das Wirken des Willens zwar nicht ganz stillsteht, in denen sich der Mensch aber von ihm frei fühlen kann. Diese Ausnahmestände sind in der Ethik und in der Ästhetik gegeben, in beiden Zuständen kann der Geist autonom und unabhängig vom allgegenwärtigen Willen wirken. Dieser von Schopenhauer beschriebene Zustand der ästhetischen Kontemplation ist wichtig für die Geschichte der ästhetischen Reflexion in der Moderne. So wie Schopenhauers gesamte Weltdeutung aus den Bedingungen der modernen Welt hervorgeht, indem verschiedene Modernisierungsphänomene, insbesondere der Prozess der Individualisierung, als Grundlage dieser Weltdeutung angenommen werden, so kann auch seine Funktionalisierung der Kunst innerhalb dieses Modells auf eine in der Moderne zu beobachtende funktionale Ausdifferenzierung zurückgeführt werden. Die Kunst wird von Schopenhauer als die Erkenntnisart bezeichnet, mit der »jenes außer und unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt«²⁸ betrachtet werden könne. Dies werde durch eine besondere Form erreicht, mit der die Kunst ihre Erkenntnis erzeuge und dem Betrachter vermittele: »sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strohme des Weltlaufs und hat es isolirt vor sich«. Auf diese Weise würden die Beziehungen des Objekts der Betrachtung zu anderen Erscheinungen der Welt abgebrochen, »nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt.«²⁹ Durch diese losgelöste Betrachtungsweise könne der Wille ganz in den Hintergrund gedrängt werden, da in der Betrachtung des Subjekts jetzt nur noch »die vollkommenste *Objektivität*«³⁰ liege. Voraussetzung für dieses Vordringen zur vollkommensten Objektivität sind ganz besondere kognitive Fähigkeiten, die Schopenhauer explizit dem künstlerischen Genie zuschreibt. Das Genie besitze nämlich die »Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntniß, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist, diesem Dienste zu entziehen, d.h. sein In-

²⁸ Ebd., S. 265 (§ 36).

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 266, Hervorhebung im Text.

teresse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, [...] um als *rein erkennendes Subjekt* [...] übrig zu bleiben.«³¹ Entscheidend ist, dass das Genie dem erkenntniskritischen Vorbehalt, der Schopenhauers Weltdeutung zugrunde liegt, nicht unterworfen ist, ein Genie ist aus Schopenhauers Sicht mit besonderen Erkenntnismöglichkeiten ausgestattet, die es in die Lage versetzen, zum eigentlichen Kern und Wesen der Welt vorzudringen:

Es ist, als ob, damit der Genius in einem Individuo hervortrete, diesem ein Maß an Erkenntniskraft zu gefallen sein müsse, welches das zum Dienste eines individuellen Willens erforderliche weit übersteigt; welcher freigewordene Überschuß der Erkenntnis jetzt zum willensreinen Subjekt, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt wird.³²

Während der gewöhnliche Mensch, »diese Fabrikware der Natur«,³³ auch bei der Betrachtung von Kunstwerken stets dem Willen unterworfen bleibe und dieses Kunstwerk lediglich in seine vorgeprägte begriffliche Struktur einzuordnen versuche, richteten sich die Betrachtungen des Genies gerade darauf, das Objekt losgelöst von irgendwelchen Strukturen und Beziehungen zu anderen Dingen zu sehen: »Der Geniale dagegen, dessen Erkenntniskraft durch ihr Übergewicht sich dem Dienste seines Willens auf einen Teil seiner Zeit entzieht, verweilt bei der Betrachtung des Lebens selbst, strebt, die Idee jedes Dinges zu erfassen, nicht dessen Relationen zu andern Dingen.«³⁴ Auch wenn Schopenhauer die Sonderstellung des Genies stark betont und dessen besondere Erkenntnismöglichkeiten herausstellt, wird auch allen übrigen Menschen eine zumindest eingeschränkte Fähigkeit zugesprochen, sich auf eine ästhetischen Erfahrung einzulassen, so dass auch sie in der Lage sind, »in den Dingen ihre Idee zu erkennen.«³⁵ Auf der Grundlage dieser Bestimmung kann Schopenhauer die Funktionalisierung der Kunst als Erlöserin vom Zwang des Willens ausweiten, kann sie als denjenigen Erfahrungsbereich bestimmen, in dem für alle Menschen ein zeitlich begrenztes Freisein vom Willen möglich ist. Es gebe einen Zustand, in dem »die Erkenntniß dem Sklavendienst des Willen« entrissen sei, in dem »die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen«³⁶ betrachtet werden können. Es ist der Zustand, in dem der Mensch »des schnöden Willensdranges entledigt [ist], wir feiern den Sabbath der Zucht- hausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still.«³⁷ Dieser Zustand könne – und damit ist ihre Funktion aus Schopenhauers Sicht eindeutig expliziert – ausschließlich von der Kunst herbeigeführt werden, »ganz allein die innere Kraft eines künstlerischen Ge-

³¹ Ebd., Hervorhebung im Text.

³² Ebd., S. 269.

³³ Ebd., S. 268.

³⁴ Ebd., S. 269.

³⁵ Ebd., S. 278 (§ 37).

³⁶ Ebd., S. 280 (§ 38).

³⁷ Ebd.

müthes«³⁸ sei dazu in der Lage. Für den Einzelnen bedeutet dieser kurze Zustand eine Aufhebung seiner Vereinzelung, das Durchbrechen des *principii individuationis*. Da der Mensch im ästhetischen Zustand den Zusammenhang der Welt zu erkennen in der Lage ist, kann er sich gleichsam mit dieser Welt verbinden, kann heraustreten aus seiner Vereinzelung:

Denn in dem Augenblicke, wo wir, vom Wollen losgerissen, uns dem reinen willenlosen Erkennen hingegen haben, sind wir gleichsam in eine andere Welt getreten, wo Alles, was unsern Willen bewegt und dadurch uns so heftig erschüttert, nicht mehr ist. Jenes Freiwerden der Erkenntniß hebt uns aus dem Allen eben so sehr und ganz heraus, wie der Schlaf und der Traum: Glück und Unglück sind verschwunden: wir sind nicht mehr das Individuum, [...] wir sind nur noch da als das *eine* Weltauge, was aus allen erkennenden Wesen blickt, im Menschen allein aber völlig frei vom Dienste des Willens werden kann, wodurch aller Unterschied der Individualität so gänzlich verschwindet, daß es alsdann einerlei ist, ob das schauende Auge einem mächtigen König, oder einem gepeinigten Bettler angehört.³⁹

Für die Geschichte der ästhetischen Reflexion sind diese Bestimmungen eminent wichtig. Es handelt sich um eine konkrete Funktionalisierung von Kunst innerhalb der Moderne, es wird ihr die Aufgabe zugewiesen, die Lasten der Moderne zu kompensieren, zumindest momentweise für eine Entlastung von den Zumutungen zu sorgen, die der Modernisierungsprozess dem Individuum auferlegt hat. Der mit ganz besonderen Merkmalen ausgestattete Erkenntnisraum der Kunst soll dem Individuum die Möglichkeit verschaffen, zum Ursprung und zum Kern der Dinge vordringen zu können, um auf diese Weise eine Einheitserfahrung zu erleben, die Trennung zwischen Mensch und Welt also zu überwinden. Aus systemtheoretischer Sicht schreibt Schopenhauer damit einem gesellschaftlichen Teilbereich die Eigenschaft zu, die funktionale Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft zeitlich begrenzt zurückzunehmen, so dass diesem Teilbereich, nämlich der Kunst, eine Sonderstellung innerhalb des Gesellschaftsganzen zukommen muss: Seine Wirkungsmöglichkeiten berühren auch die anderen gesellschaftlichen Teilsysteme, er macht an seinen eigenen Grenzen nicht Halt. Das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, das Thomas Manns Problemstellung zugrunde liegt, ist hier in spezifischer, wenn auch für die Geschichte der modernen Kunstphilosophie nicht untypischen Weise beschrieben: Es geht Schopenhauer darum, der Kunst eine Aufgabe zu sichern, die auf das Leben gerichtet ist, die eine eindeutige Wirkmöglichkeit in dessen Richtung festschreibt. Für die Rekonstruktion des Fragezusammenhangs, in dem Thomas Manns Werk in dieser Arbeit gesehen wird, ist genau diese Frage nach der Funktionalisierung von Kunst entscheidend. In einem durch die funktionale Ausdifferenzierung gegebenen Feld von möglichen Positionierungen entscheidet sich Schopenhauer dafür, die in diesem Differenzierungsprozess entstandene Autonomie durch eine funktionale Festschreibung wieder zu begrenzen.

³⁸ Ebd., S. 281.

³⁹ Ebd., S. 282.

Thomas Manns Auseinandersetzung mit Schopenhauers Philosophie bezieht sich – besonders in den literarischen Texten – in erster Linie auf die Willensmetaphysik. Fast alle Romane und fast alle wichtigeren Erzählungen sind hinsichtlich ihres Weltdeutungsmodells stark von Schopenhauers Gedanken geprägt. Bei Johannes Friedemann, bei Thomas Buddenbrook und seinem Sohn Hanno, bei Gustav von Aschenbach und Hans Castorp, bei Joseph und auch noch bei Adrian Leverkühn bestimmt eine pessimistische Weltsicht das Leben und die Handlungen: Bei ihnen allen tritt an einem bestimmten Punkt ein Prinzip auf, das sie auf ihre Triebe zurückwirft, das sie aus der Form, die sie sich selbstgewählt hatten und die ein Durchkommen dieser Triebe gerade verhindern sollte, heraustreten lässt und in unterschiedlichem Umfang ihrem Verderben entgegenschickt.⁴⁰ Zwar entspricht der Ausgang der Texte in den allermeisten Fällen dieser pessimistischen Perspektive, Thomas und Hanno Buddenbrook gehen an ihrer Trieborientierung ebenso zugrunde wie Gustav von Aschenbach und möglicherweise auch Hans Castorp – die Redeabsicht der Texte lässt sich davon aber ablösen, wie oben gezeigt wurde. Auf der intentionalen Ebene folgen diese Texte einer Schopenhauer'schen Weltdeutung nicht, ihr Handlungsverlauf ist zwar von ihr bestimmt, allerdings gibt es auf verschiedenen Textebenen Signale, die es nahe legen, dass die Aussage des impliziten Autors davon isoliert zu sehen ist und sich eher kritisch auf Schopenhauer bezieht. Auch diese Deutung lässt sich mit Hilfe von Selbstkommentaren Thomas Manns plausibilisieren. Im *Lebensabriß* spricht er davon, dass die Schopenhauer-Lektüre für ihn ein »seelisches Erlebnis ersten Ranges und unvergeßlicher Art« (E III, S. 189) gewesen sei und ihn mit »Erfülltheit«, »Hingerissenheit« und »Genugtuung« (E III, S. 190) zurückgelassen hatte. Schopenhauers Modell findet eine positive Aufnahme bei Thomas Mann, seine pessimistische Sicht der Welt in den 1890er Jahren wird durch diese Lektüre philosophisch legitimiert – aber es bleibt auch hier ein skeptischer Vorbehalt. Sein Interesse, schreibt Thomas Mann, habe sich weniger auf eine affirmative Rezeption dieses Weltmodells gerichtet, »nicht um ›Weisheit‹, um die Heilslehre der Willensumkehr [...] war es mir zu tun: was es mir antat auf eine sinnlich-übersinnliche Weise, war das erotisch-einheitsmystische Element dieser Philosophie« (E III, S. 190). Thomas Mann nimmt also in erster Linie die Geschlossenheit dieses philosophischen Entwurfs wahr, der für ihn, wie er in seinem 1938 entstandenen Schopenhauer-Essay ausführt, zwischen den beiden Polen spielt, die auch das Spannungsfeld der modernen Kunst umreißen. Form und Struktur von Schopenhauers Text sieht Thomas Mann als Ausdruck »für das Wesen, die innerste Natur dieses Denkertums, eine spannungsvolle, emotionale, zwischen heftigen Kontrasten, Trieb

⁴⁰ Zu den Voraussetzungen von Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption und ihren einzelnen Ausformungen in den literarischen Texten vgl. Børge Kristiansen: *Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*. Bonn 1986 und Edo Reents: *Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption*. Würzburg 1998.

und Geist, Leidenschaft und Erlösung spielende, kurzum dynamisch-künstlerische Natur« (Schopenhauer, E IV, S. 255). Auch gegen Ende seines Lebens wird die skeptische Sicht auf Schopenhauer und die von ihm propagierte Heilsfunktion von Kunst betont. Im Vortrag *Der Künstler und die Gesellschaft* von 1952 bezieht sich Thomas Mann explizit auf Schopenhauer, wenn es um eine Beschreibung des titelgebenden Verhältnisses geht. Ohne den Namen Schopenhauer ausdrücklich zu nennen, heißt es dort:

Die Philosophie ist gelegentlich so weit gegangen, den ästhetischen Zustand, den produktiven sowohl wie den rezeptiven, für den höchsten menschlichen Zustand überhaupt zu erklären, insofern als er die lautere Anschauung der Idee in der Erscheinung bedeute und die Erlösung des Willens durch die selige Kontemplation, so daß denn der Künstler der größte Wohltäter der Menschheit, und die Schöpfung die eigentlich und einzig geniale sei! (E VI, S. 223)

Mit dieser Funktionalisierung der Kunst werde vom Künstler – das plausibilisiert Thomas Mann durch den Rückgriff auf das Autoritätsargument Goethe – das »Überschreiten seiner Grenzen« begangen, es sei »ein Verstoß gegen die Bescheidenheit«, die ihm doch eigen sein müsse (E VI, S. 223). Dieser systemtheoretisch anmutenden Perspektive wird eine bilanzierende Bestimmung des eigenen Kunstbegriffs nachgeschoben, der in seiner Absage an weitreichende Wirkmöglichkeiten im Vergleich zu zahlreichen zeitgenössischen künstlerischen Selbstverständnissen eine singuläre Stellung hat. Nach den poetologischen Orientierungsschwierigkeiten in der ersten Phase des Werks und einer erneuten Verunsicherung durch das Engagement im publizistischen Kampf gegen den Nationalsozialismus wird hier auf Positionen zurückgegriffen, die Thomas Manns Denken über die verschiedenen Phasen hinweg durchgängig geprägt haben. Die Kunst, so verkündet der Schluss des Textes in einem Ton, der nicht frei von Pathos ist, sei »die letzte, sich Illusionen zu machen über ihren Einfluß aufs Menschengeschick. Verächterin des Schlechten, hat sie nie den Sieg des Bösen aufzuhalten vermocht; auf Sinngebung bedacht, nie den blutigsten Unsinn verhindert.« (E VI, S. 235)

Sowohl Schopenhauers ästhetische Reflexionen als auch deren Deutung durch Thomas Mann beziehen sich auf die Fragen, die an die Kunst in der Moderne herangetragen werden, und beantworten sie auf je eigene Weise. So wie es auch für Nietzsche gezeigt werden konnte, steht Schopenhauer hier als Teilnehmer an einer Debatte, die Thomas Mann zunächst über diese beiden Protagonisten kennenlernt und die sich um die Funktion und den Stellenwert von Kunst innerhalb der modernen Gesellschaft dreht.

2.4 *Das Schöne und die Geschichte – Die Ästhetik Friedrich Schillers*

Den Ausgangspunkt dieser Debatte bilden die Überlegungen Friedrich Schillers zu den anthropologischen Grundlagen, Erscheinungsformen und Funktionen der Kunst in der modernen Gesellschaft. Seine theoretischen Texte reflektieren erstmals die erkenntnistheoretischen und wissenschaftsgeschichtlichen Fundamente der Moderne im Hinblick auf die Kunst, sie fragen also danach, welche Folgen diese Voraussetzungen für die Kunst mit sich bringen. Dabei kommt Schiller zu einer erstaunlich präzisen Diagnose der Gesellschaftsstruktur der Moderne, die in ihren Kernaussagen den heutigen wissenschaftlichen Analysen in weiten Bereichen entspricht. Das Ergebnis ist eine Kombination aus anthropologischer und geschichtsphilosophischer Argumentation: Es geht Schiller nicht nur um eine Wesensbestimmung des Schönen, sondern auch um dessen politische Implikationen im Rahmen einer modernen Gesellschaft. Auf der Basis eines geschichtsphilosophischen Entwurfs, der den Menschen in der Moderne in einem unfreien und – was seine Identität angeht – zerrissenen Zustand sieht, entwickelt Schiller den Gedanken, dass mit Hilfe der Kunst eine Überwindung dieser Situation erreicht werden könne. Zentral ist dabei der Begriff der Freiheit, der ebenfalls von Kant übernommen wird. Die Erfahrung von Freiheit hatte Kant nämlich an die »ästhetische Erfahrung« gekoppelt. Sie trete ein, wenn über einen Gegenstand das Geschmacksurteil »schön« gefällt werde, wenn als Reaktion auf die Betrachtung dieses Gegenstandes ein »interesseloses Wohlgefallen« wirksam sei. Dieses sei bei solchen Erfahrungen nicht gegeben, die entweder ganz an den Verstand oder ganz an eine sinnliche Wahrnehmung geknüpft seien. So werde im ersten Fall das Gefallen am moralisch Guten »vermittelt der Vernunft, durch den bloßen Begriff« erzeugt, denn »um etwas gut zu finden, muß ich jederzeit wissen, was der Gegenstand für ein Ding sein solle, d.i. einen Begriff von demselben haben. Um Schönheit woran zu finden, habe ich das nicht nötig.«⁴¹ Im zweiten Fall sei das Gefallen am Angenehmen das, »was den Sinnen in der Empfindung gefällt.«⁴² Die Interesselosigkeit sei gerade deshalb nicht gewährleistet, weil »nun mein Urteil über einen Gegenstand, wodurch ich ihn für angenehm erkläre, ein Interesse an demselben« zum Ausdruck bringe; durch das Gefühl werde »eine Begierde nach dergleichen Gegenständen rege [gemacht], mithin das Wohlgefallen nicht das bloße Urteil über ihn, sondern die Beziehung seiner Existenz auf meinen Zustand«⁴³ zum Gegenstand habe.

Im Unterschied zu diesen beiden Urteilen ist das Geschmacksurteil am Schönen frei von jedem Interesse und jedem Zwang, da sowohl die sinnlichen Vermögen als auch die

⁴¹ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 119f. (§ 4. Das Wohlgefallen am Guten ist mit Interesse verbunden).

⁴² Ebd., S. 117 (§ 3. Das Wohlgefallen am Angenehmen ist mit Interesse verbunden).

⁴³ Ebd., S. 119.

Verstandestätigkeit in ihrer jeweiligen Ausschließlichkeit begrenzt werden: »Man kann sagen: daß, unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens, das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und *freies* Wohlgefallen sei; denn kein Interesse, weder das der Sinne, noch das der Vernunft, zwingt den Beifall ab.«⁴⁴ Der Freiheitsbegriff, der hier zum Ausdruck kommt, bezieht sich dabei auf den Gemütszustand des Menschen. Der sei bei der Betrachtung eines Kunstwerks nämlich in einem Zustand »des freien Spiels der Vorstellungskräfte«, es komme also zu einer »Harmonie der Erkenntnisvermögen«.⁴⁵ Weil sich dieses Urteil auf die Erkenntnis bezieht, die sich aus sinnlichen Eindrücken und dem Ergebnis der Verstandestätigkeit zusammensetzt, sei – so Kant – die Allgemeingültigkeit eines ästhetischen Zustandes gegeben, er sei nicht auf eine rein subjektive Empfindung beschränkt, sondern lasse sich intersubjektiv vermitteln:

Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hiebei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt. Also muß der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnis überhaupt sein. Nun gehören zu einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, damit überhaupt daraus Erkenntnis werde, Einbildungskraft für die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung, und Verstand für die Einheit des Begriffs, der die Vorstellungen vereinigt. Dieser Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen, bei einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, muß sich allgemein mitteilen lassen: weil Erkenntnis, als Bestimmung des Objekts, womit gegebene Vorstellungen [...] zusammen stimmen sollen, die einzige Vorstellungsart ist, die für jedermann gilt.⁴⁶

Die Verbindung beider Aspekte, nämlich dass sich der Mensch – wie Kant es bestimmt – im Moment der ästhetischen Erfahrung frei fühle und dass diese Erfahrung intersubjektiv vermittelbar sei, bildet eine denkgeschichtliche Voraussetzung für die ästhetischen Debatten der Moderne, Schillers Beitrag ist davon in besonderem Maße geprägt.⁴⁷

Seine Zielsetzung ist also nicht nur eine reine Wesensbestimmung des Schönen, Schiller fragt nach der Funktion von Kunst im Hinblick auf eine von Freiheit – im Kant'schen Sinne – geprägte Gesellschaftsordnung. Seine Antworten auf diese Fragen gibt Schiller in seinen beiden ästhetischen Hauptschriften, nämlich in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) und in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96). Der diskursive Rahmen, der in dieser Untersuchung zur poetologischen Kontextualisierung von Thomas Manns Werk angesetzt wird, wird im wesentlichen von diesen beiden Abhandlungen und den dort entwickelten Gedanken vorgegeben. Sie haben den ästhetischen Diskurs der Moderne in stärkster Weise beeinflusst, wenn nicht gar begründet. Die Frage-

⁴⁴ Ebd., S. 123 (§ 5. Vergleichung der drei spezifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens), Hervorhebung im Text.

⁴⁵ Ebd., S. 132 (§ 9. Untersuchung der Frage: Ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder dieser vor jener vorhergehe).

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. dazu Plumpe: *Ästhetische Kommunikation*, Bd. 1, S. 108.

und Problemstellungen Thomas Manns werden dementsprechend in diesen Kontext eingeordnet.⁴⁸

Die *Ästhetischen Briefe* Schillers fragen nach der Funktion von Kunst, die sie im Rahmen eines geschichtsphilosophischen Modells einnehmen kann, sie weisen der Kunst die Aufgabe zu, den Menschen in einen Zustand der Freiheit zu versetzen. Dieser Freiheitsbegriff ist zunächst – in Anlehnung an Kant – auf den Gemütszustand des Menschen bezogen, und enthält ganz explizit eine politische Dimension. Schiller spricht davon, dass der Mensch vom »Naturstaat« über den »Staat der Freiheit« zum »Staat der Vernunft« geführt werden müsse. In diesem Stufenmodell verbirgt sich die Idee der ästhetischen Erziehung: Während der Mensch im Naturzustand lediglich den materiellsten Bedürfnissen folgt, ganz von diesen bestimmt ist und »die Macht der Natur« nur erleiden kann, bringt der ästhetische Zustand die sinnlichen Vermögen mit den moralischen in einen Ausgleich, so dass der Mensch im moralischen Zustand beide Seiten gleichermaßen kontrollieren, d.h. beide zu ihrem Recht kommen lassen kann.⁴⁹ Das Moment der Erziehung bedeutet hier also eine Verinnerlichung, Habitualisierung dieses Gleichgewichtszustandes, so dass der ästhetische Zustand Weg und Ziel zugleich ist. Hervorgegangen sind diese Konzepte aus Schillers Enttäuschung über den Verlauf der Französischen Revolution, der ihm vor Augen geführt hatte, dass die Freiheitsideen der Aufklärung in einer nach allein rationalen Kriterien ausgerichteten Gesellschaftsordnung nicht zu verwirklichen waren, dass diese Gesellschaftsordnung den Rückfall in die Barbarei nicht hatte verhindern können. Schon im zweiten Brief wird eine Verbindung zwischen Kunst und Politik hergestellt. Dort legitimiert Schiller seinem Adressaten⁵⁰ gegenüber den Gegenstand seiner Betrachtungen: Obwohl »die Blicke des Philosophen wie des Weltmanns auf den politischen Schauplatz geheftet [sien], wo jetzt, wie man glaubt, das große Schicksal der Menschheit verhandelt wird«,⁵¹ wolle er sich in diesen Briefen mit ästhetischen Fragen, mit der Schönheit auseinandersetzen und glaube,

⁴⁸ Dass Thomas Mann selbst immer wieder diese Texte von Schiller erwähnt und ihre Bedeutung für sein ästhetisches Selbstverständnis herausgestellt hat, ist für die hier getroffene Auswahl nicht von entscheidender Bedeutung. Wichtiger ist, dass die dort postulierten Gedanken die Rolle von Kunst in der Moderne zu bestimmen versuchen und – von dort ausgehend – die Situation des Künstlers in der Moderne beschreiben. Diese Problemstellungen sind es, auf die Thomas Manns poetologische Reflexionen reagieren. Zur Schiller-Rezeption Thomas Manns vgl. Sandberg: *Thomas Manns Schiller-Studien*.

⁴⁹ Schiller ist sich der geschichtsphilosophischen Konstruiertheit seines Entwurfs bewusst, er weiß, dass es um idealtypische Zustände geht: »Dieser Zustand roher Natur läßt sich freilich, so wie er hier geschildert wird, bei keinem bestimmten Volk und Zeitalter nachweisen; er ist bloß Idee, aber eine Idee, mit der die Erfahrung in einzelnen Zügen aufs genaueste zusammenstimmt.« (Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: F. S.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. Band V: *Erzählungen, Theoretische Schriften*. Hrsg. von Wolfgang Riedel. München 2004, S. 570-669, hier S. 647, 24. Brief).

⁵⁰ Die Briefe sind gerichtet an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1765-1814), der Schiller ab 1791 ein dreijähriges Stipendium gewährt hatte.

⁵¹ Schiller: *Ästhetische Briefe*, S. 572 (2. Brief).

das »nicht bloß mit meiner Neigung entschuldigen, sondern durch Grundsätze rechtfertigen zu können.«⁵² Das Problem der Freiheit lasse sich nämlich über die Kunst lösen: »Ich hoffe, Sie zu überzeugen, daß diese Materie weit weniger dem Bedürfnis als dem Geschmack des Zeitalters fremd ist, ja daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.«⁵³

Am Beginn von Schillers Argumentation steht eine Analyse der modernen Gesellschaft, die in ihrer Prägnanz und Hellsichtigkeit überrascht. Im Vergleich zur Gesellschaft der griechischen Antike, die Schiller hier zeitlich nicht näher spezifiziert, aber als idealen Gesellschaftszustand ansieht, sei die innere Einheit der Gesellschaft in der Moderne verloren gegangen. Was Schiller beschreibt, ist in der Soziologie als zunehmende Partikularisierung der Gesellschaft und als funktionaler Ausdifferenzierungsprozess bezeichnet worden. Die griechische Gesellschaft habe es vermocht – so Schiller im 6. Brief –, eine kulturelle Verfeinerung nicht in einen Dissoziationsprozess der Gemeinschaft münden zu lassen:

Der Ruhm der Ausbildung und Verfeinerung, den wir mit Recht gegen jede andre *bloße* Natur geltend machen, kann uns gegen die griechische Natur nicht zustatten kommen, die sich mit allen Reizen der Kunst und mit aller Würde der Weisheit vermählte, ohne doch, wie die unsrige, das Opfer derselben zu sein. [...] Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen.⁵⁴

Für die Identität des Einzelnen und seine Stellung in der Gesellschaft bedeutet dieser Zustand eine vollkommene Integration, einen Bruch zwischen Ich und Welt gibt es nicht: »Damals, bei jenem schönen Erwachen der Geisteskräfte, hatten die Sinne und der Geist noch kein strenge geschiedenes Eigentum; denn noch hatte kein Zwiespalt sie gereizt, miteinander feindselig abzuteilen und ihre Markung zu bestimmen.«⁵⁵ In der Moderne sei dagegen ein Verlust jener arkadischen Einheit zu konstatieren, nun werde nicht mehr der ganze Mensch in den Blick genommen, eine organisch gewachsene Gemeinschaft sei nicht mehr erkennbar. Die modernen Gesellschaftsordnungen glichen aufgrund dieser Partikularisierung nur noch einer »groben Mechanik [...], wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Teile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet.«⁵⁶ Und auch zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft hat Schiller Treffendes zu sagen:

Wenn das gemeine Wesen das Amt zum Maßstab des Mannes macht, wenn es an dem einen seiner Bürger nur die Memorie, an einem andern den tabellarischen Verstand, an einem dritten nur die mechani-

⁵² Ebd., S. 573.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 582 (6. Brief), Hervorhebung im Text.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 583f. (6. Brief).

sche Fertigkeit ehrt [...], darf es uns da wundern, daß die übrigen Anlagen des Gemüts vernachlässigt werden, um der einzigen, welche ehrt und lohnt, alle Pflege zuzuwenden?⁵⁷

Für diese Entwicklung macht er die zunehmende Reflexivität der modernen Gesellschaft verantwortlich. Er spricht von einer »Zerrüttung, welche Kunst und Gelehrsamkeit in dem innern Menschen anfangen«, denn »der alles trennende Verstand« schlug »der neuern Menschheit diese Wunde [...], so zerriß auch der innere Bund der menschlichen Natur, und ein verderblicher Streit entzweite ihre harmonischen Kräfte.«⁵⁸

Auf der Grundlage einer anthropologischen Bestimmung versucht Schiller die Wirkung des Schönen auf das menschliche Gemüt zu plausibilisieren und lehnt sich hier an Kants Ideen aus dessen *Kritik der Urteilskraft* an. Auch Schiller nimmt einen ästhetischen Zustand an, in dem die beiden Vermögen des Menschen, die emotive und die intellektuelle Tätigkeit vermittelt sind und deshalb Freiheit empfunden werden könne:

Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man den Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den *ästhetischen* heißen.⁵⁹

Der Kunst ist damit eine politische Rolle zugefallen: Sie hat aus Schillers Sicht nicht nur eine Bedeutung für den Einzelnen und dessen Entwicklung, das triadische Geschichtsmodell wird in geschichtsphilosophischer Manier auf die Entwicklung politischer Systeme übertragen und zu einer Art Menschheitsgeschichte ausgeweitet. Im 24. Brief heißt es dazu: »Es lassen sich also drei verschiedene Momente oder Stufen der Entwicklung unterscheiden, die sowohl der einzelne Mensch als die ganze Gattung notwendig und in einer bestimmten Ordnung durchlaufen müssen, wenn sie den Kreis ihrer Bestimmung erfüllen sollen.«⁶⁰ Der Weg zum Ziel der Geschichte, als das der moralische Zustand angesehen wird, führt demnach über die Kunst, auf diese Weise kann die Dissoziation der menschlichen Vermögen in Sinnlichkeit und Sittlichkeit zurückgenommen werden. Für das Verständnis von Schillers geschichtsphilosophischem Entwurf ist entscheidend, dass die Wiedererlangung der »Totalität des Charakters«⁶¹ nicht über eine Regression erfolgen soll, es geht um eine tatsächliche Fortentwicklung der Menschheit, er sieht den nachmodernen Menschen also nicht wieder in Arkadien. Im Naturzustand des Menschen, der dort herrschte, war eine sittliche Regulierung der Gesellschaft nicht vonnöten, die Harmonie

⁵⁷ Ebd., S. 583.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 633 (20. Brief), Hervorhebungen im Text.

⁶⁰ Ebd., S. 645 (24. Brief).

⁶¹ Ebd., S. 579 (4. Brief).

von Pflicht und Neigung bestand schlichtweg aus sich selbst heraus, war ein Geschenk der Natur. Da sich – aus der Sicht dieses Entwurfs – im Zuge des Zivilisationsprozesses eine Trennung zwischen den sinnlichen und den sittlichen Vermögen entwickelt hat, kommt es nun auf eine Neujustierung des Verhältnisses beider Vermögen an. Ziel der ästhetischen Erziehung ist es dann, dass der Mensch das sittlich Richtige nicht mehr aus Pflicht, als Ergebnis eines rationalen Prozesses tut, sondern aus Neigung, aus einem Impuls seiner sinnlichen Vermögen heraus. Das politische Ziel dieses Modells ist demnach eine »Veredelung des Charakters«,⁶² in der Folge davon handelt der Mensch richtig auf der Grundlage dieser kulturellen Entwicklungsstufe, in der Sinnlichkeit und Sittlichkeit zum Ausgleich gebracht worden sind, so dass das Richtige von sich aus gewollt wird.⁶³

In welchem Verhältnis der Künstler zur Gesellschaft stehen muss, um der Aufgabe, die ihm auferlegt ist, nachkommen zu können, versucht Schiller im neunten Brief zu klären. Wenn er Kunstwerke schaffen soll, die eine defizitäre Gesellschaftsordnung, einen defizitären Kulturzustand in einen besseren überführen sollen, dann ist es notwendig, dass diese Kunstwerke und ihr Urheber zu dieser Umwelt in einer besonderen Beziehung stehen, dass sie nämlich von einem Außenseiterstandpunkt aus ihre Beobachtungen machen können. Diesen legitimiert Schiller mit Hilfe kunstmetaphysischer Argumente. Kunst erfreue sich »einer absoluten Immunität von der Willkür der Menschen«, sie sei »bei aller politischen Verderbnis rein und lauter«⁶⁴ geblieben, unterliege also nicht der Dissoziation und Partikularisierung der modernen Gesellschaft und sei deshalb auch in der Lage, eine Funktion für das Gesellschaftsganze zu übernehmen. Die Behauptung, dass der Künstler außerhalb dieser sozialen Entwicklung bleiben könne, wird mit metaphysischen Argumenten plausibilisiert: Zwar sei auch der Künstler von seiner Gegenwart beeinflusst, aber er könne ihrer Normativität entkommen, er sei nicht »ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling«, und das sei möglich, weil eine »wohlthätige Gottheit« den Säugling bereits aus der modernen Gesellschaftsordnung entführt habe, so dass er »unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen« konnte. Sein Zugang zur Wahrheit ist dabei ein besonderer, der Künstler scheint von Natur aus dazu begabt, das Richtige zu erkennen und das Richtige zu tun. Die Aufgabe, die der Künstler wahrzunehmen hat, ist für Schiller deshalb klar:

Gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten. [...] Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du, lehrend, ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen erhebst, wenn du, handelnd oder bildend,

⁶² Ebd., S. 592 (9. Brief).

⁶³ Aus diesen Ausführungen wird deutlich, dass es nicht ganz klar ist, ob der ästhetische Zustand nun das Ziel dieses Modell ist oder nur eine Marke auf dem Weg dorthin. Spätestens in den letzten Briefen argumentiert Schiller hier widersprüchlich, und man muss wohl bei der Feststellung bleiben, dass sich diese Ambivalenzen nicht auflösen lassen. Vgl. dazu die Bemerkungen von Wolfgang Riedel im Kommentarteil des Textbandes, ebd, S. 1221.

⁶⁴ Ebd., S. 593 (9. Brief).

das Notwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst. [...] In der schamhaften Stille deines Gemüts erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in der Schönheit, daß nicht bloß der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife. [...] Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgib sie mit edlen, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.⁶⁵

Seine Fragestellung, welche Funktion die Kunst in der Moderne übernehmen kann, beantwortet Schiller mit einer deutlich konturierten Position: Kunst ist dafür verantwortlich, den defizitären Allgemeinzustand, in dem sich der Einzelne und die gesamte Menschheit in der Moderne befinden, zu beenden. Er begegnet damit der Herausforderung, die die Moderne an die Kunst stellt, nämlich im Zuge eines funktionalen Ausdifferenzierungsprozesses ihr Selbstverständnis und ihr Verhältnis zu anderen Teilsystemen selbst bestimmen zu müssen. Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, von Kunst und Leben ist damit unzweideutig festgelegt. Grundlage der Argumentation ist eine zivilisations- und kulturkritische Perspektive, die den Modernisierungsprozess, den Schiller am Anfang seiner Abhandlung beschreibt, als Verlusterfahrung wahrnimmt. Man kann behaupten, dass mit der Funktionszuweisung, die Schiller hier vornimmt, auch eine massive Überforderung verbunden ist; die Kunst soll zur Heilsbringerin der Menschheit werden, ihren Wirkungskreis also keineswegs auf ihren eigenen Bereich beschränken, sondern eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe übernehmen. Schiller begründet mit seinen ästhetischen Schriften eine lang anhaltende Tradition, die die Funktionalisierung von Kunst in eben dieser Weise fort schreibt.

Die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) steht nicht nur zeitlich, sondern auch thematisch und konzeptionell in engem Zusammenhang mit den *Ästhetischen Briefen*. In diesem Text wird eine Künstlertypologie erstellt, für die die Bestimmungen der *Ästhetischen Briefe*, besonders das dort entwickelte geschichtsphilosophische Modell übernommen werden. Die Perspektive wird also nun eingegrenzt: Es steht nicht mehr ein allgemeines Geschichts- und Weltmodell im Zentrum der Betrachtung, nun geht es darum, welche Entwicklung die Gruppe der Künstler unter den Bedingungen der Moderne genommen hat und wie sich ihre Haltungen zur Moderne beschreiben lassen. Genauer fragt der Text nach dem unterschiedlichen Weltverhältnis der Künstler: Woher beziehen sie ihren Stoff, auf welcher kognitiven Grundlage entstehen ihre Werke (hier geht es um das Gegensatzpaar intuitiv versus reflexiv), worauf richten sich die Aussagen dieser Kunstwerke?

⁶⁵ Ebd., S. 595 (9. Brief).

Auch dieser Text ist ein Beitrag zur Selbstreflexion eines gesellschaftlichen Teilsystems, der seinerseits Teil des Modernisierungsprozesses ist. Er führt dazu, dass die gesellschaftlichen Teilbereiche ihre Identität aus sich selbst heraus, d.h. auf dem Weg immer wieder neu vorzunehmender Reflexion zu bestimmen haben, weil äußere Vorgaben metaphysischer Natur fehlen bzw. ihre Legitimation verloren haben.⁶⁶ Dem geschichtsphilosophischen Grundgedanken folgend geht Schiller auch in seiner Künstlertypologie von einem Ideal aus, das er der zeitgenössischen Kultur als Maßstab vor Augen hält. Dieses Ideal verkörpert ein auf die unterschiedlichsten Phänomene angewandter Begriff von Natur, der sich auf unbelebte Erscheinungen genauso bezieht wie auf den Menschen. Natur ist diesem Verständnis nach »nichts anderes als das freiwillige Dasein, das Bestehen der Dinge durch sich selbst, die Existenz nach eignen und unabänderlichen Gesetzen«,⁶⁷ eine Erscheinungsform von ungebrochener und nicht dissoziierter Ganzheit, »die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst«.⁶⁸ Dabei ist sich Schiller der Tatsache bewusst, dass es sich bei diesem Ideal in Gestalt der »Natur« um eine relationale Erscheinung handelt, dass sie nur aus der Perspektive des modernen Menschen als Ideal gelten kann, denn in der Moderne sind eben jene Eigenschaften, die dem Ideal zugeschrieben werden, abhanden gekommen. Die Natur, die dem Betrachter in »Pflanzen, Mineralen, Tieren, Landschaften« gegenübertritt und in der »menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urwelt«⁶⁹ gesehen werden kann, ist deshalb nur eine »Vergegenwärtigung des Ideals«,⁷⁰ den Gegenständen selbst eignet dieser Charakter nicht.⁷¹ Auch hier sei es die reflexive Kultur, die den ursprünglichen Zustand der Totalität beendet habe, allerdings geht es Schiller nicht darum, diese Reflexivität wieder zurückzunehmen. Vielmehr soll auf ihrer Basis, mit ihrer Hilfe eine neue Entwicklungsstufe erreicht werden, auf der die Einheit mit dem Ideal wieder hergestellt ist. Von den Erscheinungsformen des Ideals heißt es deshalb: »Sie *sind*, was wir *waren*; sind, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen.«⁷² Bereits an dieser Stelle kann auf die enorme Prägekraft dieser gedanklichen Konstel-

⁶⁶ Vgl. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main 1985, S. 9-33.

⁶⁷ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: F. S.: *Sämtliche Werke*. Band V, S. 694-780, hier S. 694.

⁶⁸ Ebd., S. 695.

⁶⁹ Ebd., S. 694.

⁷⁰ Ebd., S. 697.

⁷¹ »Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch die dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben.« (Ebd., S. 695).

⁷² Ebd., S. 695, Hervorhebungen im Text. Vgl. auch die späteren Bemerkungen zur sentimentalischen Dichtungsart der Idylle; vom sentimentalischen Künstler verlangt Schiller dort: »Er führe uns nicht rückwärts in unsre Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu las-

lation verwiesen werden. Gerhard Plumpe hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich in ihr die Komplexität von Schillers geschichtsphilosophischem Modell zeige: Zwar ist die Moderne für Schiller von einem grundlegenden Defizit geprägt, sie beinhaltet mit der Reflexivität aber zugleich eine Voraussetzung für die Freiheit, die in einer nächsten Stufe erreicht werden soll. Moderne sei deshalb auch »Bedingung der Freiheit, die dann die Kultur der Zukunft, die Wiederherstellung der Natur mit anderen Mitteln, auf den Weg bringt.«⁷³ Es ist eben jene Konstellation, die sowohl Nietzsche in seiner Wagner-Kritik als auch Thomas Mann in seinem unveröffentlichten Essay *Geist und Kunst* aufgreifen, wenn sie mit Blick auf den Ursprung von künstlerischer Produktion und ihre Aussagekraft von einem nicht entzweiten Ideal ausgehen und dessen Vereinbarkeit mit der Reflexivität der Moderne im Fall Nietzsches schlicht postulieren bzw. im Fall Thomas Manns problematisieren.

Schiller schließt nun an seine in den *Ästhetischen Briefen* entwickelte Funktionalisierung von Kunst an. Jede künstlerische Darstellung, gleich welcher Art sie sei, hat demnach die Aufgabe, auf das Ideal der »Natur« zu verweisen:

Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein können und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt haben, da werden sie als *Zeugen* und als die *Rächer* der Natur auftreten. Sie werden entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*.⁷⁴

Von hier aus entwickelt Schiller nun seine typologische Unterscheidung von zwei »Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird«, denn alle Dichter werden »entweder zu den *naiven* oder zu den *sentimentalischen* gehören.«⁷⁵ Für den naiven Dichter gilt in diesem Modell, dass er die Bindung an das Ideal des Naturzustandes noch nicht verloren hat, dass seine Perspektive auf die Welt ungebrochen und unmittelbar ist. Der sentimentalische Dichter dagegen blickt mit einem leidenden Blick auf die Welt, da er sich des defizitären Zustands der modernen Welt, der Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit bewusst ist: »Der Dichter, sagte ich, ist entweder Natur, oder er wird sie *suchen*. Jenes macht den *naiven*, dieses den *sentimentalischen* Dichter.«⁷⁶

sen, die nicht länger dauern kann als der Schlaf unsrer Geisteskräfte; sondern führe uns vorwärts zu unsrer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben« (ebd., S. 750).

⁷³ Plumpe, *Ästhetische Kommunikation*, Bd. 1, S. 133f.

⁷⁴ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 712.

⁷⁵ Ebd., Hervorhebungen im Text.

⁷⁶ Ebd., S. 716, Hervorhebung im Text.

Schillers Modell folgt keiner streng diachronen Logik, sondern beinhaltet synchrone Elemente: Zwar ist die nicht näher datierte griechische Antike auch in dieser Abhandlung wieder der zeitliche Bezugspunkt des Ideals. Aber auch zu dieser Zeit hat es für Schiller sentimentalische Dichtertypen gegeben (z.B. Horaz, s. S. 712). Umgekehrt seien naive Künstlertypen auch in der Moderne anzutreffen, wie die Auseinandersetzung mit Goethes Texten (s. S. 738) belegt.

Wichtig ist, dass Schiller für den naiven Dichter keine Vorrangstellung, keinen privilegierten Zugang zur Wahrheit konstatiert, sondern vielmehr – besonders in Auseinandersetzung mit Goethe –, eine Überlegenheit des modernen, sentimentalischen Dichters sieht:

Man hätte deswegen alte und moderne – naive und sentimentalische – Dichter entweder gar nicht oder nur unter einem gemeinschaftlichen höhern Begriff (einen solchen gibt es wirklich) miteinander vergleichen sollen. Denn freilich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahiert hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen. Wenn man nur das Poesie nennt, was zu allen Zeiten auf die einfältige Natur gleichförmig wirkte, so kann es nicht anders sein, als daß man den neuern Poeten gerade in ihrer eigensten und erhabensten Schönheit den Namen der Dichter wird streitig machen müssen, weil sie gerade hier nur zu dem Zögling der Kunst sprechen und der einfältigen Natur nichts zu sagen haben.⁷⁷

Zwar verweisen beide Weltzugänge auf das Ideal der »Natur«, die sentimentalische Dichtung beinhaltet aber zugleich den Aspekt der Reflexion, sie ist nicht mehr bloße Mimesis, die den wissenschaftlichen Grundlagen der Moderne nicht mehr genügt. Während der naive Dichter eine unmittelbarere Darstellung der Wirklichkeit erreichen könne, könne der sentimentalische »im Reichtum des Stoffes, in dem, was undarstellbar und unaussprechlich ist, kurz in dem, was man in Kunstwerken *Geist* nennt«, punkten.⁷⁸ Hier wird der idealistische und teleologische Aspekt der Konstellation deutlich: Für Schiller geht es immer nur um eine unendliche Annäherung an das Ideal, das prinzipiell als unerreichbar angesehen wird: »Weil aber das Ideal ein Unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in *seiner* Art niemals vollkommen werden, wie doch der natürliche Mensch es in der seinigen zu werden vermag.« Wenn das Ziel der Geschichte erreicht werden sollte, nämlich der Ausgleich von Vernunft und Sinnlichkeit, sei es aber nötig, dass die Kunst auch beide Seiten enthalte, nur eine reflektierte Sicht auf die Moderne könne auch ihre Überwindung herbeiführen:

Vergleicht man hingegen die Arten [künstlerischer Darstellung, J.E.] selbst miteinander, so zeigt sich, daß das Ziel, zu welchem der Mensch durch Kultur *strebt*, demjenigen, welches er durch Natur *erreicht*, unendlich vorzuziehen ist. Der eine erhält also seinen Wert durch absolute Erreichung einer endlichen, der andre erlangt ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Größe. Weil aber nur die letztere *Grade* und einen *Fortschritt* hat, so ist der relative Wert des Menschen, der in der Kultur begriffen ist, im ganzen genommen niemals bestimmbar, obgleich derselbe im einzelnen betrachtet sich in einem notwendigen Nachteil gegen denjenigen befindet, in welchem die Natur in ihrer ganzen Vollkommenheit wirkt. Insofern aber das letzte Ziel der Menschheit nicht anders als durch jene Fortschreitung zu erreichen ist und der letztere nicht anders fortschreiten kann, als indem er sich kultiviert und folglich in den erstern übergeht, so ist keine Frage, welchem von beiden in Rücksicht auf jenes letzte Ziel der Vorzug gebühre.⁷⁹

Die sentimentalische Kunst ist es also, deren Weltverhältnis und Darstellungsmodus der Moderne am ehesten entspricht, sie kann die Aufgabe, die Schiller ihr zugewiesen hat, näm-

⁷⁷ Ebd., S. 718f.

⁷⁸ Ebd. S. 720.

⁷⁹ Ebd., S. 718.

lich für eine ästhetische Erziehung der Menschheit und damit für eine Überwindung der defizitären Moderne zu sorgen, am ehesten erfüllen.⁸⁰

Schiller differenziert die sentimentalische Dichtung abschließend nochmals aus, nämlich nach drei Arten, die eine unterschiedliche Bewertung der Gegenwart zum Ausdruck bringen, alle drei aber den sentimentalischen Typus des Reflexionskünstlers voraussetzen: Die Satire, die Elegie und die Idylle.⁸¹ Die Satire übernimmt in dieser Dreiteilung die Aufgabe, die Gegenwart zu verlachen und zu geißeln, die Elegie betrauert das verlorene Ideal, während der Idylle die in Schillers Konzeption eigentlich relevante Funktion zufällt, das Ziel der Geschichte, das Ideal der »Natur« zu imaginieren. Der Zweck der Idylle sei es, »den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen.«⁸² Innerhalb seines geschichtsphilosophischen Entwurfs sieht Schiller mit ihr also eine Möglichkeit, über den gegenwärtigen Zustand der Kultur hinauszukommen und dem Menschen zumindest »eine erhebende Fiktion« vor Augen zu führen.⁸³ Nicht zuletzt in der Formulierung von der »erhebenden Fiktion« wird die Spannung deutlich, die Schillers Konzept bestimmt: Es ist sehr stark getragen von einem teleologischen Aspekt, von der Orientierung an einem Ziel der Geschichte. An anderer Stelle spricht Schiller von einem »Glauben an die mögliche Realität«⁸⁴ des Idealzustandes und macht damit deutlich, dass der Annäherungscharakter, der ebenfalls zu dieser Konzeption gehört, ergänzt wird durch einen starken Wahrheitsanspruch. Das Ziel der Geschichte, von dem Schiller spricht, behält somit eine normative Gültigkeit, auch wenn zunächst infrage steht, ob es tatsächlich erreicht werden kann. Deshalb muss ein Glaube an seine Realisierbarkeit mit ihm verbunden bleiben:

Die Idee dieses Zustandes [der Harmonie von Ideal und Wirklichkeit, J. E.] allein und der Glaube an die mögliche Realität derselben kann den Menschen mit allen den Übeln versöhnen, denen er auf dem Wege der Kultur unterworfen ist, und wäre sie bloß Schimäre, so würden die Klagen derer, welche die größere Sozietät und die Anbauung des Verstandes bloß als ein Übel verschreien und jenen verlassen Stand der Natur für den wahren Zweck des Menschen ausgeben, vollkommen gegründet sein. Dem Menschen, der in der Kultur begriffen ist, liegt also unendlich viel daran, von der Ausführbarkeit jener Idee in der Sinnenwelt, von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung zu erhalten, und da die wirkliche Erfahrung, weit entfernt, diesen Glauben zu nähren, ihn vielmehr beständig

⁸⁰ Die Funktionalisierung der Kunst durch Schiller – und in ähnlicher Weise durch die Frühromantiker – deutet Benjamin Marius Schmidt (*Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität*. Stuttgart 2001) als Folge nicht nur einer sehr genauen Moderne-Diagnose, sondern als Konsequenz eines Krisenbewusstseins, dem z.B. Schiller mit seinem geschichtsphilosophisch untermauerten Kunstverständnis gegensteuern wollte.

⁸¹ Alle drei Typen seien – so betont Schiller in einer Fußnote seiner Abhandlung – nicht »mit den drei besondern Gedichtarten, welche man unter diesem Namen kennt«, zu verwechseln, es geht ihm hier um »die *Empfindungsweise*« (ebd., S. 744f., Anm. 2). Trotzdem ist der Bezug gerade auf diese Gattungen nicht zufällig, da sich deren Motivstruktur und deren Formen besonders den Kategorien annähern, für die sie Schiller hier in Anspruch nimmt.

⁸² Ebd., S. 746.

⁸³ Ebd., S. 747.

⁸⁴ Ebd., S. 746.

widerlegt, so kommt auch hier, wie in so vielen andern Fällen, das Dichtungsvermögen der Vernunft zu Hilfe, um jene Idee zur Anschauung zu bringen und in einem einzelnen Fall zu verwirklichen.⁸⁵

Besonders in der Idylle zeigt sich also jene Spannung, die aus Schillers Sicht kennzeichnend für die Moderne ist, nämlich eine Spannung zwischen der dargestellten Wirklichkeit und dem Ideal, das als regulative Idee erhalten bleibt und auf das hingearbeitet werden soll. Zugleich ist mit diesem Kunst- und Dichtungsverständnis, das Schiller seiner Konzeption der Idylle zugrunde legt, ein Spannungsfeld angesprochen, das die in der Moderne geführte Diskussion über die Reichweite künstlerischer Aussagen entscheidend geprägt hat. Die Idee Schillers nämlich, dass es für das moderne Subjekt »von unendlicher Wichtigkeit [sei], die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem Spiegel wieder reinigen zu können«,⁸⁶ betrifft die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, nach den Wirkmöglichkeiten von Kunst in der Moderne. In Schillers Konzept ist der Kunst in dieser Frage nicht nur ein großer Spielraum gegeben, sie hat vielmehr die konkrete Aufgabe, den Geschichtsverlauf in einer ganz bestimmten Richtung zu beeinflussen.

Thomas Manns Auseinandersetzung mit Schiller hat nur wenige umfangreichere Äußerungen hervorgebracht,⁸⁷ wichtiger ist der Einfluss, den Schillers poetologische Texte auf die Struktur von Thomas Manns Denken und Werk ausgeübt haben. Ohne dass man die problemgeschichtlichen Zusammenhänge genauer in den Blick nimmt, lässt sich bereits feststellen, dass Schillers von antithetischen Oppositionen geprägtes theoretisches Werk dem Denken Thomas Manns, das ebenfalls stark auf Antithesen ausgerichtet ist, sehr entgegenkam. Konkreter zeigt sich der Bezug, wenn man die wesentlichen Linien betrachtet, die Thomas Manns poetologische Überlegungen innerhalb des Frühwerks – sowohl in literarischen als auch in essayistischen Texten – ausmachen. Dort wird das zentrale Problem, dem Schillers Text *Über naive und sentimentalische Dichtung* nachgeht, nämlich wie sich unter den wissenschaftsgeschichtlichen Bedingungen der Moderne ein schöpferisches, vom Geniegedanken getragenes Künstlertum rechtfertigen lässt, in den verschiedensten Varianten immer wieder verhandelt. Man kann deshalb annehmen, dass die grundlegenden Problemkonstellationen von Thomas Manns Werk der Jahre bis 1918 zwar nicht allein auf Schiller, aber auf einen Diskurs zurückgeführt werden können, den im wesentlichen Schiller ange-

⁸⁵ Ebd., S. 746.

⁸⁶ Ebd., S. 747.

⁸⁷ Zu nennen sind die Erzählung *Frühe Stunde* (1905), die konkreten Bezugnahmen und Zitate im Notizenkonvolut zu *Geist und Kunst* (1909), der Schiller gewidmete Abschnitt im Essay *Goethe und Tolstoi* (1925) und die Abhandlung *Versuch über Schiller* aus dem Todesjahr 1955. Die Zahl der kurzen Äußerungen in anderweitigem Zusammenhang ist freilich groß, einige wenige werden unten angeführt. Es fällt allerdings auf, dass die wenigen erwähnten Texte, die sich explizit mit Schiller auseinandersetzen, in einem Missverhältnis zu dem Maß stehen, in dem Thomas Manns poetologisches Selbstverständnis von Schiller beeinflusst wurde.

stoßen hat und in dem die von ihm erstmals gestellten Fragen immer wieder neu thematisiert und auf unterschiedliche Art beantwortet wurden.⁸⁸ Dabei geht es ausdrücklich nicht um eine Übernahme von Schillers poetologischen Positionen, sondern in erster Linie um das Problemfeld, das Schiller abgesteckt, und das der auf ihn folgende Diskurs aufgegriffen hat. Die Rekonstruktionen von Thomas Manns Frühwerk und von Schillers ästhetischen Positionen in diesem Kapitel haben deren problemgeschichtlichen Zusammenhang verdeutlicht und zugleich herausgestellt, dass sich die Antworten Thomas Manns von denjenigen Schillers und seiner Nachfolger in vielen Punkten unterscheiden.

Einige Kommentare Thomas Manns können zusätzlich illustrieren, wie stark sein Fragehorizont von demjenigen Schillers beeinflusst ist. Am prominentesten ist die Bemerkung des Erzählers von *Der Tod in Venedig* (1912), dass »die ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit« von Gustav von Aschenbachs Abhandlung über »Geist und Kunst [...] erste Beurteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonement über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen« (GKFA 2.1, S. 508). Tatsächlich ist die titelgebende Opposition des von Thomas Mann geplanten und dann an Aschenbach abgetretenen Essays über *Geist und Kunst* (1909) von Schillers Gegenüberstellung der beiden Künstlertypen bestimmt, in der der naive als der eigentliche, weil schöpferisch tätige Künstler gekennzeichnet wird, während der sentimentalische Künstler von der Reflexivität der Moderne geprägt und deshalb in der Pflicht sei, seine von dieser Reflexivität geprägte künstlerische Methode als Kunst rechtfertigen zu müssen. Wie oben gezeigt wurde (s. Kap. 1.4), finden sich in Thomas Manns Notizenkonvolut auf diese Herausforderung ganz unterschiedliche Antworten. Aber bereits in der Erzählung *Schwere Stunde* (1905) hatte der junge Autor sein Schiller-Porträt stark an die Leitideen gebunden, die Schiller in seiner berühmten Abhandlung verfolgt und in der die Gegenüberstellung von »naiv« und »sentimentalisch« zusätzlich an das eigene Kontrastverhältnis zu Goethe gekoppelt ist. Die Schiller-Figur in Thomas Manns Erzählung sieht denn auch in Goethe den schöpferisch-naiven Künstler, »den Hellen, Tastseligen, Sinnlichen, Göttlich-Unbewußten«, während sie selber darum ringt, das

⁸⁸ Auch Dieter Borchmeyer (*Die Geburt des Naiven*, S. 128f.) sieht diesen diskursiven Zusammenhang: »Was Thomas Mann an Schillers Abhandlung zu Recht bewunderte, ist die Tatsache, daß hier zum ersten Mal eine klare Bestimmung der modernen Dichtung geboten, die Signatur ihrer Intellektualität bezeichnet wurde [...] Mit den Worten der *Pariser Rechenschaft* (1926): Die Kunst wird als »Leben im Licht des Gedankens« erkannt [...], des Gedankens, der sich doch nach dem Gedankenlosen, der naturgegebenen schöpferischen – naiven – Spontaneität sehnt. [...] Und dieses Sentimentalische ist der Angelpunkt von Thomas Manns Poetik, das Geheimnis seiner Ironie, die sich über das erhebt, mit dem sie gern eins wäre, wenn es nicht das Stigma der Modernität bildete, allen ungebrochenen Einheitsgefühlen entsagen zu müssen. Diese Grunderfahrung der Moderne teilt Thomas Mann mit Schiller, der sie zum ersten Mal artikuliert hat.« Dem ist unbedingt zuzustimmen, während Borchmeyers Bestimmung, dass »die Identifikation mit Schiller [...] derjenigen mit Goethe« vorausgegangen sei, insofern problematisch ist, als der Identifikationsbegriff hier nur begrenzt zutrifft. Beide beschäftigen sich – wie gesagt – mit ähnlichen Fragen, stellen eine ähnliche Diagnose, sie ziehen daraus aber vollkommen unterschiedliche Schlüsse.

eigene Künstlertum, das von Reflexivität und Zögerlichkeit geprägt ist und an der eigenen Gegenwart und Persönlichkeit leidet, »gegen das des Anderen zu behaupten und abzugrenzen.« Dieses Behaupten drückt sich schließlich in der Gegenüberstellung von »Gott« und »Held« aus, die sich auf die unterschiedlichen Produktionsbedingungen beider Künstlertypen bezieht. Goethe sei vielleicht eine göttliche Natur, weil sie aus sich selbst heraus schaffen könne, das eigene Künstlertum wird demgegenüber aber aufgewertet, indem das nicht mehr unbewusste Schaffen mit einem »Heldentum« gleichgesetzt wird: »Ein Gott vielleicht, – ein Held war er nicht. [...] Aber war Schaffen göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf!« (GKFA 2.1, S. 426) Schließlich kann noch auf einen Gedanken hingewiesen werden, der in unterschiedlicher Form in mehreren essayistischen Äußerungen auftritt. Am bekanntesten ist die Formulierung aus der Essayfassung von *Goethe und Tolstoi* (1925), dort bezeichnet Thomas Mann Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* als den »klassischen und umfassenden Essay der Deutschen, welcher eigentlich alle übrigen in sich enthält und überflüssig macht« (GKFA 15.1, S. 812). Auch in einer späteren Phase, als das publizistische Engagement gegen den aufkommenden Nationalsozialismus die essayistischen Texte zumindest teilweise schon bestimmt, wird die Orientierung an Schillers Fragen betont und politisch ausgedeutet. In der Antwort auf eine Umfrage zum Thema *›Ist Schiller noch lebendig?‹* (1929) heißt es, dass Schiller

den deutschen ›Versuch« geschrieben [hat], in welchem, man kann so sagen, alle mögliche deutsche Essayistik ein für allemal enthalten ist. Ich meine den Aufsatz ›Über naive und sentimentalische Dichtung. Geist und Natur, Geist und Leben, um diesen Gegensatz kreist im Grunde alles deutsche Denken, und wenn das heutige, Nietzsche übertrumpfend, den Geist als Henker des Lebens verfemt, so heißt das freilich, die sentimentalische Sehnsucht nach dem Naiven, dem Schöpferisch-Unbewußten, auf eine groteske Spitze treiben. Es zeigt, daß wir nicht in Zeiten klassischer Gerechtigkeit und Ausgewogenheit leben, sondern in solchen der leidenschaftlichen Überkompensationen. (GW X, S. 910)

2.5 *Der Anfang der modernen Ironie – Theoriedebatten der Frühromantik*

Die Problemstellungen, die Schiller in seinen ästhetischen Schriften verhandelt und die er mit der modernen Kultur, mit fundamentalen Veränderungen in allen Lebensbereichen verknüpft, werden in ähnlicher Form von der Romantik aufgegriffen. Besonders produktiv sind die frühromantischen Theoriedebatten: Es geht dort um die denkgeschichtlichen Herausforderungen des späten 18. Jahrhunderts und um die Frage, welche Rolle die Kunst unter diesen Voraussetzungen spielen kann bzw. soll. Ihr Ansatzpunkt lässt sich so benennen, dass auf der Grundlage des von der Aufklärung postulierten Dualismus zwischen Sinnlich-

keit und Verstand nach einer Kategorie gesucht wird, die die Einheit der Wirklichkeit darstellt und für die Identität des modernen Subjekts, für seine Einheit und Integralität einen Orientierungspunkt bietet. Auch hier ist das Ziel die Rückführung der Dissoziation, die den modernen Menschen und seine Lebenswelt prägt. Jenseits der empirischen, von Dualismen bestimmten Welt nehmen die Frühromantiker ein Absolutes an, das über den subjektiven Überzeugungen steht, das den Ursprung aller Existenz bildet und auf das sich alle Dinge beziehen lassen. Gleichzeitig ist diese Entität nur als regulative Idee gedacht, d.h. die tatsächliche Möglichkeit ihrer Realisierung in sozialer und individueller Hinsicht wird negiert. Der Bezug auf das »Absolute« und »Unendliche«, wie es in der frühromantischen Theorie immer wieder genannt wird, ist demnach davon bestimmt, dass seine Plausibilisierung aus erkenntnistheoretischer Sicht als unmöglich scheint, und diese Annahme wird von den Romantikern durchaus geteilt. Daraus geht in der frühromantischen Theoriebildung der Progressionsgedanke hervor: Eine Annäherung an den Zustand gesellschaftlicher und individueller Einheit wird dort als unendlich gedacht, das Ziel dieser Annäherung muss für sie aus erkenntnistheoretischer Sicht notwendigerweise verfehlt werden. Trotzdem wird an der Vorstellung dieses Absoluten festgehalten. Die Spannung, die daraus hervorgeht, hat Novalis in einer berühmten Formulierung so ausgedrückt: »Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge.«⁸⁹

Diese Konzepte der Frühromantik und die mit ihnen verbundene Frage, welche Rolle der Kunst in diesem Feld zukommt, sind eng mit den erkenntnistheoretischen Reflexionen am Ende des 18. Jahrhunderts verknüpft. Die konkreten Beziehungen beider Theoriezusammenhänge sollen hier nicht im Einzelnen nachvollzogen, sondern nur anhand einiger Voraussetzungen, die für das Verständnis der sog. romantischen Ironie wichtig sind, abstrakt dargestellt werden.⁹⁰ Insbesondere die erkenntnistheoretischen Bestimmungen Kants und Fichtes sind für die Anfänge der Frühromantik von entscheidender Bedeutung, weil sie die subjektphilosophischen Fundamente bilden, von denen die Konzepte des Endlichen und Unendlichen in der Frühromantik ausgehen. Erst die Überzeugung, dass jeder Gedanke, jedes Urteil von den Erkenntnismöglichkeiten des urteilenden Subjekts abhängig ist, lässt die Annahme zu, dass es zwischen Objekt und Subjekt der Erkenntnis eine Differenz gibt. Eine Erkenntnis kann sich demnach nur auf ~~das beziehen, was den Erkenntnisapparaten des Subjekts auch zugänglich ist bzw. was sie~~

⁸⁹ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München 1978. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl, S. 227.

⁹⁰ Manfred Frank weist die Beziehungen in seiner *Einführung in die frühromantische Ästhetik (Vorlesungen*. Frankfurt am Main 1989) erschöpfend und in beeindruckender Prägnanz nach (vgl. besonders die 3.-9. Vorlesung, S. 41-136). Seine spätere ideengeschichtliche Darstellung »Unendliche Annäherung«. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (Frankfurt am Main 1997) stellt den genealogischen Zusammenhang stärker heraus und präzisiert seine Deutung aus den Einführungsvorlesungen.

ten des Subjekts auch zugänglich ist bzw. was sie zu erkennen in der Lage sind. Die Frage nach Entitäten, die von dieser Begrenztheit unabhängig sind und jenseits der von ihr erzeugten Erkenntnisse liegen, stellt sich aus subjektphilosophischer Perspektive nicht. Friedrich Schlegel beschreibt es so: »Erkennen bezeichnet schon ein bedingtes Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität«⁹¹ Wenn man dennoch davon ausgehen will, dass es ein Absolutes gibt, das den Ur- und Einheitsgrund aller Existenz bildet, und gleichzeitig an der Perspektivgebundenheit jeglicher Erkenntnis festhält, dann stellt sich die Frage, wie dieses Absolute eigentlich erkannt werden kann und wie sich seine Absolutheit – also die Abwesenheit von Partikularisierung – begründen lässt. In der frühromantischen Theorie wird diese Frage auf unterschiedliche Art und Weise beantwortet. Friedrich Schlegel etwa geht von einer Mittelbarkeit des Unmittelbaren aus, also davon, dass das Unbedingte letztlich nicht erkennbar und auch nicht darstellbar ist. Wenn das Unbedingte einer reflexiven Erkenntnis nicht zugänglich ist, dann muss man annehmen, dass wir es »im Bewusstsein nicht angemessen repräsentieren können«.⁹²

Hier tritt die Kunst auf den Plan. Die Romantiker bestimmen ihre Funktion in Analogie zu Schiller so, dass sie dazu da sei, Sinnlichkeit und Vernunft zu vereinigen und einen Ausdruck für diese Einheit zu bilden. Kunst allein ist aus Sicht der frühromantischen Theoretiker dazu in der Lage, das Unendliche im Endlichen zur Darstellung zu bringen, im Betrachter also zumindest das Gefühl hervorzurufen, dass die Differenz zwischen Ich und Welt, zwischen Mensch und Natur, zwischen Geist und Natur überwunden und getilgt ist.⁹³ Es gibt für die Romantik demnach tatsächlich ein Medium, das die Vorstellung von einer Überwindung der Gegensätze zwischen Subjekt und Objekt wiedergeben kann, und das ist die Kunst. Wichtig ist hierbei wiederum der Gedanke einer progressiven Entwicklung auf das Unendliche hin. Die Kunst soll den Einzelnen nämlich in die Lage versetzen, den Dingen der Erscheinungswelt eine Verbindung mit dem Absoluten ansehen zu können. Die Funktion von Kunst ist daher auch bei den Romantikern explizit auf ihre Autonomie bezogen: Im Teilsystem Kunst herrschen ganz eigene Regeln, die sie und nur sie allein zur Erfüllung ihrer Aufgaben befähigen. Gleichzeitig ist mit der Zuweisung von Aufgaben und Funktionen bereits ein Bezug zu anderen gesellschaftlichen Teilsystemen gegeben. Kunst soll auf das allgemeine Leben, auf individuelles und gesellschaftliches Handeln Einfluss üben, es geht also um eine Universalisierung der Normen und Weltdeutungen, die inner-

⁹¹ Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe seiner Werke* (KSA). Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner u.a. Paderborn 1958ff. Bd. 18: Studien zur Philosophie und Theologie. Hrsg. von Ernst Behler und Ursula Struc-Oppenberg. Paderborn 1975, S. 511 (*Philosophische Fragmente*, Nr. 64).

⁹² Frank: »Unendliche Annäherung«, S. 27.

⁹³ Vgl. Frank: *Einführung*, S. 291f.

halb dieses Systems gelten. Ähnlich wie bei Schiller gilt auch hier, dass diese Universalisierung eine Rücknahme von Differenzierungsprozessen bedeutet. Denn aus der Sicht der Romantiker sind es ja gerade die Sprachformen der Kunst, die den Einheitsgrund der Welt und das Absolute zum Ausdruck bringen können. Friedrich Schlegel spricht dementsprechend von einer progressiven Universalpoesie. Deren Konzept bezieht sich nicht nur auf die Kunst und die Vereinigung ihrer verschiedenen Gattungen, sondern auch auf das gesellschaftliche Leben und Handeln: Die Aufgabe der progressiven Universalpoesie ist es, so bestimmt sie Schlegel, »die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch [zu] machen.«⁹⁴ Das Prinzip der Universalpoesie bringt demnach den Anspruch der Romantiker zum Ausdruck, der Kunst einen Wirkungsbereich zu sichern, der sich auf alle gesellschaftlichen Bereiche bezieht, so dass sie zu einer positiven und nicht mehr nur relativen Größe werden kann. Das ist ein entscheidender Beitrag zum Diskurs über die Autonomie des Teilsystems Kunst, denn die Kunst wird auf diese Weise aus heteronomen Zusammenhängen gelöst, ihre Existenz wird auf Normen und eine Semantik gegründet, die nur im ihr zugesprochenen Teilsystem gelten. Das heißt, dass die Frühromantik die Funktion der Kunst innerhalb der modernen Gesellschaft auf der Grundlage von Kants *Kritik der Urteilskraft* und dem dort artikulierten Autonomiekonzept der ästhetischen Kommunikation bestimmt. Im Konzept der Universalpoesie rührt sie aber an ihre eigenen denkgeschichtlichen Grundlagen, wenn sie der Kunst die Aufgabe zuweist, die Differenzierungen der modernen Gesellschaft zu überwinden, d.h. zurückzunehmen, indem sie die universelle Gültigkeit der in ihr entwickelten Normen beansprucht.⁹⁵ In diesem Sinn soll die Kunst an die Stelle anderer universalisierender Weltdeutungsinstanzen treten, die ihre

⁹⁴ Schlegel: *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, S. 182 (*Athenäums-Fragmente* Nr. 116)

⁹⁵ Vgl. Plumpe: *Ästhetische Kommunikation*, Bd. 1, S. 152: Plumpe geht in seiner Analyse von Friedrich Schlegels Beitrag zur Debatte um die ästhetische Kommunikation der Moderne davon aus, dass die Romantik die Konsequenzen der funktionalen Ausdifferenzierung in der Moderne »luzide wie nie zuvor durchdenkt und daraus revolutionäre ästhetische Konsequenzen zieht«. Sie sei aber gleichzeitig von dem Anspruch getragen, »die soziale Differenzierung insgesamt wieder aufzuheben und durch integrative, totalisierende Konzepte zu ersetzen.« Indessen bleibt Plumpes Begriff von ästhetischer Moderne, auf den er sich in seiner Bemerkung über die revolutionären ästhetischen Konzepte bezieht, begrenzt. So bezeichnet er die maßgeblich von Schlegel entwickelte Ästhetik des Fragments als »modern«, während die für die Ästhetik der späteren Phasen der Romantik wichtige Form des Mythos als »antimodern« bezeichnet wird. Bei dieser Deutung geht Plumpe von dem Anspruch aus, dass es zwischen Semantik und Form einer Aussage ein Korrespondenzverhältnis geben müsse. Dass sich die Romantiker auf die gesellschaftliche Moderne allerdings eher nicht positiv beziehen und das Fragment eher ein Ausdruck für ihr Leiden an der Partikularisierung der Welt darstellt, hat wiederum Manfred Frank gezeigt. Er stellt die Poetik des Fragments in den Zusammenhang der progressiven Universalpoesie und folgert, dass »auch und gerade Fragment im Dienst einer neuen Totalität« stehe (Frank: *Einführung*, S. 300). Frank geht also davon aus, dass gerade die Form des Fragments den Anspruch artikuliert, durch die Darstellung der Partikularisierung doch wieder das Ganze und Absolute, das die Wirklichkeit prägt, erfassen zu können: »Das Fragment wäre nicht verständlich als das, was es ist, hätte es nicht *ex negativo* seinen Platz im Rahmen des Systems.« (ebd.) Auch an diesem Beispiel zeigt sich, dass die Orientierung an einem zu engen und überdies normativen Modernebegriff zu Missverständnissen führen kann.

Geltungskraft im Zuge des Modernisierungsprozesses verloren haben. Hier ist besonders die Religion zu nennen.⁹⁶

Ein Aspekt der frühromantischen Philosophie und Literaturtheorie scheint diese Deutungen aber im Ganzen in Frage zu stellen. Mit der Romantik untrennbar verknüpft ist nämlich die Theoretisierung der Ironie in der Moderne, die Romantiker sind es, die die rhetorische Figur der Ironie mit einem philosophischen, auf Sokrates zurückgehenden Diskurs verknüpfen. Zunächst scheint die Ironie mit ihrer relativierenden Sprachstruktur nicht zum Kunstbegriff der Frühromantik zu passen, der wie gesagt mit einem nicht unerheblichen Wahrheitsanspruch verbunden ist. Trotzdem ist die Ironie für die Frühromantiker die Form der Rede, die ihrem theoretischen Konzept von Literatur entspricht. In ihr drückt sich die Spannung aus, die zwischen zwei für die Frühromantiker wichtigen Polen besteht: Zwischen den von ihnen prinzipiell geteilten wissenschaftlichen Voraussetzungen der Moderne einerseits und dem auf ein Absolutes bezogenes, Diversifikation zurückweisendes Kunstverständnis andererseits. Denn im Modus ironischer Rede kann jede Aussage, die Anspruch auf allgemeine Gültigkeit macht, mit einem Vorbehalt versehen werden, der diese Allgemeingültigkeit infrage stellt und relativiert. Aber auch die Gültigkeit dieser Relativierung ist nur begrenzt, so dass sich ein endloses Spiel der semantischen Gehalte beider Aussagen, beider Propositionen ergibt, das an kein Ende kommen kann und die Aussagen in einem beständigen Schwebezustand hält. Friedrich Schlegel, der in seine Fragmente aus der Zeit um 1800 immer wieder Bemerkungen zur Ironie einstreut, spricht von der »Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung«.⁹⁷

Mit Hilfe der Ironie können die Romantiker also zwei Bezüge gleichzeitig realisieren: Einerseits wird durch die ironische Struktur auf die erkenntnistheoretischen Bedingungen verwiesen, die die Moderne bestimmen und jede Aussage an die Subjektperspektive binden, ihr also eine nur begrenzte Geltungskraft zubilligen. Andererseits kann der Anspruch aufrechterhalten werden, Denken und Handeln auf ein Absolutes hin zu orientieren, das an sich nicht erkennbar und auch nicht darstellbar ist. Diese Spannung zwischen Endlichem und Unendlichem kann niemals aufgelöst werden. Bei Friedrich Schlegel wird das in dem Satz ausgedrückt: »Wer Sinn fürs Unendliche hat, und wer weiß was er damit will, sieht in ihm das Produkt sich ewig scheidender und mischender Kräfte [...] und sagt, wenn er sich

⁹⁶ Dieser Prozess findet seinen Niederschlag in der Vorstellung einer sog. Kunstreligion, die besonders im deutschsprachigen Raum seit dem beginnenden 19. Jahrhundert alle Kunstformen und deren Rezeption massiv geprägt hat. Vgl. Dirk von Petersdorff: *200 Jahre deutsche Kunstreligion! Ein Gang zu den Wurzeln der Moderne; und Gegenmoderne; und zurück.* In: *Neue Rundschau* 108 (1997), S. 67-87, und Bernd Auerochs: *Die Entstehung der Kunstreligion.* Göttingen 2006.

⁹⁷ Schlegel: *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, S. 160 (*Lyceums-Fragmente* Nr. 108).

entschieden ausdrückt, lauter Widersprüche.«⁹⁸ Eine ironische Aussage richtet sich gegen beide Seiten: Sie relativiert die Einzelaussagen, weil jede Einzelaussage durch eine andere dementiert werden kann und weil das Absolute als regulative Idee über jeder Einzelaussage steht und sie ohnehin als begrenzt erscheinen lässt. Weil jeder Versuch, das Absolute darstellen und begrifflich fassen zu wollen, zum Scheitern verurteilt ist, weil es aber zugleich für das Subjekt keine andere Möglichkeit gibt, als in Begriffen zu denken und zu reden, ist auch die Idee des Absoluten mit einem Vorbehalt versehen. Die Begrenzungen, die der Einzelne benötigt, um eine personale Identität ausbilden zu können, sollen überschritten werden, um in einem Absoluten aufzugehen, aber dieses Absolute bietet eben diese Begrenzungen nicht, die die Existenz des Subjekts erst ermöglichen. Friedrich Schlegel spricht in diesem Zusammenhang von einem beständigen Wechselspiel zwischen »Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«,⁹⁹ das die Ironie zum Ausdruck bringe. Darüber hinaus bringt er die Ironie in eine Beziehung zur Komik, wenn er davon spricht, dass in einer ironischen Aussage »alles Scherz und alles Ernst«¹⁰⁰ zugleich sein solle und wenn er den Charakter der ironischen Rede als »transzendente Buffonerie«¹⁰¹ beschreibt. Darin kommt nochmals die erkenntniskritische Grundlage der Frühromantik zum Ausdruck: Im Anschluss an die Transzendentalphilosophie ist jeder Geltungsanspruch problematisch, kann es nur noch um das Nebeneinander von Meinungen gehen, die mehr oder weniger überzeugend sind und die sich gegenseitig verlachen können. Die Ironie reagiert demnach auf die wissenschaftliche wie auf die soziale Situation am Ende des 18. Jahrhunderts, die man als Übergangsphase zur plural strukturierten Gesellschaft bezeichnen kann; sie versucht verschiedene Begriffe und Meinungen zu fassen, ohne sie zu synthetisieren, sie hält ihr Spannungsverhältnis vielmehr aufrecht.¹⁰²

⁹⁸ Schlegel: *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, S. 243 (*Athenäums-Fragmente* Nr. 412).

⁹⁹ Schlegel: *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, S. 149 (*Lyceums-Fragmente* Nr. 28).

¹⁰⁰ Schlegel: *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, S. 160 (*Lyceums-Fragmente* Nr. 108).

¹⁰¹ Schlegel: *Kritische Ausgabe*, Bd. 2, S. 152 (*Lyceums-Fragmente* Nr. 42).

¹⁰² Die Ironietheorie von Friedrich Schlegel hat nach wie vor Ingrid Strohschneider-Kohrs am ausführlichsten und präzisesten dargestellt: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1960, bes. S. 14-91. Martin Götze (*Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik*. Paderbon 2001) stellt in akribischen Einzelanalysen die Verknüpfung von Philosophie und Poesie heraus, sowie deren Grundlagen und Voraussetzungen. Er deutet diese Verknüpfung als den Beginn der ästhetischen Moderne. Einen präzisen Modernebegriff, der verdeutlichen würde, was aus dieser Sicht mit Moderne gemeint ist, bleibt die Arbeit allerdings schuldig.

In der Romantikforschung ist häufig diskutiert worden, wie das Zusammenspiel von Erkenntnismodus und Erkenntnisziel bewerten werden soll, das besonders die frühromantische Theorie prägt. Tritt das Ziel des romantischen Erkenntnisprozesses, nämlich das der gesellschaftlichen und ästhetischen Einheit, das die Romantiker ans Ende einer unendlichen Annäherung verlegen, tatsächlich in den Hintergrund und verliert es seine Geltungskraft, wenn dieses Ziel im Modus der Ironie perspektiviert wird? Diese Frage lässt sich mit Blick auf das Ende der Epoche beantworten, wo für viele romantische Protagonisten substantialistische Größen wie Staat und Religion wieder erheblich an Bedeutung gewinnen. Man kann deshalb behaupten, dass auch die Reflexion der erkenntnistheoretischen Grundlagen, die sich in der romanti-

schen Konzeption der Ironie ausgedrückt hat, nicht zu einer vollständigen Verabschiedung eines Erkenntnisziels geführt hat, das diesen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen nicht entsprochen hat.

3. Kapitel »Ist denn die Wahrheit ein Argument?« – Die Ironietheorie der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918)

Der ästhetische Diskurs der Moderne ist über weite Strecken von der Norm geprägt, dass Kunst den Phänomenen der modernen Kultur mit einer kritischen Perspektive zu begegnen hat. Gleichzeitig fungiert die Kunst in diesem Diskurs mal mehr, mal weniger als Therapeutikum, das das moderne Subjekt von den Zumutungen des Modernisierungsprozesses entlasten oder gar heilen soll. Die Rekonstruktion wichtiger Positionen dieser Debatte im vorangegangenen Kapitel hat das deutlich werden lassen. Auch wenn diese Norm für die unterschiedlichsten Autoren eine große Attraktivität besaß und sie ihre Geltungskraft über einen sehr langen Zeitraum, nämlich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein behaupten konnte, sind doch immer wieder Abweichungen erkennbar. Sie prägen die Geschichte der ästhetischen Moderne allerdings in weitaus geringerem Maß.

Mit der Analyse von Thomas Manns Frühwerk im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde gezeigt, dass sich der Autor nicht allein zustimmend auf diese Tradition bezieht, aber ihre Normativität auch nicht vollkommen zurückweist. Auch Thomas Manns Kunstbegriff ist nicht gänzlich frei von kritischen Blicken auf die gesellschaftliche Moderne: Das Verständnis des Autors davon, was Aufgabe und Funktion, was Gegenstand und Zielrichtung von Kunst in der Moderne sein sollen, ist in hohem Maße von klassisch-romantischen Vorstellungen geprägt, er hat den Kunstbegriff des ausgehenden 18. Jahrhunderts geerbt und dieses Erbe auch angetreten. Aber gerade die wiederkehrende Problematisierung der Kunst- und Künstlerproblematik, der ständig geführte Diskurs über Kunst und Künstlertum innerhalb seiner Werke ist ein Indiz dafür, dass die Antwort, die dieser ererbte Kunstbegriff auf die Frage nach der Aufgabe von Kunst in der Moderne bot, den Autor nicht zufrieden stellte. Aus dieser Unzufriedenheit resultiert eine Suche nach neuen Antwortmöglichkeiten, die die Thematik und formale Struktur des gesamten Frühwerks bestimmt. Während dieser Suche werden verschiedene Positionierungen vorgenommen, die bereits durch die polyvalente Aussagestruktur der Texte selbst oder – im Werkzusammenhang gesehen – durch die Aussagen anderer Texte relativiert bzw. widerlegt werden.

In den literarischen Texten sind diese Versuche allesamt durch ironische Rede begründet, ohne dass dieses ästhetische Verfahren von einer expliziten poetologischen Reflexion begleitet würde. Man kann deshalb davon ausgehen, dass die Ironie dieser Texte aus einem intuitiven Impuls Thomas Manns hervorgeht, der seinerseits auf die Weltsicht des Autors, auf sein grundsätzliches Verständnis von Mensch, Gesellschaft und Geschichte zurückgeführt werden kann. Die poetologische Theoretisierung dieser Ästhetik erfolgt erst am Ende

des Frühwerks, nachdem sich die eindeutigen Festlegungen in den essayistischen Texten als unzulänglich erwiesen hatte.

Nach den politischen, künstlerischen und persönlichen Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs unterzieht Thomas Mann sein Werk in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) einer grundlegenden Inventur. Ein wichtiges Ergebnis dieser Rückschau, die den Grundlagen der eigenen Lebens- und Arbeitsform nachspürt und sie angesichts unterschiedlichster Angriffe zu legitimieren versucht, ist die Theoretisierung und Kontextualisierung der ironischen Rede. Thomas Mann sieht in ihr – so lässt sich dieser Aspekt der *Betrachtungen* thesenartig fassen – seine Antwort auf die Frage nach Aufgabe und Reichweite künstlerischer Aussagen in der Moderne. Die Ironie stellt eine Redeform dar, die den Anspruch jeglicher Art von Weltdeutung auf Allgemeingültigkeit mit einem Vorbehalt versieht, den Geltungsanspruch aber zugleich aufrechterhalten kann. Beides – Beschränkung und Bestärkung einer Aussage – bleiben in der Form ironischer Rede in einer beständigen Spannung, die nicht aufgelöst werden kann. Mit der Ironie wird den erkenntnistheoretischen Bedingungen der Moderne, der perspektivischen Gebundenheit einer jeden Aussage über Welt Rechnung getragen: Ironie als Welthaltung dokumentiert die Reflexion dieser Bedingungen, Ironie als Redeform gibt dieser Welthaltung einen ästhetischen Ausdruck.

Die Frage nach Sinn und Aussagewert der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) lässt sich im Rahmen dieser Untersuchung nur eingeschränkt beantworten. Ich beziehe mich hier ausschließlich auf die poetologischen Aspekte dieses Buches, frage also nach dem Stellenwert, den es im Rahmen des Werks in dieser Hinsicht einnimmt und ordne es in den Problemzusammenhang dieser Untersuchung ein. Die politischen Implikationen bleiben hier weitgehend außen vor, soweit sie nicht für die Deutung der poetologischen Äußerungen hilfreich sind.¹

Die *Betrachtungen* greifen zu viele Themen auf, als dass man die Bedeutung dieses Textes auf eine Formel bringen könnte. Mit Hilfe der nachträglich geschriebenen Vorrede lässt sich allerdings etwas Ordnung in das Themendickicht bringen. Dort werden zwei Aspekte genannt, die den Zweck, den Thomas Mann mit dieser Bekenntnisschrift verfolgt, begrifflich fassen. Es wird davon gesprochen, dass es sich bei dem Buch um ein »Künstlerwerk« und eine »Künstlerschrift« (GKFA 13.1, S. 12f.) handele, zugleich ordnet er dem Text den

¹ Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* wurden lange Zeit als Beispiel für Thomas Manns politisch reaktionäres und nationalistisches Denken angeführt. Diese Deutungen stammen freilich aus Zeiten, als schon der Begriff »konservativ« ein Schimpfwort war und das Verdikt »reaktionär« einen Künstler oder Intellektuellen vollkommen unmöglich machte. Sehr langsam setzten sich auch andere Einschätzungen durch, deren Hintergrund weniger von politischen Haltungen bestimmt ist. Allen voran ist Hermann Kurzkes Lesart zu nennen, die seiner Kommentierung des Textes im Rahmen der GKFA (Bd. 13.2) zugrunde liegt. Er stellt einen Bezug zum politisch und weltanschaulich liberalen Diskurs des Kaiserreichs her.

Begriff »Zeitdienst« zu (GKFA 13.1, S. 22). Es geht also einerseits um eine Reflexion der eigenen ästhetischen Grundlagen und des poetologischen Selbstverständnisses, andererseits um eine auch aus politischen Motiven hervorgehende und auf aktuelle politische Entwicklungen reagierende Erkundung der eigenen intellektuellen Standpunkte. Beide Aspekte sind untrennbar miteinander verknüpft. Unmittelbarer Anlass sind die weltanschaulichen und politischen Auseinandersetzungen zwischen konservativen Intellektuellen und Vertretern der pazifistischen Linken, die die erste Dekade des 20. Jahrhunderts bereits stark geprägt hatten und die mit Beginn des Ersten Weltkriegs vollends zum Ausbruch kamen. Diese Auseinandersetzungen drehen sich letztlich um die Frage, welche Rolle Intellektuelle in den politischen Kämpfen übernehmen, welcher Seite sie zuneigen sollten. Thomas Mann wird in erster Linie von den Äußerungen seines Bruders Heinrich und seines Umfeldes herausgefordert. Bereits 1910 hatte Heinrich Mann mit seinem Essay *Geist und Tat* eine Programmschrift des intellektuellen Engagements und Aktivismus vorgelegt, die die Verbindung von intellektueller Reflexion und politischem Handeln begründen und legitimieren sollte. Ähnliche Positionen kamen in Äußerungen von Romain Rolland und Kurt Hiller zum Ausdruck. Als Reaktion auf den Kriegsbeginn betont Rolland in seiner Essaysammlung *Au-dessus de la mêlée* von 1915 die ausgleichende, über den Parteien stehende Rolle des Intellektuellen; Hiller gibt ab 1915 die Zeitschrift *Das Ziel* heraus, deren erste Nummer die Überschrift *Aufrufe zu tätigem Geist* trägt.² Diese Positionierungen beziehen sich auf eben jenes Problem, das die Grundlage des ästhetischen Diskurses der Moderne bildet und sich erst im Zuge funktionaler Ausdifferenzierung stellt: Es geht um die Frage, wie das Verhältnis zwischen intellektuell-reflektierender und politischer, d.h. gesellschaftlich handelnder Tätigkeit gestaltet werden kann. Die Gruppe der Aktivisten entscheidet sich besonders unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges dafür, die Trennung von Erkenntnis und Handeln zu überwinden, dem Intellektuellen also explizit die Funktion eines gesellschaftlich und politisch Handelnden zuzuschreiben. Mit dieser Funktion ist eine kritische, von humanistischen und aufklärerischen Gedanken geprägte Perspektive des Künstlers auf die moderne Gesellschaft verknüpft, so dass das Ziel des Engagements in einer »Besserung« und moralischen »Vervollkommnung« dieser Gesellschaft besteht. Diese Position ist auch Thomas Mann nicht unbekannt, er hatte sie in seinen Notizen zum geplanten Essay *Geist und Kunst* und in flankierenden Texten mehrfach formuliert und vertreten. In den Kriegsschriften hatte er sich allerdings von dieser Position verabschiedet und dafür plädiert, dass der

² Vgl. Reinhard Alter: *Bereinigte Moderne. Heinrich Manns »Untertan« und politische Publizistik in der Kontinuität der deutschen Geschichte zwischen Kaiserreich und Drittem Reich*. Tübingen 1995; Ursula Walburga Baumeister: »Die Aktion« 1911-1932. *Publizistische Opposition und literarischer Aktivismus der Zeitschrift im restriktiven Kontext*. Erlangen 1996; Juliane Haberer: *Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1981.

Künstler einen ähnlichen Dienst zu leisten habe wie der Soldat, dass sich auch die Künstler der nationalen Sache verschreiben und für sie eintreten sollten. Thomas Mann stand mit dieser Haltung zu Beginn des Krieges keineswegs allein, er konnte sich in eine große Gruppe kriegsbegeisterter Intellektueller aus allen weltanschaulichen Lagern einreihen. Trotzdem bewirken die Auseinandersetzungen mit der Gegenseite, dass er sich ins Abseits gestellt sieht und sich genötigt fühlt, sein künstlerisches Selbstverständnis zu rechtfertigen. Er spricht deshalb davon, dass die *Betrachtungen* »einem in seinen Grundfesten erschütterten, in seiner Lebenswürde gefährdeten und in Frage gestellten Künstlertum, einem krisenhaft verstörten Zustande dieses Künstlertums« entstammten (GKFA 13.1, S. 14).

Die Kunstaktivisten hatten die Rolle des Künstlers auf die des Vorkämpfers für Frieden, Freiheit und Demokratie, für Wahrheit, Vernunft und Gerechtigkeit festgelegt. Weil Thomas Mann diese Festschreibung ablehnt, geht es für ihn nun um die Verteidigung der eigenen intellektuellen Lebensgrundlagen: Die Verwurzelung im 19. Jahrhundert und der Bezug auf einen kulturell definierten Begriff von Nation sind hier die wichtigsten Punkte:³

Ich bin, im geistig Wesentlichen, ein rechtes Kind des Jahrhunderts, in das die ersten fünfundzwanzig Jahre meines Lebens fallen: des neunzehnten. Ich finde wohl in mir artistisch-formale wie auch geistig-sittliche Elemente, Bedürfnisse, Instinkte, die nicht mehr dieser Epoche, sondern einer neueren angehören. Aber wie ich als Schriftsteller mich eigentlich als Abkömmling (natürlich nicht als Zugehörigen) der deutsch-bürgerlichen Erzählungskunst des neunzehnten Jahrhunderts fühle [...]; wie, sage ich, meine Überlieferungen und artistischen Neigungen in diese heimatliche Welt deutscher Meisterlichkeit zurückweisen [...]; so liegt auch mein geistiger Schwerpunkt jenseits der Jahrhundertwende. Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor – diese Atmosphären des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die unpersönlichen Bestandteile meines Seins. (GKFA 13.1, S. 24f.)

Mit einem Verweis auf Nietzsche und dessen kulturkritische Modelle bestimmt Thomas Mann die »Grundstimmung des neunzehnten Jahrhunderts« als eine »wahrhaftige, un-schönrednerische und unempfindsame, dem Kult schöner Gefühle abholde Unterwürfigkeit vor dem Wirklichen und Tatsächlichen« (GKFA 13.1, S. 27). Damit ist die Konstellation benannt, die den Ausgangspunkt für sein Rechtfertigungsbedürfnis bildete: Auf der einen Seite die idealistisch argumentierenden Kunstaktivisten, deren Selbstverständnis auf der Annahme fußt, dass historische Prozesse und gesellschaftliche Strukturen von Einzelnen oder Kleingruppen entscheidend beeinflusst bzw. tatsächlich gesteuert werden können. Auf der anderen Seite die Einsicht in die grundsätzliche Kontingenz von Geschichte, die davon ausgeht, dass dem Einzelnen nur begrenzte Beeinflussungsmöglichkeiten von politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen zur Verfügung stehen, und die diese Tatsache auch nicht betrauert.

Diese grundverschiedenen Zugänge zur Welt der Moderne haben freilich Konsequenzen für das Verständnis davon, welche Rolle die Kunst innerhalb des jeweiligen Modells

³ Vgl. dazu auch Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, bes. S. 52-115.

übernehmen soll. Es geht Thomas Mann also in erster Linie um die Abgrenzung von einer zunächst politisch definierten Gegenseite, wobei diese Definition, wie gesagt, poetologische Weiterungen besitzt. Hierin liegt nun der eigentliche Impuls, der ihn veranlasst, seine ästhetischen Positionen zu klären und zu formulieren. Dabei hat er durchaus sein gesamtes bisheriges Werk im Blick, wenn er die Angriffe der Gegenseite abzuwehren versucht. Nicht die Haltungen der unmittelbar vorausgehenden Kriegsschriften werden hier zu verteidigen versucht, sondern das kunsttheoretische Selbstverständnis als Ganzes. Dieses Selbstverständnis ist freilich während der Phase des Frühwerks – wie im 1. Kapitel gezeigt wurde – einem häufigen Wandel unterworfen und Gegenstand eines ständigen Selbstfindungsprozesses. Eine fertige Poetik steht Thomas Mann zu diesem Zeitpunkt also nicht zur Verfügung, die Zuspitzung des Konflikts zwischen den unterschiedlichen Kunstbegriffen ist deshalb eine Gelegenheit, zu grundsätzlichen Klärungen zu kommen.

Aus diesem Grund rekonstruiert die Vorrede zuerst die Position der Gegenseite und leitet daraus die Motivation für die vorgelegte Selbsterkundung ab. Ausgangspunkt dieser Bestimmungen ist eine Typologie des 18. und 19. Jahrhunderts; die kunstaktivistischen Gegenspieler werden dabei in die Nachfolge des 18. Jahrhunderts und seines aufklärerisch-rationalistischen Kunstbegriffs gestellt: Sie eiferten dem Idealismus des 18. Jahrhunderts nach, das 20. Jahrhundert »sucht zu vergessen, »was man von der Natur des Menschen weiß, – um ihn an seine Utopie anzupassen. Es schwärmt für »den Menschen« ganz im dix-huitième-Geschmack, es ist nicht pessimistisch, nicht skeptisch, nicht zynisch und nicht – dies sogar am wenigsten – ironisch.« Es könne deshalb von einer »Domination der Ideale« gesprochen werden, die den Hintergrund bilde für den Zweck, den die Aktivisten mit künstlerischen Äußerungen verbinden: »Kunst hat Propaganda zu treiben für Reformen sozialer und politischer Natur. Weigert sie sich, so ist ihr das Urteil gesprochen.« (GKFA 13.1, S. 30) Auf Vertreter dieses Kunstverständnisses wendet Thomas Mann im weiteren Verlauf des Textes den Begriff des »Zivilisationsliteraten« an, dem auch ein ganzes Kapitel gewidmet ist. Weil er die eigenen Wurzeln demgegenüber im 19. Jahrhundert sieht und deshalb eine grundsätzlich andere Perspektive auf Politik und Gesellschaft sein künstlerisches Selbstverständnis bestimmt, wird diese Funktionalisierung von Kunst zurückgewiesen.⁴ Die Anbindung der Kunst an einen gesellschaftlichen Nutzfaktor ist nach dieser Ar-

⁴ Aus systematischer Sicht ist es unerheblich, dass Thomas Mann in diesem Zusammenhang seine tatsächliche politische Einstellung, nämlich eine Ablehnung demokratischer Strukturen, in die Argumentation einfließen lässt, wenn er den Künstler-Politiker als Demokraten bezeichnet: »Man ist nicht ein »demokratischer« oder etwa ein »konservativer« Politiker. Man *ist* Politiker oder man ist es nicht. Und ist man es, so ist man Demokrat. Die politische Geisteseinstellung ist die demokratische; der Glaube an die Politik der an die Demokratie, den *contrat social*.« (GKFA 13.1, S. 32 Hervorhebung im Text). Seine politischen Haltungen sind – das wird an dieser Äußerung deutlich – auf konservative Theoretiker bezogen, bei denen ebenfalls Gleichsetzungen von Politik und Demokratie zu finden sind. Vgl. dazu: Hermann Kurzke: *Auf*

gumentation schon Politik, als die der unpolitische Betrachter seine eigene künstlerische Produktion nicht bezeichnen will. So ergibt sich für ihn die unbedingte Notwendigkeit auszusprechen, auf welcher Seite seine Kunst anzutreffen ist und welche ästhetischen Grundlagen sie bestimmen. Diese Notwendigkeit formuliert Thomas Mann in einer Frage, die zugleich die Konfrontation beider Haltungen zuspitzt: »Wenn ich nicht nichts bin, wie sie, was bin ich denn also? – Es war diese Frage, die mich auf die Galeere zwang« (GKFA 13.1, S. 24).

Die selbstkritische Frage nach der Existenzberechtigung einer Kunst, die sich der Vermittlung von Idealen und dem politischen Engagement verweigert, kann als Ausgangsfrage des Textes und als seine Motivation gesehen werden. Daran anknüpfend lässt sich behaupten, dass der Großessay eine Antwort auf die Frage zu geben versucht, in welchem Verhältnis Kunst zu anderen Bereichen der Gesellschaft steht, wie sich dieses Verhältnis legitimieren lässt und wie es zu bewerten ist. Es geht in dieser Rechtfertigungsschrift also weder allein um Kunst noch allein um Politik, sondern um das Verhältnis beider Bereiche, um die Rolle, die die Kunst in der modernen Gesellschaft spielen kann. Dass Thomas Mann diese Frage in aller Deutlichkeit stellt, zeugt davon, wie sehr er sich der Legitimationsbedürftigkeit moderner Kunst bewusst ist. Die *Betrachtungen* sind die Summe eines Frühwerks, in dem es immer wieder darum ging, den eigenen ästhetischen Normen nachzuspüren und sie auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen. Maßstab waren dabei die kulturellen Bedingungen, in denen sich Thomas Mann bewegte. Er geht nicht davon aus, dass sich Künstlertum in der Moderne und sein Geltungsanspruch allein durch einen Traditionsbezug plausibilisieren ließe. Ein privilegierter Zugang zur Wahrheit und der Anspruch auf deren Verallgemeinerung, wie sie implizit auch das Selbstverständnis des Zivilisationsliteraten bestimmen, sind unter den wissenschaftsgeschichtlichen Bedingungen der Moderne nicht ohne Weiteres zu begründen.⁵ Die Auseinandersetzung mit diesen Bedingungen der Moderne und ihren Folgen für das eigene Tun ist der Ausgangspunkt für die Frage- und Problemstellungen des Frühwerks und damit auch der *Betrachtungen*.

Der Zusammenhang zwischen Kunst und Politik, zwischen Kunst und Leben wird besonders in den Kapiteln *Der Zivilisationsliterat*, *Politik*, *Ästhetizistische Politik* und *Ironie und Ra-*

der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus. Würzburg 1980, S. 64-157; ders.: *Das Kapitel »Politik« in den »Betrachtungen eines Unpolitischen«.* In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 13 (2000), S. 27-41; Balonier: *Schriftsteller in der konservativen Revolution.* Thomas Manns Blick ist immer nur auf die Kunst und ihre Rolle gerichtet. Was das Ziel einer Künstler-Politik sein soll, ist nachrangig, es geht hier vielmehr darum, dass ein Anspruch auf politische Wirksamkeit von Kunst zurückgewiesen wird.

⁵ Hinter dieser Skepsis Thomas Manns steht das seit dem späten 18. Jahrhundert etablierte Gebot, dass die Geltungskraft aller Aussagen über Welt an ihre rationale Begründbarkeit gebunden ist (vgl. hierzu Kap. 2.2 dieser Arbeit). Diese Norm sieht Thomas Mann bei den Kunstaktivisten und ihren Positionen nicht erfüllt (hier ist metonymisch die Rede vom 20. Jahrhundert): »Es glaubt – oder es lehrt doch, man müsse glauben.« (GKFA 13.1, S. 30, Hervorhebung im Text)

dikalismus ausgeführt. Sie geben Aufschluss über Thomas Manns Ästhetik und entfalten auf breiter Grundlage eine Kunsttheorie, die seine Lösung des modernen Künstlerproblems auf einen Begriff zu bringen versucht. Thomas Manns krisenhafte Verunsicherung, die die *Betrachtungen* dokumentieren, hatte sich mit Beginn des Ersten Weltkriegs und der Verschärfung des Tons in den intellektuellen Debatten zu einer handfesten Schreibkrise ausgewachsen. Er spricht von einem Zustand, »der sich zu jeder anderen Art von Hervorbringung als völlig ungeeignet erweisen mußte«. Es sei für ihn unmöglich geworden, »auf Grund eines *Seins* etwas zu *machen*«, so dass es nun um eine umfassende Selbstreflexion gehen muss. Er sieht deshalb die Notwendigkeit, das »in Not gebrachte und nicht mehr als Kulturgrund fest, selbstverständlich und unbewußt ruhende Sein zu begreifen, klarzustellen und zu *verteidigen*« (GKFA 13.1, S. 14, Hervorhebungen im Text).⁶ Die erkennbarste Reaktion darauf bezeichnet die Vorrede als »Hilfs- und Anlehnsbedürfnis«, das sich in einem »unendlichen Zitieren und Anrufen starker Eideshelfer und ›Autoritäten‹« (GKFA 13.1, S. 13) manifestiere. Sie sollen Thomas Mann und seiner Poetik den Rücken stärken und ihn in eine Reihe mit anerkannten literarischen Instanzen stellen, tatsächlich nimmt der Text reichlich Anleihe bei allen möglichen Stellen, die eine Stütze für die eigene Position sein können, besonders Fjodor M. Dostojewski wird immer wieder als Kronzeuge herangezogen. Allerdings bleibt es nicht bei dieser Revision der ästhetischen Grundlagen. Die *Betrachtungen* sind dort am aufschlussreichsten, wo eine eigenständige Ästhetik zu formulieren versucht wird.

Auch hierfür ist ein Blick in die Vorrede hilfreich, die die wesentlichen Aspekte der Argumentation bündelt und zuspitzt. Ausgehend von der dem Zivilisationsliteraten in den Mund gelegten Frage, welchen Beitrag Thomas Manns Kunst denn zur »Erfüllung, Vollendung, Verwirklichung« (GKFA 13.1, S. 22) der Zeit leiste, wird das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft als ein grundsätzlich offenes charakterisiert, das nicht mit einem einseitigen Nutzverhältnis identifiziert werden dürfe. Eine Antwort könne z.B. sein, »daß man der Zeit auf mehr als eine Weise dienen kann und daß die meine nicht unbedingt die falsche, schlechte und unfruchtbare zu sein braucht« (GKFA 13.1, S. 22f.). Damit wird deutlich, dass er sich einer eindeutigen Festlegung entzieht, wenn es darum geht, die Wirkungsrichtung seines Werkes zu beurteilen. Und als Grundlage dieser poetologischen Äußerung kann die Einsicht in eine grundsätzlich pluralistisch verfasste Welt der Moderne gesehen werden. Auch wenn es sich hier zunächst um eine Positionierung im Rahmen jener Debatten handelt, die seit der Jahrhundertwende geführt wurden und denen es darum ging, der

⁶ Interessant ist, dass diese Formulierung einen Bezug zum inspirationsästhetisch fundierten Kunstbegriff klassisch-romantischer Prägung herstellt. Denn die Notwendigkeit zur Reflexion der eigenen Grundlagen wird hier bereits als Folge einer Krise gedeutet, die das Vertrauen in die eigene künstlerische Potenz erschüttert und die Produktion zum Erliegen gebracht hat.

Kunst als Fortschritts- und Demokratisierungsmotor eine eindeutige Aufgabe zuzuweisen, so wird der Fragestellung doch noch grundsätzlicher nachgegangen. Die Weigerung, sich in Dienst stellen zu lassen, wird begründet mit der Komplexität menschlicher Gemeinschaft und menschlichen Lebens überhaupt, von der die Kunstwerke erzählen:

Ich glaube nicht, dass es Wesen und Pflicht des Schriftsteller sei, sich »mit Geheul« der Hauptrichtung anzuschließen, in der die Kultur sich eben fortbewegt. Ich glaube nicht und kann es meiner Natur nach nicht glauben, daß es dem Schriftsteller natürlich und notwendig sei, eine Entwicklung auf durchaus positive Weise, durch unmittelbare und gläubig-enthusiastische Fürsprache zu fördern, – als ein rechtschaffener Ritter der Zeit ohne Skrupel und Zweifel, geraden Sinnes, ungebrochenen Willens und Mutes zu ihr, seiner Göttin. Schriftstellertum selbst erschien mir vielmehr von jeher als ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an inneren Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen. Wozu, woher überhaupt Schriftstellertum, wenn es nicht geistig-sittliche Bemühung ist um ein problematisches Ich? (GKFA 13.1, S. 23)

Dieser Differenziertheit habe sich der Künstler zu stellen, die Konsequenz ist die Unmöglichkeit, mit aller Entschiedenheit und Überzeugung von der Richtigkeit der eigenen Position, Weltdeutungen vornehmen zu können. Für diejenigen, die diese Zweifel und mit hin diese Weltsicht nicht teilen, hat Thomas Mann nichts mehr als Verachtung übrig:

Nein, zugegeben, ich bin kein Ritter der Zeit, bin auch kein »Führer« und will es nicht sein. Ich liebe nicht »Führer«, und auch »Lehrer« liebe ich nicht, zum Beispiel »Lehrer der Demokratie«. Am wenigsten aber liebe und achte ich jene Kleinen, Nichtigen, Spürnäsigen, die davon leben, daß sie Bescheid wissen und Fährte haben, jenes Bedienten- und Läufergeschmeiß der Zeit [...]. Sie sind nichts [...]. Ich verachte sie redlich.« (GKFA 13.1, S. 23f.)

Gerade aus dieser scharfen Aburteilung der Vertreter einer *littérature engagée* ergibt sich für ihn die Frage nach der eigenen Rolle. Die bereits zitierte Leitfrage des Textes (»Wenn ich nicht nichts bin, wie sie, was bin ich denn also?«) greift das auf. In der Vorrede wird mit wenigen Sätzen Thomas Manns Reaktion auf diese Herausforderung angedeutet. Er skizziert eine Bestimmung von Ironie, die er explizit auf sein künstlerisches Selbstverständnis anwendet. Von Nietzsche hat er – so heißt es dort – eine ironische Haltung gegenüber der Welt und der eigenen Rolle gelernt. Ironie sei »die Selbstverneinung, der Selbstverrat des Geistes zugunsten des Lebens« (GKFA 13.1, S. 29). Damit ist zunächst nur gemeint, dass der Kontingenz historischer Verläufe und der nur begrenzt beeinflussbaren »Wirklichkeit« nichts entgegenzusetzen ist. Die Modelle intellektueller Reflexion, aus denen politische Handlungsanweisungen hervorgehen, werden auf diese Art als unzureichend und einseitig disqualifiziert. Aber ganz ohne rationale Reflexion kann eine Aussage freilich nicht auskommen: »Die Selbstverneinung des Geistes kann niemals ganz ernst, ganz vollkommen sein. Ironie *wirbt*, wenn auch heimlich, sie sucht für den Geist zu gewinnen, wenn auch ohne Hoffnung. Sie ist nicht animalisch, sondern intellektuell, nicht düster, sondern geistreich.« (GKFA 13.1, S. 29, Hervorhebung im Text) In der Ironie komme nämlich zum Ausdruck, dass der »Glaube an die Möglichkeit, das Leben für den Geist zu gewinnen«, verloren gegangen sei. Künstlerische Wirkung habe sich daher auf den persönlichen Be-

reich zu beschränken, und diese Beschränkung drücke sich in der Ironie aus, denn sie sei »ein durchaus *persönliches* Ethos, kein soziales« (GKFA 13.1, S. 29, Hervorhebung im Text).

Die in der Vorrede angedeuteten und zusammengefassten Argumentationslinien des Textes werden in den einzelnen Kapiteln entfaltet. In der Auseinandersetzung mit dem »Zivilisationsliteraten« geht Thomas Mann im gleichnamigen Kapitel der Frage nach Sinn und Funktion von Kunst ausführlich nach. Zwar ist die Abgrenzung vom Zivilisationsliteraten im Ganzen sehr klar und entschieden, das Kapitel endet aber mit einem Zweifel an der eigenen Geltungskraft: »Im Ernst, meine Auflehnung ist sehr merkwürdig!« (GKFA 13.1, S. 74) So sehr der Zivilisationsliterat der Demokratisierung, Liberalisierung zuarbeite und damit Politik betreibe, und so entschieden sich Thomas Mann dieser Haltung entgegenstellt, so wenig ist er davon überzeugt, dass diese Opposition etwas nützen könnte:

Er [der Zivilisationsliterat, J.E.] will und betreibt eine Entwicklung, – die ich für notwendig, das heißt: unvermeidlich halte; an der auch ich meiner Natur nach unwillkürlich in gewissem Grade teilhabe; der zuzujuchzen ich aber gleichwohl keinen Grund sehe. Er fördert mit Peitsche und Sporn einen Fortschritt, – der mir, nicht selten wenigstens, als unaufhaltsam und schicksalergeben erscheint [...]; dem ich aber trotzdem aus dunkeln Gründen eine gewisse konservative Opposition bereite. [...] Der Fortschritt hat alles für sich. Nur scheinbar ist er Opposition. Der erhaltende Gegenwille ist es, der in Wahrheit immer und überall die Opposition bildet, der sich in der Verteidigung befindet, und zwar in einer, wie er genau weiß, aussichtslosen Verteidigung. (GKFA 13.1, S. 74)⁷

In der Diagnose der modernen Gesellschaft scheinen sich der Zivilisationsliterat und Thomas Mann durchaus einig zu sein; interessant ist aber, welche Konsequenzen aus dieser Einsicht gezogen werden. Sich dem Fortschritt lauthals anzuschließen, bedeutet ja zu wissen, wo es hingehet. Das glaubt auch Thomas Mann zu wissen – »es gilt [...] die *Demokratisierung* Deutschlands, oder [...] es gilt seine Entdeutschung« (GKFA 13.1, S. 75) –, aber indem er seine Opposition als wirkungslos bezeichnet, wird zugleich das Parteiergreifen der Gegenseite diskreditiert. Es geht an dieser Stelle also um die Relativierung von Einflussmöglichkeiten intellektueller Weltdeutung, und damit implizit auch darum, den Geltungsbereich der eigenen Aussagen einzuschränken. Von diesen erkenntnistheoretischen Vorannahmen geht der Autor nun aus, wenn er sich in den folgenden Kapiteln, und besonders im Abschnitt *Politik*, der Kunst zuwendet.

Für Thomas Mann scheint die Alternative zur politisierenden Kunst klar: Wenn sie sich aus seiner Perspektive verbietet, bleibt der »Ästhetizismus«. Dieser erschöpfe sich allerdings nicht darin, was der literaturhistorische Terminus meine, also in »Schöngeistigkeit, Schönseligkeit« und darin, »beständig Redensarten wie »Weinlaub im Haar« im Munde« zu

⁷ Die *Betrachtungen* können deshalb als Musterbeispiel einer ironischen Äußerung in Thomas Manns Sinne verstanden werden. Sie wenden sich gegen eine Tendenz, von der der Autor annimmt, dass gegen sie kein Kraut gewachsen ist; Geltungskraft beanspruchen diese Äußerungen aber schon allein dadurch, dass sie in Buchform veröffentlicht werden. Durch die Struktur des Textes kommen sowohl sein Geltungsanspruch als auch dessen Relativierung zum Ausdruck.

führen, Ästhetizismus sei vielmehr der »Gegensatz des Politikertums« (GKFA 13.1, S. 244) und eben in dieser Hinsicht aktuell. Eine Reihe von Kronzeugen, die Thomas Mann seinem weiten Ästhetizismusbegriff unterordnet (Schiller, Flaubert, Schopenhauer, Tolstoi und Strindberg), soll belegen, wie sich das Kunstwerk nicht einzelnen Seiten verpflichtet fühlt, sondern für Über-Parteilichkeit steht, weder die eine noch die andere Meinung vertritt. Die Meinungen dienen dem Künstler immer nur »als Material und Spielzeug«, seine Aufgabe sei es, »Dialektik zu treiben, den, der gerade spricht, immer recht haben zu lassen«. Für die von Figuren vertretenen Standpunkte bedeute das, dass »alles bloß Gesagte bedingt und angreifbar ist, so absolut und apodiktisch es auch im Augenblick empfunden werden und sich gebärden möge« – jeder »intellektuelle Gedanke im Kunstwerk«, jede Idee, die es zu vertreten gilt, habe dort nur etwas zu suchen, wenn sie nicht um ihrer selbst willen, sondern »zweckhaft in Hinsicht auf die Komposition« steht (GKFA 13.1, S. 250f.).

In der Kunst hat Parteinahme demnach nichts verloren, und sie komme vielmehr »Linien-im-Wasser-Ziehen« (GKFA 13.1, S. 252) gleich. Wie aussichtslos die Bemühungen des »belles-lettres-Politikers« (GKFA 13.1, S. 253 u.ö.) für Thomas Mann sind, ist in diesem Bild pointiert zusammengefasst. Was Kunst seinem Verständnis nach aber sein soll und warum sie sich nicht mit Einseitigkeiten aufzuhalten hat, ist hier nur angedeutet, eine kritische Norm nicht explizit formuliert. Warum also kann Thomas Mann apodiktisch behaupten, Ideologien zu vertreten sei der Kunst unangemessen, warum schließt sich apodiktische Unbedingtheit in ästhetischen Zusammenhängen aus? Hermann Kurzke hat davon gesprochen, dass die Verpflichtung des Dichters »nicht auf das Partiale, nicht auf irgendeine Meinung innerhalb des verfügbaren Ideologienspektrums, sondern auf das Ganze« ziele und »das Ganze des Lebens Gestalt«⁸ werden lasse. Tatsächlich spricht auch Thomas Mann von Menschlichkeit und sieht den entscheidenden Unterschied zwischen Zivilisationsliteratur und seiner eigenen ästhetischen Norm darin, dass jene eine Forderung nach Menschlichkeit formuliere, diese aber Menschlichkeit darstelle. Bei Publikum und Kritik werde nämlich »Menschlichkeit mit rhetorisch-politischer Forderung nach Menschlichkeit verwechselt« (GKFA 13.1, S. 519). In diesem Sinne lässt sich Thomas Manns Kunstbegriff als Versuch bestimmen, die Paradoxien und Widersprüchlichkeiten menschlicher Existenz in ästhetische Strukturen zu übersetzen. Das Menschenbild des Zivilisationsliteraten ist dadurch entkräftet, dass es im Dienste einer Idee steht, den Menschen also auf seine Vernunftbegabung reduziert und irrationale Aspekte negiert. Dementsprechend wird der Ästhetizismus-Vorwurf des Kunstaktivisten umgedreht. Der Zivilisationsliterat sei der eigentliche Ästhetizist, denn er neige zur »programmatisch ruchlose[n] Schönheitsgeste« (GKFA 13.1, S.

⁸ Kurzke: *Epoche-Werk-Wirkung*, S. 160f.

586f.) und sei auch »als »dienender« Sozial-Moralist und Verkünder entschlossener Menschenliebe ein Erz-Ästhet geblieben« (GKFA 13.1, S. 591). Seine Menschenliebe sei nur aufgesetzt, dabei kunstvoll im Ausdruck, reiche aber nicht heran an das umfassende Leben: »Ästhetizismus ist die gestenreich-hochbegabte Ohnmacht zum Leben und zur Liebe« (GKFA 13.1., S. 592). Das Problematische an diesem Kunstverständnis besteht für Thomas Mann darin, dass auch der Zivilisationsliterat die in seiner Kunst vorgebrachten Ideen zuerst an der Kategorie der Schönheit messe, es ihm also gar nicht um politische Wirkungen gehe, sondern um künstlerischen Erfolg. Diese Einschätzung geht hervor aus der Einsicht in die Besonderheit ästhetischer Kommunikation, deren Autonomie Thomas Mann an dieser Stelle betont:

Am Ende, du lieber Himmel, ist er ein Künstler, – und was gelten im Kunstreiche Meinungen? Er *weiß* im Grund, dass sie nichts gelten. Wer wollte einen großen Künstler nach seinen Meinungen beurteilen – oder ein Kunstwerk, selbst ein redendes, nach seinen möglichen *Folgen*? Er *weiß*, dass man so fragt – und er selber fragt so im stillen. Nicht auf die Folgen, auf die Wirkung kommt es an: Der politische Künstler ist der *wirkungshungrigste* Künstler, den es gibt, aber er verdeckt seinen Wirkungshunger mit der Lehre, die Kunst müsse Folgen haben und zwar politische. Sein moralisches Gerede vom »verantwortlichen« und »unverantwortlichen« Dichter möge noch so hoch gehen, es ist ein Gerede, an das er in heiterer Stille selbst nicht glaubt. Kunst ist unsachlich, ihr Zauber ist, dass sie »den Stoff durch die Form verzehrt.« Kunst ist unverantwortlich: auf Geste, Schönheit, Leidenschaft kommt es ihr an, und ein Künstler ist Künstler und will als Künstler gewürdigt sein nicht nur, wenn er bildet, sondern auch, wenn er redet: Jedermann weiß das, und er selbst weiß es in der Stille am besten. Künstlertum ist etwas, *wohinter man sich zurückzieht*, wenn es mit dem Sachlichen ein wenig drunter und drüber geht (GKFA 13.1, S. 593f., Hervorhebungen im Text).

Die Frage, ob Kunst das richtige Medium ist, um politische Botschaften zu vermitteln, oder ob sich dafür nicht solche Textsorten besser eignen, die sich gerade nicht durch semantische Zweideutigkeit auszeichnen, ist freilich sehr berechtigt. Andererseits geht es sicher zu weit, von Heinrich Mann und anderen Moralisten der deutschen Literatur anzunehmen, die erhofften politischen Folgen ihres literarischen Engagements seien ihnen gleichgültig gewesen. Wichtiger ist hier, dass Thomas Mann zwischen Kunst und aktivistischen Parteinahmen klar trennt, die aus seiner Sicht gerade dann ins Leere laufen, wenn sie als Kunst daherkommen: »Man ist Ästhet, als Künstler sowohl wie als Politiker, wenn man zwar oratorisch verkündet, die Kunst müsse politisch sein und Folgen haben, dabei aber jeden Augenblick bereit ist, sich mit seiner Politik hinter die Kunst zurückzuziehen.« (GKFA 13.1, S. 594f.) Diese Trennung lässt sich aus systemtheoretischer Perspektive als klare Einsicht in die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft deuten, Kunst bleibt Kunst und ist für Thomas Mann deshalb ästhetizistisch. Kunst hat sich aus seiner Sicht damit zufrieden zu geben, dass sie im politischen Bereich nichts ausrichten kann, sie hat sich mit dieser Konsequenz gesellschaftlicher Ausdifferenzierung in der Moderne abzufinden. Diese Konsequenz, so kann man schlussfolgern, folgt aus der Annahme, dass alle Erkenntnis perspektivisch gebunden ist, alle Wahrheitsaussagen in Relation zu anderen zu

stellen sind. Eben darum können ihre subjektiv geprägten Aussagen keine metasubjektive Gültigkeit erhalten, können sie nicht zu politischen Handlungsanweisungen werden. Diese Deutung kann als Hintergrund für Thomas Manns poetologische Selbstverortung gesehen werden, die im abschließenden Kapitel der *Betrachtungen* vorgenommen wird und die eine Antwort gibt auf die Frage, auf welche Formel die eigene Ästhetik zu bringen ist.

Die Entschiedenheit, mit der die *littérature engagée* auftritt, die Entschlossenheit, mit der sie ihre Rolle innerhalb moderner Gesellschaften beansprucht, wird von Thomas Mann im Kapitel *Ironie und Radikalismus* zurückgewiesen. Zwischen beiden Begriffen, die auf das eigene Kunstverständnis bzw. auf dasjenige des Zivilisationsliteraten bezogen sind, besteht ein »Entwede-Oder«-Verhältnis (GKFA 13.1, S. 617), ein Künstler könne nur radikal oder ein Ironiker sein. Der Begriff Radikalismus, mit dem eine Geistes- und Welthaltung gemeint ist, wird dabei in erster Linie auf den Zivilisationsliteraten angewendet, also auf ein künstlerisches Selbstverständnis, das seinen auf Reflexion und Rationalität gegründeten Weltzugang absolut setzt und aus diesem universelle Geltungsansprüche ableitet. Später spricht Thomas Mann aber in einem allgemeinen Sinn von »Aktivistentum« (GKFA 13.1, S. 627), und subsumiert darunter auch einen Kunstbegriff, der im Verlauf des Frühwerks immer wieder durch die Absolutsetzung der Kategorie »Leben« gekennzeichnet wurde. Er zeichnet sich durch die Zurückweisung jeglicher Art von Reflexivität aus und strebt eine Synthese von »Kunst« und »Leben«, eine möglichst starke Anbindung der Kunst an die Lebenspraxis an, die eine ursprüngliche, in Schillers Sinn »naive« Einheit von Ich und Welt wiederzuerlangen sucht. Als Beispiel führt Thomas Mann hier die aktivistischen Positionen Gabriele D'Annunzios an, der sein Engagement im Gegensatz zum Zivilisationsliteraten nicht zu aufklärerischen Zwecken gebraucht habe, sondern zur Kriegstreiberei, bevor der Krieg überhaupt ausgebrochen war. Er habe »sein Talent, seine Seele, seine Rauschfähigkeit« benutzt, um »Millionen Menschen in eine Bluthölle zu hetzen« (GKFA 13.1, S. 627).⁹

Die Ironie wird nun im entsprechenden Kapitel der *Betrachtungen* in dieses Spannungsfeld von »Geist« und »Kunst« bzw. »Kunst« und »Leben« eingeordnet, also in die Problemkonstellation des modernen Künstlertums, wie sie sich im Verlauf des Frühwerks darstellt. Die Lösung für das Problem, wo die Kunst innerhalb dieses Spannungsfeldes zu verorten ist, besteht – so lassen sich Thomas Manns Bestimmungen zusammenfassen – in der Ironie. Im Modus der ironischen Rede kann die Spannung, der die Kunst zwischen den Polen Geist und Leben ausgesetzt ist, aufrecht erhalten werden. Eine Verbindung nach der einen

⁹ Damit versucht Thomas Mann auch sein eigenes Engagement in den Kriegsschriften zu verteidigen. Es sei schließlich etwas anderes, schreibt er dort, »wenn der Krieg Schicksal geworden, mit seinem bißchen Wort und Geist bei seinem Volke zu stehen und sein Recht auf »Patriotismus« noch zu bezweifeln« (GKFA 13.1, S. 627). Vgl. dazu die Beschreibung der wechselnden Positionierungen Thomas Manns im Notizen-Material zu *Geist und Kunst* in Kap. 1.4 dieser Arbeit.

oder der anderen Seite, wie sie Thomas Mann immer wieder angestrebt und immer wieder für unzulänglich befunden hatte, ist deshalb obsolet geworden. So kann – im Sinne eines umfassenden Welt- und Menschenbildes – die relative Gültigkeit beider Seiten und ihr unauflöslicher Antagonismus ausgedrückt werden.

Aus der Sicht Thomas Manns hat die Verbindung der Kunst mit einem reflexiven Weltverhältnis die ursprüngliche, in Schillers Sinn naive Kunst – die nichts anderes war als »ein Preisen und Feiern des Lebens« – in Kontakt gebracht mit dem »kritischen, verneinenden und vernichtenden Prinzip, [...] mit dem letzten Endes nihilistischen Pathos radikaler Kritik«. Der radikal-kritische Gestus, der sich so entschieden gegen eine historische Wirklichkeit stellt, die Thomas Mann hier mit dem Begriff »Leben« versteht, hat für den Autor aber schon deshalb keine Berechtigung, weil sich er sich in einem Widerspruch zu seiner Äußerungsform befindet, weil er sich gegen die Komplexität des Lebens richtet, dies aber »in Form einer künstlerischen Erzählung, das heißt auf dem Wege des Ergötzens« (GKFA 13.1, S. 618-620). Wenn Kunst aber einen umfassenden Lebenszugriff leisten will, muss sie sich um beide Seiten bemühen und darf weder allein einen unreflektiert-naiven Lebensbegriff vertreten noch allein dem radikalen Geist das Wort reden. Begründet wird das u.a. mit Hilfe eines Weltbildes, in dem die Verabsolutierung eines reflexiven Weltverhältnisses als »sterile Utopie« bezeichnet wird, die sich keine Hoffnung darauf machen dürfe, dass es für das Leben eine Attraktivität besitze: »Es ist die sterile Utopie des absoluten Geistes, des ›Geistes für den Geist‹, der steifer und kälter ist, als irgend ein l'art pour l'art, und der sich nicht wundern darf, wenn das Leben zu ihm kein Vertrauen faßt.« (GKFA 13.1, S. 618). Dabei betont Thomas Mann ein komplexes, spannungsgeladenes Wechselverhältnis zwischen Geist und Leben, das in einer gegenseitigen Anziehungskraft bestehe:

Sehnsucht nämlich geht zwischen Geist und Leben hin und wieder. Auch das Leben verlangt nach dem Geiste. Zwei Welten, deren Beziehung erotisch ist, ohne dass die Geschlechtspolarität deutlich wäre, ohne dass die eine das männliche, die andere das weibliche Prinzip darstellte: das sind Leben und Geist. Darum gibt es zwischen ihnen keine Vereinigung, sondern nur die kurze, berauschte Illusion der Vereinigung und Verständigung, eine ewige Spannung ohne Lösung... (GKFA 13.1, S. 618)

Die Geltungskraft eines reflexiven Weltzugangs muss für Thomas Mann auf der Grundlage dieser Bestimmung begrenzt sein, damit dieser für die Praxis des Lebens attraktiv sein kann: »Der Geist, welcher liebt, ist nicht fanatisch, er ist geistreich, er ist politisch, er wirbt, und sein Werben ist erotische Ironie.« (GKFA 13.1, S. 618) Diese gemäßigte Haltung des Geistes charakterisiert Thomas Mann dann mit dem politischen Begriff des »Konservativismus« und verdeutlicht damit nochmals sein Verständnis von Geschichte, für die er das Prinzip des evolutionären Wandels und der Kontingenz als leitend ansieht. Das hat nun Folgen für die Kunst, die an dieser Stelle der Argumentation mit der Kategorie des gemäßigten Geistes gleichgesetzt werden kann. In ihren Zugriff auf Welt hat sie für Tho-

mas Mann beide Sphären zu integrieren, »sie hat gleich gute Beziehungen zum Leben und zum Geist« zu unterhalten, was ihre »Mittel- und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben« begründet (GKFA 13.1, S. 620).

Auf der Grundlage dieses Begriffs von Kunst, der den ganzen Menschen als ihren Gegenstand begreift, betrachtet Thomas Mann die Ironie in erster Linie unter funktionalen Gesichtspunkten, er sieht in ihr keine ästhetische Norm. Sie sei der Kunst wegen deren Mittlerstellung »zu einem sehr heimatlichen Elemente« geworden, man könne sie im Vergleich zum Radikalismus viel eher als »ein künstlerisches Element« bezeichnen, wobei nicht behauptet werden könne, dass »Kunst immer ironisch sein müsse« (GKFA 13.1, S. 622). Das Charakteristikum der Mittel- und Mittlerstellung wird in den folgenden Passagen des Textes genauer ausgeführt. Und diese Bestimmungen der Ironie lassen deutlich werden, dass sich der Ironie-Begriff Thomas Manns aus den ästhetischen Suchbewegungen, den poetologischen Unsicherheiten und Unzulänglichkeiten des Frühwerks ergibt, dass der Autor in dieser Redeform eine Lösung für das Problem sieht, beiden Seiten gerecht werden zu müssen, ohne dabei in der Gestalt der künstlerischen Aussage den Gegensatz zwischen beiden Polen nicht zu nivellieren. Der Begriff der Mitte und des Mittels betont in diesem Sinne den gleichwertigen Abstand der ironischen Kunst zu beiden Seiten hin, es geht also gerade nicht – auch wenn die Semantik des Begriffs der Mitte diese Assoziation zulässt – um einen integrierenden Aspekt, um vermitteln und austarieren, sondern um das Aufrechterhalten von Differenzen.¹⁰

Mit Hilfe der Ironie kann demnach ein höherer Standpunkt gewonnen werden, der sich nicht auf einzelne Positionen festlegt, sondern allenfalls dieses Nichtfestlegen zu seinem unhintergehbaren Prinzip macht. Ironisches Sprechen verdeutlicht in Thomas Manns Sinn, dass weder ein radikal auf den Geist bezogenes Kunstverständnis noch ein diese Seite des Lebens radikal zurückweisender Zugriff der Komplexität menschlicher Existenz gerecht werden kann. Die logische Struktur der ironischen Rede fasst Uwe Japp in der Formulierung zusammen, dass Ironie einen Versuch zur »Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede«¹¹ darstelle. Indem ein bestimmter Zugang zur Deutung von Welt gewählt wird, ist im selben Atemzug auch dessen Relativierung zum Ausdruck ge-

¹⁰ Der Ironie-Begriff Thomas Manns ist immer wieder in dieser Richtung missverstanden worden. An prominenter Stelle wird diese Position von Helmut Koopmann vertreten: »Ironie ist vielmehr die Fähigkeit zum Ausgleich zwischen unvereinbaren Kräften.« (H. K.: *Humor und Ironie*. In: ders (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 836-853, hier S. 846). Dabei liegt schon in diesem Satz eine *Contradictio in adjecto* vor: Ein Ausgleich zwischen unvereinbaren Kräften kann natürlich nicht gelingen, und er ist auch gar nicht intendiert. Es geht vielmehr darum, diese Unvereinbarkeit auszuhalten, einen Ausgleich eben nicht anzustreben, weil man nämlich erkannt hat, dass es für diesen Ausgleich keine Grundlage und keine Legitimation mehr gibt.

¹¹ Diese Definition stammt von Uwe Japp: *Theorie der Ironie*, S. 279.

bracht. Die Gültigkeit beider Aussagen bleibt auf diese Weise bestehen, denn der Versuch zur Versprachlichung wird durch die Gegenposition nicht vollends außer Kraft gesetzt, weil auch diese Gegenposition keine absolute Geltungskraft für sich beanspruchen kann. Thomas Mann konzentriert die Charakterisierung seines Kunstbegriffs im weiteren Verlauf der Argumentation immer stärker auf diese Spannung. So habe die Kunst trotz der Verbindung mit der kritischen Reflexivität »ihre Natur als Lebensanreiz keineswegs eingebüßt«, sie ist nach wie vor in der Lage, dem Leben »neue Lust an und zu sich selbst befeuernd einzuflößen«. Ihren Reiz erhält die Kunst für ihn deshalb aus dem »Widerspruch, daß sie zugleich Erquickung und Strafgericht, Lob und Preis des Lebens durch seine lustvolle Nachbildung und kritisch-moralische Vernichtung« sein kann. In dieser Spannung liegen für ihn deshalb Begründung und »Quelle der Ironie« (GKFA 13.1, S. 620). Gerade weil diese Sprachform der Ironie aber eine intellektuelle Erscheinung ist,¹² weil sie zur Seite des Geistes gehört, ist die Betonung der Nähe zur Seite des Lebens umso entscheidender: Die Kunst komme, so bestimmt es Thomas Mann, »nicht umhin, auch wenn sie anders wollte«, auf die Komplexität und Widersprüchlichkeit des Lebens gerichtet zu sein, »indem sie es zur sinnlich-übersinnlichen Selbstanschauung, zu einem intensivsten Selbstbewußtsein und Selbstgefühle bringt« (GKFA 13.1, S. 620). Die Reduktion einer künstlerischen Aussage allein auf die politische Wirkung sei deshalb widersinnig, die Aufgabe des Künstlers, »das Gewissen des Lebens zu wecken und wachzuhalten, ist schlechterdings keine politische Aufgabe, sondern eher noch eine religiöse.« (GKFA 13.1, S. 621)

Diese Charakterisierung der Kunst als eine von starken Spannungen geprägte Form der Weltdeutung spielt in den *Betrachtungen* auch bei der Frage eine Rolle, welche Funktion der Kunst innerhalb modernen Gesellschaften zukommen, welche Wirkungen sie für sich in Anspruch nehmen kann. In diesen Partien des Textes haben Thomas Manns Bestimmungen deutlich mehr den Charakter von Normen. Der Anspruch eines Kunstwerks, allgemeingültige Wahrheiten zu formulieren, wie ihn Thomas Mann sowohl beim Zivilisationsliteraten als auch bei einem naivisierenden Weltverhältnis sieht, wird hier zurückgewiesen, und zwar v.a. mit Blick auf die Folgen, die dieses Selbstverständnis für die Kunst und den Künstler haben würde. Dass Kunst »verbessernde, veredelnde, sittigende, beglückende Wirkungen« haben kann, gesteht Thomas Mann gerne zu. Dies dürfe aber »keineswegs dazu verführen, die Kunst, weil sie politische Folgen haben kann, als ein politisches Instrument [zu] bestimmen, den Künstler zum Politiker machen zu wollen.« (GKFA 13.1, S. 625) Plausibilisiert wird diese Festlegung mit Verweisen auf seine Erzählung *Der Tod in Venedig*

¹² Vgl. Hermann Kurzke: *Auf der Suche*, S. 71: »Die Ironie kann schon deshalb nicht in der Mitte zwischen Geist und Leben stehen, weil sie selbst geistig ist.«

(1912), mit der er deutlich gemacht habe, dass der Anspruch auf gesellschaftliche Wirkung dem Künstler nicht anstehen, dass vielmehr »seinesgleichen liederlich und Abenteuerer des Gefühles bleibe; daß die Meisterhaltung seines Stils Lüge und Narrentum, sein Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu ihm höchst lächerlich gewesen und Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbietendes Unternehmen sei.« (GKFA 13.1, S. 623)¹³ Für Thomas Mann heißt die Konsequenz Bescheidenheit, in der sich das »eigentliche *anständige* Verhältnis des Künstlers [...] zum Künstlertum« (GKFA 13.1, S. 624) ausdrücke und die verhindere, dass der Künstler »der Selbstgerechtigkeit [...] einer unleidlichen Tugendposse« verfallt und auf diese Weise ein »Volksmagistertum« riskiere, »dem unzweifelhaft der künstlerische Ruin auf dem Fuße folgen« (GKFA 13.1, S. 625) müsse. Die Bescheidenheit, die Thomas Mann mit Blick auf ein künstlerisches Selbstverständnis anmahnt (vgl. GKFA 13.1, S. 622), die Selbstbeschränkung also der eigenen Rolle und Funktion, ist dabei an die Ironie gebunden und findet in ihr die angemessene Ausdrucksform. Sie reflektiert und artikuliert die perspektivische Gebundenheit aller Aussagen. Der »poetische Volksverführer« (GKFA 13.1, S. 627), der mit seiner Kunst Politik zu treiben versucht, also übersubjektiv gültige Normen formulieren will, setzt sich aus dieser Sicht über die Bedingungen seiner eigenen Situation hinweg. Er nimmt eine Gesellschaft an, in der Individuelles und Allgemeines nicht auseinander gefallen sind, in der der Künstler noch als Repräsentant einer geschlossenen Gemeinschaft angenommen werden kann. Dort, wo ihm die Basis für diese Rolle fehlt, in einer Situation der Pluralisierung von Meinungen und Weltzugängen, kann dieses Bemühen nur noch ins Leere laufen. Die ironische Bescheidenheit geht aus der Einsicht in die begrenzten Wirkungsmöglichkeiten des Künstlers hervor, aber auch hier ist die Spannung wichtig, die sich in diesem Begriffspaar ausdrückt. Auch die Begrenzung der eigenen Rolle ist nicht vollkommen ernst gemeint, denn freilich ist jede künstlerische Aussage mit einem Geltungsanspruch versehen, wenn sie Teil der ästhetischen Kommunikation geworden ist, wenn sie also den Weg an die Öffentlichkeit gefunden hat.

Thomas Manns Ironie-Konzeption wird hier also verstanden als Reaktion auf die erkenntnistheoretischen und wissenschaftsgeschichtlichen Annahmen der Moderne. In Auseinandersetzung mit diesen Problemen versucht er, Künstlertum und künstlerisches Sprechen zu beschreiben und seinen Platz in den Kommunikationsbedingungen der Moderne zu bestimmen. Die diskursive Offenheit, die sich im ironischen Spiel der Gegensätze ausdrückt, ist seine Lösung für das moderne Künstlerproblem. Im Spannungsfeld, in dem sich die Kunst und der Künstler in der Moderne bewegen, entscheidet sich Thomas Mann für

¹³ Die Passage ist z.T. wörtlich aus dem *Tod in Venedig* übernommen (vgl. GKFA 2.1, S. 588f.).

ein Offenhalten der Positionen, für ein Aufrechterhalten der Gegensätze zwischen Kunst und Leben, zwischen Geist und Welt. Seine Einsicht besteht darin, dass Kunst diese Gegensätze nicht aufheben kann – ebenso wenig wie andere Weltdeutungssysteme; die Ironie ist der sprachliche und ästhetische Ausdruck dieser Erkenntnis. Die Ironietheorie der *Betrachtungen* beendet die poetologischen Suchbewegungen des Frühwerks. Die Antwort, die Thomas Mann mit dieser Theorie auf seine Fragen gibt, besteht darin, alle Bemühungen um eine einseitig orientierte Lösung des Künstlerproblems als unzulänglich zurückzuweisen. Die Trennung zwischen Geist und Kunst, zwischen Kunst und Leben wird mit dieser Lösung nicht aufgehoben, sondern gerade als unüberwindbar charakterisiert. Es gibt aus der Sicht Thomas Manns keine Haltung, die beide Sphären so zu synthetisieren im Stande wäre, dass die Folge davon nicht eine Komplexitätsreduktion menschlicher Existenz wäre. Die Ironie stellt einen Sprachmodus zur Verfügung, der diese Unüberwindbarkeit aufnimmt und zugleich dafür sorgt, dass kohärente Äußerungen in Form von literarischen Kunstwerken möglich sind.

Wenn es um die Bewertung und Einordnung dieser poetologischen Reflexionen Thomas Manns geht, steht dabei nicht die normative Frage im Vordergrund, ob eine ironische Kunst, ein ironisches Verhältnis des Künstlers zur Welt und zu sich selbst den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen der Moderne eher entspricht als andere Lösungsversuche, die die Rolle von Kunst stärken.¹⁴ Im Vergleich mit anderen Positionen ist zumindest die Originalität von Thomas Manns Haltung zu betonen. Entscheidend ist vielmehr, dass er auf diese Weise auf dieselben Fragen reagiert, die am Beginn des ästhetischen Diskurses der Moderne stehen und auf die unterschiedliche Antworten gegeben werden, seien es Schillers geschichtsphilosophische Modelle, Schopenhauers Willensmeta-

¹⁴ Die Geschichte der gesellschaftlichen Moderne wird immer wieder aus einer normativen Perspektive geschrieben. Das ist unerlässlich, weil nicht wenige Aspekte des Modernisierungsprozesses mit moralischen Kategorien verknüpft sind. Eine Forderung etwa zur deutlichen Einschränkung individueller Freiheitsrechte – die ja eine entscheidende Errungenschaft dieser Prozesse sind – kann aus der Rückschau nicht neutral oder zustimmend beurteilt werden. Trotzdem führt beim Blick auf die Geschichte der ästhetischen Moderne und auf die Deutungskämpfe, die um den Begriff der literarischen Moderne weiterhin ausgefochten werden, eine möglichst beschreibende Perspektive eher zum Ziel (vgl. die in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte Debatte um Lohmeiers Vorschlag in dieser Sache: *Was ist eigentlich modern?*). Positionen des ästhetischen Diskurses im normativen Sinn als »modern« bzw. »antimodern« oder »gegenmodern« zu kategorisieren, sie also danach einzuteilen, wie sehr sie auf dem Boden der gesellschaftlichen Moderne stehen, hilft zwar dabei, Orientierung zu schaffen. Für die terminologische Diskussion ist das aber wenig hilfreich. Denn die Auseinandersetzungen würden unter umgekehrten Vorzeichen einfach fortgeschrieben. Es sollte aber gerade darum gehen, einen möglichst weitgehenden Konsens in der Frage, was in der Literaturwissenschaft unter Moderne verstanden wird, herzustellen. Auch wenn solche Debatten die Lebendigkeit des Fachs beweisen und verschiedene Deutungen eines Gegenstandes letztlich die Wissenschaftlichkeit des Diskurses dokumentieren: Gerade bei einem Zentralbegriff der Literaturgeschichtsschreibung, wie es der Begriff der Moderne ist, ist eine Situation, die von tatsächlich konträren Positionen geprägt ist, auf Dauer unbefriedigend. Vgl. dazu Dirk von Petersdorff: *Die Öffnung des ästhetischen Feldes*. In: *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34 (2009), S. 228-234.

physik oder Nietzsches antimetaphysische Konstrukte, die dem Menschen eine Neugründung seines Daseins auf der Basis ästhetischer Strukturen erlauben sollten. Thomas Manns Versuch, sich im Diskurs über die Rolle von Kunst in der Moderne zu positionieren, unterscheidet sich allerdings wesentlich von den allermeisten Äußerungen zu dieser Frage. Sein poetologisches Selbstverständnis beinhaltet nämlich keine Frontstellung gegen die gesellschaftliche Moderne, sondern lässt sich auf deren soziale und wissenschaftlichen Bedingungen ein. Innerhalb dieses Rahmens versucht er, der Kunst einen Ort zuzuweisen, der diesen Rahmen nicht sprengt: Er nimmt die kulturelle Situation der Moderne und ihre Bedingungen an, es geht ihm gerade nicht um deren Revision oder Überwindung mit den Mitteln der Kunst.

Von hier aus lässt sich dann auch entscheiden, ob Thomas Manns Werk ein Werk der Moderne ist: Wie der kursorische Gang durch das Frühwerk gezeigt hat, lassen sich als Problemhorizont dieses Werks wesentliche Kategorien des Modernisierungsprozesses annehmen. Für die Inhaltsebene lässt sich daher behaupten, dass Thomas Mann die großen Fragen der Moderne stellt und mit dem immer wieder verhandelten Künstlerthema einen Aspekt sozialer Differenzierungsprozesse problematisiert. Aber auch auf der formalen Ebene wird die Auseinandersetzung mit den Strukturen modernen Denkens deutlich: Thomas Manns Ironie kann als eine Reaktion auf die wissenschaftlichen Annahmen der Moderne gedeutet werden, als Antwort auf die Frage, wie sich erkenntniskritische Einsichten, Einsichten in die grundsätzliche Perspektivgebundenheit menschlichen Erkennens und Verstehens in eine ästhetische Struktur übersetzen lassen. Wenn die poetologischen Äußerungen Thomas Manns als eigenständiger Beitrag zu einer Debatte gedeutet werden, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits seit mehr als einhundert Jahren im Gange war, werden seine Positionierungsversuche begründbar. Sein Interesse für Wagner, Nietzsche, Schopenhauer erklärt sich aus diesem Motiv. Es ging Thomas Mann darum, den Diskurs über die Situation des Künstlers in der modernen Gesellschaft aufzunehmen und das eigene Werk auf der Basis dieser Diskussion poetologisch zu plausibilisieren und im Umfeld der modernen ästhetischen Diskurse zu verankern. Erst durch die Situation des Künstlers in der Moderne, die in diesen Debatten seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert beschrieben und gedeutet wird, ergibt sich eine Notwendigkeit, die eigene Position zu bestimmen, sich zu einer ideengeschichtlich beschreibbaren Situation zu verhalten. In diesen Zusammenhang ist auch Thomas Mann einzureihen, dessen Reaktion auf die Problemstellungen des modernen Künstlertums als ein spezifischer Beitrag zur Debatte über Rolle und Aufgabe der Kunst in der Moderne verstanden werden kann.

TEIL II

IM BEWUSSTSEIN DER IRONIE: ERZÄHLEN UNTER VORBEHALT

4. Kapitel Eine Welt im Gebirge – *Der Zauberberg* (1924)

Mit dem Roman *Der Zauberberg* beginnt eine neue Phase in Thomas Manns Werk. Dieser Einschnitt lässt sich auf zwei Ebenen begründen: Zum einen weitet Thomas Mann mit diesem Roman seinen Problemhorizont aus, indem die Frage, welche Folgen mit der Pluralisierung von Normen und Werten in der Moderne verbunden sind, nicht mehr nur auf die Kunst angewendet wird, sondern auf jegliche Art von Weltdeutungs- und Sinnggebungskonzepten. Zum andern lässt sich die ästhetische Struktur des Romans als eine erste Konsequenz der poetischen Reflexionen verstehen, die der Autor in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) angestellt hatte. Die auf verschiedenen Aussageebenen des Romans angesiedelte Ironie ist nicht mehr nur als Ausdruck eines intuitiven Stilwillens, sondern lässt sich als ästhetische Entscheidung verstehen, mit der eine semantische Funktion verknüpft ist. Sie besteht darin, dass sich die ironische Struktur des Textes in sehr viel stärkerem und deutlicherem Maße, als das noch im Frühwerk der Fall gewesen war, auch auf seine eigene Geltungskraft bezieht. Man kann deshalb davon sprechen, dass hier eine weitgehende Selbstironisierung der Erzähl- bzw. der impliziten Autorinstanz vorliegt. Der Roman reflektiert mit Hilfe dieser komplexen Verschränkung von innerer und äußerer Struktur eine erkenntnistheoretische Grundannahme der Moderne, die den Anspruch von Weltdeutungen auf Allgemeingültigkeit begrenzt.

4.1 Vom Problem der Kunst zum Problem der Welt

Der Zauberberg hat eine komplexe und wechselvolle Entstehungsgeschichte, die die Einteilung von Thomas Manns Werk in verschiedene Phasen unmittelbar berührt. Wenn man davon sprechen will, dass die poetologischen Reflexionen der Kriegszeit, insbesondere der *Betrachtungen* in diesen Roman eingeflossen sind, dann scheint dem entgegenzustehen, dass der Text bereits im Jahr 1913 konzipiert wurde und damit in eine Zeit fällt, in der Thomas Manns künstlerische Identität auf eher schwankendem Boden stand.¹ Ein erster Beleg für die Arbeit an dem Projekt findet sich in einem Brief an Ernst Bertram vom 24. Juli dieses Jahres, wo von einer Novelle gesprochen wird, »die eine Art von humoristischem Gegenstück zum ›Tod [i]n V[enedig] zu werden scheint« (GKFA 21, S. 527) und für die die Arbeit an *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* zunächst zurückgestellt wird. Allerdings wird auch die Abfassung des anfangs als kleinere Erzählung konzipierten *Zauberbergs* immer wieder unterbrochen, zunächst von den Kriegsschriften, dann von den *Betrachtungen*, die ihrerseits die Probleme, die das Voranschreiten des Romans behindern, klären. Konzeption und Gestalt des Romans werden aber am entscheidendsten vom Ausbruch und Verlauf des Ersten Weltkriegs beeinflusst, so dass nach dessen Ende und nach Abschluss der *Betrachtungen* umfangreiche Umarbeitungen notwendig werden. Der Kriegsausbruch liefert den Stoff für das Ende der Geschichte, wie Thomas Mann bereits im August 1914 an Samuel Fischer schreibt: »Das Problem, das mich nicht seit gestern beherrscht: der Dualismus von Geist und Natur, der Widerstreit von civilen und dämonischen Tendenzen im Menschen, – im Kriege wird dieses Problem ja eklatant, und in die Verkommenheit meines ›Zauberberges‹ soll der Krieg von 1914 als Lösung hereinbrechen, das stand fest von dem Augenblick an, wo es los ging [...]«² Der Ausgang des Krieges ändert daran bekanntlich wenig, die poetologischen Reflexionen der Kriegszeit veranlassen Thomas Mann aber, die Konzeption des schon vorliegenden Materials³ in größerem Umfang zu verändern. Nachdem er das Manuskript 1919 wieder hervorgeholt und durchgesehen hat, vermerkt er im Tagebuch: »[...] beschäftigte mich mit dem Geschriebenen, das ich wahrscheinlich aus äußeren u. inneren Gründen ganz umschreiben werde. Ein neuer Anfang ist auszuführen.« (T, 9. April 1919, S. 191) Man kann davon ausgehen, dass die Unterbrechungen der Niederschrift ebenfalls auf jene poetologischen und politischen Verunsicherungen, eben auf die äußeren und inneren Gründe zurückzuführen sind, die die letzte Phase des Frühwerks deutlich prägen. Zwar gehört die ursprüngliche Konzeption noch zu dieser Phase: Sie geht letztlich auf

¹ Vgl. dazu die Argumentation im Teil I dieser Arbeit, bes. die Kapitel 1.4 – 1.6.

² An Samuel Fischer am 22. August 1914, zit. nach DüD I, S. 454.

³ In einem Brief an Oskar H. Schmitz schätzt Thomas Mann, dass bei Kriegsausbruch »etwa das erste Drittel des ersten Bandes« vorgelegen hätten, zit. nach DüD I, S. 495.

einen Besuch Thomas Manns bei seiner in Davos kurenden Frau im Frühjahr 1912 zurück; die endgültige Gestalt des Romans ist allerdings ein Produkt der Nachkriegszeit.⁴

Die Neuausrichtung der tragenden Konstellationen des Romans hat mit den politischen und weltanschaulichen Umorientierungen Thomas Manns zu tun, die im Gefolge des Ersten Weltkrieges vorgenommen werden. Das bezieht sich nicht auf eine etwaige Wandlung vom Monarchisten zum Republikaner.⁵ Vielmehr dürfte eine veränderte Deutung der neueren europäischen Geschichte ausschlaggebend gewesen sein. Während die politischen

⁴ Die Entstehungsgeschichte des Romans und ihre Folgen für dessen Konzeption spiegeln eine realgeschichtliche Entwicklung wider, die in der Geschichtswissenschaft in der Form diskutiert wird, dass das sog. lange 19. Jahrhundert mit dem Ersten Weltkrieg endet und mit der Nachkriegszeit eine neue Phase europäischer Geschichte beginnt. In diesem Zusammenhang ist häufig die Rede davon, dass der Erste Weltkrieg die ›Urkatastrophe‹ des 20. Jahrhunderts sei. Thomas Mann kommentiert diesen Aspekt im sog. Vorsatz des Romans, wo es heißt, dass die Geschichte in der Zeit »vor dem großen Kriege [spiele], mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat« (GKFA 5.1, S. 10f.). In die gleiche Richtung zielt eine Bemerkung in einem Brief an Julius Bab aus dem Jahr 1925: »Hans Castorp ist am Ende ein Vortypus und Vorläufer, ein Vorwegnehmer, ein kleiner Vorkriegsdeutscher, der durch ›Steigerung‹ zum Anticipieren gebracht wird. Das ist in der Entlassungsanrede direkt ausgesprochen, und während der Arbeit sagte ich immer: ›Ich schreibe von einem jungen Deutschen, der vorm Kriege schon über den Krieg hinauskommt.« (Brief vom 23. April 1925, zit. nach DÜD I, S. 497)

⁵ Zu der Annahme, dass eine solche Wandlung in Thomas Manns politischem Denken vorliegt, hat seine Rede *Von deutscher Republik* (1922) Anlass gegeben. Sie wurde im unmittelbaren zeitlichen Kontext, aber auch in der Forschung lange Zeit als eine Revision der monarchistischen, anti-republikanischen Position der *Betrachtungen* rezipiert. Thomas Mann selbst ist diesem Eindruck in Briefen und in einem *Vorwort* entgegengetreten, das er der ersten Buchveröffentlichung der Rede (1923) voranstellte. Er verwirft dort die »allgemeine Meinung [...], daß eine Sinnesveränderung, ein Gesinnungswechsel überraschender, verwirrender und selbst frivoler Art vorliege«, zwischen den *Betrachtungen* und dem vorgelegten Text bestehe kein Widerspruch, es liege allenfalls ein »Widerspruch von Gedanken untereinander, nicht ein solcher des Verfassers gegen sich selbst« vor (GKFA 15.1, S. 583f.). Als gemeinsame gedankliche Grundlage sowohl der *Betrachtungen* wie auch der Äußerungen zur Republik reklamiert er eine Idee von »deutscher Menschlichkeit« (GKFA 15.1, S. 584). Tatsächlich versucht Thomas Mann in seiner Rede die republikanische Verfassung mit Hilfe von Kategorien zu begründen, die seiner Idee von deutscher Kultur entsprechen und in deren Folge er dann auch die Republik stellt. Dazu gehören etwa die politische wie philosophisch-literarische Romantik (Novalis) und das Gemeinschaft stiftende Augusterlebnis von 1914, aber ausdrücklich nicht die politischen Ereignisse vom November 1918. Die etwas bemüht und konstruiert wirkenden Argumentation dieses Vorworts wirft freilich die Frage auf, warum sich Thomas Mann zu einer Rechtfertigung seiner Positionen genötigt sah. Plausibel erscheint diese Verteidigung allenfalls vor dem Hintergrund, dass er sich sowohl von der politischen Rechten – die nach dieser vermeintlichen Kehrtwende enttäuscht schien – als auch vom linken Lager – das ihn nun als einen der seinen betrachtete – politisch und weltanschaulich vereinnahmt fühlte und dieser Festlegung, wie so oft, entgegenzutreten versuchte. Auch in der Forschung ist es inzwischen zum Konsens geworden, dass von einer wirklichen Kehrtwende in Thomas Manns politischen Haltungen keine Rede sein kann. Die Kontinuitäten zwischen Vor- und Nachkriegszeit sind auffällig, so dass man beide Forschungspositionen relativieren kann: Weder argumentieren die *Betrachtungen* im eigentlichen Sinn monarchistisch – sie sind ihrer grundlegenden Redeabsicht nach vielmehr sehr nahe am liberalen Diskurs jener Jahre –, noch kann in der Rede *Von deutscher Republik* ein tatsächlich reflektiertes und überzeugtes Demokratieverständnis ausgemacht werden. Sie ist Teil eines politischen Reflexionsprozesses, in dem Thomas Mann zu dieser Zeit sein Kultur- und Geschichtsverständnis mit den zeitgenössischen politischen Gegebenheiten in Einklang zu bringen versuchte (vgl. dazu: Hans Wisskirchen: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns Zauberberg und Doktor Faustus*. Bern 1986, S. 84-87). Er gehört somit zu einer Gruppe konservativer Intellektueller, auf die Friedrich Meineckes Selbstcharakterisierung von 1919 passt: »Ich bleibe, der Vergangenheit zugewandt, Herzensmonarchist und werde, der Zukunft zugewandt, Vernunftrepublikaner.« (Friedrich Meinecke: *Verfassung und Verwaltung der deutschen Republik*. In: *Die neue Rundschau* 30 (1919), S. 1-16, hier: S. 2)

Einen Überblick über die Forschung gibt ein Aufsatz von Peter Pütz, der seinerseits dafür argumentiert, dass ein grundlegender Wandel in Thomas Manns politischen Haltungen vorliege: Peter Pütz: *Thomas Manns Wandlung vom »Unpolitischen« zum Demokraten*. In: *Literatur der Weimarer Republik. Kontinuitäten – Brüche*. Hrsg. von Michael Klein u.a. Innsbruck 2002, S. 45-58. Vgl. ebenso: Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, S. 152-161.

Essays der Jahre bis 1918 und auch noch die *Betrachtungen* dialektisch und mit stark markierten Oppositionen argumentieren, wird mit dem *Zauberberg* eine Position eingenommen, die gegensätzliche Weltdeutungskonzepte aufrecht erhält und zugleich die Notwendigkeit dieser Gegensätzlichkeiten betont, ihnen dadurch aber die Schärfe und absolute Geltungskraft nimmt. Dieser Gedanke wird im Tagebucheintrag vom 17. April 1919 als neue »Synthese« bezeichnet, die den »Konflikt von Reaktion (Mittelalter-Freundlichkeit) und humanistischer Aufklärung« zwar nicht löse, aber in sich aufnehme und zur Darstellung bringe:

Das Neue besteht im Wesentlichen in einer Konzeption des Menschen als einer Geist-Leiblichkeit (Aufhebung des christlichen Dualismus von Seele und Körper, Kirche und Staat, Tod und Leben) [...]. Es handelt sich um die Perspektive auf die Erneuerung des christlichen Gottestaates ins Humanistische gewandt [...]; und Bunge [der ursprüngliche Name der später Naphta genannten Figur, J.E.] sowohl wie Settembrini haben mit ihren Tendenzen beide so recht wie unrecht. (T, 17. April 1919, S. 200f.)

Das Weltdeutungsmodell, das Thomas Mann mit dem Roman verfolgt und das dessen Redeabsicht wiedergibt, weist jegliche Entweder-Oder-Entscheidung zurück. In der Formel von der »Geist-Leiblichkeit«, die als Menschenbild die Redeabsicht des Romans grundiert, drückt sich vielmehr ein Prinzip des Sowohl-als-auch aus. Die Grundkonstellation des Romans verdeutlicht das. So reist der angehende Hamburger Ingenieur Hans Castorp aus dem übersichtlichen Flachland in die schwer überschaubare Welt der Berge, wo er seinem kranken Vetter Joachim Ziemßen einen dreiwöchigen Besuch abstatten will. Die Gegenüberstellung der beiden topographischen Endpunkte (das Flachland als Ausgang und das Gebirge als Ziel der Reise) ist Teil eines allegorisch aufgeladenen Leitmotivsystems, mit dem der Roman seine grundlegend antithetische Struktur vermittelt. Die Leitmotive werden den jeweiligen Bereichen zugeordnet, mit denen Castorp in der Welt der Berge konfrontiert wird. Er gerät dort zwischen die Fronten verschiedener Welt- und Lebensdeutungen. Der gesunde Besucher wird mit der Welt der Krankheit konfrontiert, seine geordnete, behütete und auf die Bejahung des Lebens ausgerichtete Existenz begegnet der Sphäre des Todes, die sich in den unterschiedlichsten Formen zeigt und Hans Castorp für sich zu gewinnen versucht. Zugleich ist der Vernunfttradikalist Settembrini bestrebt, Hans von seiner allein auf Rationalität gegründeten Weltansicht zu überzeugen. In einer Art Versuchsanordnung⁶ werden diese konkurrierenden Konzepte vor dem Protagonisten ausgebreitet, um ihn selbst dem jeweiligen Einflussbereich auszusetzen. Zu dieser Struktur gehört, dass Hans Castorp in der Exposition der Romanhandlung als »unbeschriebene[s] Blatt« (GKFA 5.1, S. 59) bezeichnet wird. Sowohl seine charakterlichen Eigenschaften als auch seine politisch-weltanschaulichen Überzeugungen werden dort vom Erzähler zwar zögerlich, aber letztlich doch entschieden als »mittelmäßig« gekennzeichnet (vgl. GKFA 5.1, S. 53f.); in allen Le-

⁶ So bezeichnet es Philipp Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, S. 175.

bensbereichen (wenn man von der Gepflegtheit seiner äußeren Erscheinung absieht) tritt er nicht wirklich hervor, seine Leistungsbereitschaft beschränkt sich auf das Nötigste, weil er »keinen unbedingten Grund« (GKFA 5.1, S. 53) sieht, sich überanstrengen zu müssen. Auch mit Blick auf seine politische Orientierung lässt der Erzähler deutlich werden, dass es Castorp an Entschiedenheit und Ernsthaftigkeit fehlt. Wegen seiner Traditionsverbundenheit könne man wohl damit rechnen, dass er sich zur konservativen Seite hin orientiere; das hält der Erzähler aber keineswegs für ausgemacht: »Das war wohl möglich – und ebenso wohl auch das Gegenteil.« (GKFA 5.1, S. 58)

Dem Leser tritt demnach eine Persönlichkeit gegenüber, die als leicht beeinflussbar und in jeglicher Hinsicht ungefestigt erscheint, die also beste Voraussetzungen mitbringt für die Handlungskonstellationen des Textes. In dieser Konstellation treffen wesentliche Deutungslinien der europäischen Kulturgeschichte der Moderne aufeinander, und wichtig ist, dass sie alle mit einem Anspruch auf Allgemeingültigkeit auftreten. Auf der ersten Ebene ist wiederum der Blick auf Nietzsches Kategorisierung in die Bereiche des Apollinischen und des Dionysischen hilfreich. Von Ludovico Settembrini wird die Seite des Apollinischen repräsentiert; er will mit Hilfe der Vernunft das Leben deuten und zugleich ordnen, ist also ganz grundsätzlich dem Leben zugewandt. In der ersten Hälfte des Romans ist die russische Patientin Clawdia Chauchat seine Gegenspielerin, die die Formlosigkeit und unkontrollierte Sinnlichkeit des Dionysischen, das Chaos und die Disziplinlosigkeit verkörpert, mit ihrem Bedürfnis nach rauschhafter Auflösung zivilisatorischer Formen neigt sie der Seite des Todes zu.⁷ Hans Castorp wiederum ist so angelegt, dass er beide Seiten in sich trägt, so dass ein Kampf um seine Person einsetzen kann. Durch den frühen Verlust der Eltern ist er bereits als Kind mit dem Tod konfrontiert worden, er neigt zur Tagträumerei und gibt offen zu, »das er eigentlich viel mehr die freie Zeit liebte, die unbeschwerte, an der nicht die Bleigewichte der Mühsal hingen« (GKFA 5.1, S. 56). Zugleich stellt er dieser Tendenz zur Durchgängerei ein starkes Formbewusstsein und eine auch auf den Bereich der Arbeit gerichtete Diszipliniertheit entgegen, er ist sich der Tatsache bewusst, dass die Arbeit »das unbedingt Achtungswertste« ist, auch wenn er sie nicht liebt. Diese Struktur hilft Hans Castorp dabei, den Verlockungen der »dionysischen« Sphäre zumindest anfangs zu widerstehen, so etwa, wenn er die Sinnlichkeit Clawdias zurückweist und sich über ihr un-

⁷ An ihre Seite tritt später Mynheer Peepkorn, der ein rauschhaftes Lebensideal verkörpert, der also ein naives, irrationales Lebensmoment in die Handlung einbringt und dadurch an die von Nietzsche inspirierte Lebensphilosophie erinnert. Von seiner Figur wird ein antiintellektuelles Lebensideal vertreten. Ob die Figur dieser Rolle gerecht wird, ist in der Forschung umstritten, man kann aber davon ausgehen, dass Peepkorn in der Figurenkonstellation des Textes diese Funktion übernehmen soll. Vgl. dazu Kurzke: *Epoche-Werk-Wirkung*, S. 205f.

kontrolliertes Türeenschlagen echauffiert (»Sie sollte die Tür ordentlich zumachen«, GKFA 5.1, S. 120).

Auf einer zweiten Ebene sind zwei geistesgeschichtlich markierte Momente gegeneinander gestellt, die ausdrücklich politische Implikationen in sich tragen, die also die Organisation von Gesellschaft betreffen.⁸ Auch hier ist Settembrini der Repräsentant der einen Seite, die ein aufklärerisch-rationalistisches Menschen- und Gesellschaftsbild vertritt. Er ist deshalb der Verfechter eines verabsolutierten Vernunftprinzips, das das Leben und die soziale Wirklichkeit mit den Mitteln des Geistes zwingen will. Settembrini strebt danach, mit der »Waffe der Vernunft gegen die Mächte der Finsternis und der Hässlichkeit« (GKFA 5.1, S. 96) zu kämpfen. Mit dieser Radikalisierung der rationalen Seite des Menschen, die die sinnliche negiert, ist zugleich ein revolutionärer, missionarischer Gestus verbunden, der die von Settembrini vertretene Wahrheit nicht als Privatangelegenheit darstellt, sondern ihr eine gesellschaftliche Dimension verleiht. Seine politischen Überzeugungen würden letztlich auf eine Anarchie hinauslaufen, auf eine herrschaftsfreie Selbstorganisation von Gesellschaft; Grundlage sozialer Interaktion soll aus seiner Sicht allein die Vernunft sein, die sich als alleiniges Prinzip durchsetzt und alle Faktoren außer Kraft setzt, die gesellschaftliche Missstände hervorrufen. Er spricht deshalb immer wieder von der »Weltrepublik«, die anbrechen werden »als Morgenröte der allgemeinen Völkerverbrüderung« und »das leuchtende Gegenstück zu jener dreimal infamen Allianz der Fürsten und Kabinette« (GKFA 5.1, S. 240) darstellen werde.

Settembrini steht Leo Naphta gegenüber, der das Individualitätsprinzip ablehnt und im Gegenteil dafür plädiert, den Einzelnen in einem großen Ganzen aufgehen zu lassen. Die Verantwortung des Einzelnen für das soziale Gefüge, das sich in Settembrinis Überzeugungen ausdrückt, wird von Naphta zurückgewiesen. Sein Konzept geht von der entgegengesetzten Annahme aus, dass Gesellschaft nämlich von einer übergeordneten Instanz geprägt ist und sich eben nicht, wie Settembrini es vertritt, aus einer Vielzahl eigenständiger Individuen zusammensetzt. Das Konglomerat an ideengeschichtlichen Einflüssen, die in der Naphta-Figur stecken, ist kaum aufzulösen, entscheidend ist dabei, dass es ihm ausdrücklich um die willentliche Ausschaltung, d.h. um die Rücknahme von Vernunftprinzipien mit Blick auf die Deutung von Welt, aber auch mit Blick auf die Organisation von Gesellschaft geht. Seine Entwürfe zur Strukturierung von sozialen Zusammenhängen sind demnach von vor- bzw. gegenmodernen Überzeugungen geleitet. Im Gegensatz zu Settembrinis sich selbst organisierender Weltrepublik favorisiert Naphta als politisches Ziel die

⁸ Ausführlichere Charakterisierungen der einzelnen Figuren folgen im nächsten Unterkapitel 4.2. An dieser Stelle geht es zunächst um die Rekonstruktion des Sinnmodells des Romans vor dem Hintergrund seiner Abgrenzung vom Früh- bzw. seiner Einordnung in das Gesamtwerk.

Rückkehr zum mittelalterlichen Gottesstaat. Dort könnten die »Menschen unter der Leitung Gottes« ihrem eigentlichen »Erlösungsziel« ein Stück näher kommen (GKFA 5.1, S. 606). Voraussetzung für die Verwirklichung dieses Staates sei aber, dass die Gegensätze aus der Welt geschafft würden, dass »der Dualismus von Gut und Böse, von Jenseits und Diesseits, Geist und Macht [...] vorübergehend aufgehoben« werde. Um dieses Ziel erreichen zu können, komme man politisch nicht um die »Notwendigkeit des Terrors« herum (GKFA 5.1, S. 607).

Beide Figuren, Naphta und Settembrini, verkörpern Positionen, die auf ihre je eigene Weise auf die Herausforderungen der modernen Kultur reagieren. Als Leiterfahrung des modernen Menschen kann dabei die Pluralisierung von Normen und Werten angenommen werden, die dem Einzelnen Freiheitsräume eröffnet, etwa in der Lebensführung, zugleich aber auch ein erhebliches Maß an Unsicherheit und Orientierungslosigkeit mit sich bringt. Dieser Verunsicherung begegnen die Konzepte jeweils mit Komplexitätsreduktion, indem wahlweise die rationale oder die irrationale Seite der menschlichen Existenz betont und diese Betonung als Lösung politischer und sozialer Probleme propagiert wird. Beide treten mit einem Absolutheitsanspruch auf, beide sehen sich im Besitz einer allgemeingültigen Wahrheit, deren politische Durchsetzung die Probleme, die die moderne Individuation und Diversifikation mit sich gebracht haben, zu lösen imstande sein soll. Für beide gilt aber auch, dass sie zum Erreichen ihres jeweiligen Ziels die Freiheitsräume des Einzelnen erheblich einzuschränken bereit sind. Das gilt freilich für Naphtas an kommunistische Konzepte angelehntes Gesellschaftsmodell, in dem der Einzelne nichts zählt und nur auf die Verwirklichung des »Erlösungsziels« hinzuarbeiten hat, um in einer »staats- und klassenlosen Gotteskinderschaft« aufzugehen (GKFA 5.1, S. 609). Das gilt aber auch für Settembrinis Vernunfttraktalismus, der den sinnlichen Strukturen und Unzulänglichkeiten menschlichen Lebens keinen Platz einräumt und auf die Selbstheilungskräfte der Vernunft vertraut, sämtlichen Irrationalitäten aber misstraut.

Der Roman verhandelt also auf einer allgemeinen Ebene, was im Frühwerk auf den Bereich der Kunst beschränkt war. Die Spannungen, denen die thematischen und ästhetischen Konstellationen dieser Werkphase ausgesetzt waren, ergaben sich aus unterschiedlichen Zugriffen auf das Verhältnis von Kunst und Leben, aus unterschiedlichen Begriffen von der Wirkreichweite künstlerischer Aussagen. Thomas Mann versuchte – so wurde das im Teil I dieser Arbeit dargestellt – innerhalb dieser spannungsgeladenen Konstellation einen Weg für sein eigenes Kunstverständnis zu finden und kam letztlich erst mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu einer tragfähigen, theoretisch reflektierten Lösung. Mit dem *Zauberberg* wird diese Spannung aufgegriffen und in die Form einer Handlungsstruktur und

Figurenkonstellation überführt. Zusätzlich stellt der Autor hier nicht mehr nur die Frage, wie sich die Kunst in einer von Pluralisierung und Rationalisierung geprägten wissenschaftlichen Situation positionieren soll. Er geht hier vielmehr aufs Ganze und fragt nach den sozialen und politischen Implikationen konkurrierender Weltdeutungen, die – und hier liegt die Analogie zu den verschiedenen im Frühwerk verhandelten ästhetischen Positionen – jede für sich einen Alleinvertretungsanspruch artikulieren. Analog zu der in den *Betrachtungen* zum Ausdruck gebrachten ästhetischen Position weist Thomas Mann mit dem *Zauberberg* jegliche weltanschauliche Eindeutigkeit zurück. Die Strukturen des Textes legen die Deutung nahe, dass durch die im Text realisierte Konfrontation radikal vertretener Weltansichten deren jeweilige Relativität deutlich werden und auf die grundsätzliche Pluralisierung von Wahrheit aufmerksam gemacht werden soll. Gegenmoderne Einheitsdenken und monistische Weltansichten werden als einseitig und unzulänglich gekennzeichnet. Der Gedanke einer weltanschaulichen Synthese, von der Thomas Mann in der oben zitierten Selbstdeutung spricht und sie auf die thematische Konstruktion des *Zauberbergs* anwendet, ist daher anders gelagert als im Frühwerk, wo solche Konzepte bereits im Umfeld von *Fiorenza*, später in den Essays der unmittelbaren Vorkriegszeit auftauchten.⁹ Während es dort um die Frage ging, wie gegensätzliche Welt- und Kunstverständnisse zu einem einheitlichen und geschlossenen Weltbild integriert werden können, in dem der Existenz von Antagonismen der Boden entzogen ist, richtet sich das synthetisierende Konzept des *Zauberbergs* auf die Aufrechterhaltung von Gegensätzen. Es geht hier also um den Unterschied zwischen Monismus und Holismus. Das Synthetisierende dieser holistischen Weltansicht besteht dann gerade darin, die Widersprüchlichkeit konkurrierender Modelle als berechtigt und notwendig anzunehmen. Gleichzeitig – und das ist für die Fragestellung dieser Arbeit entscheidend – wird auch die Redeabsicht des Textes selbst mit einem Vorbehalt versehen, der ihre Reichweite begrenzt. Diese Relativierung der eigenen Aussage bringt der Roman mit Hilfe ironischer Strukturen zum Ausdruck, die – wie die Kapitel 4.2 und 4.3 zeigen werden – sowohl auf der Figurenebene angesiedelt sind als auch das Verhältnis der verschiedenen Redeinstanzen des Textes betreffen, insbesondere dasjenige von Erzähler- und impliziter Autorinstanz.

⁹ Vgl. die Kapitel 1.3 und 1.4 dieser Arbeit.

4.2 Erziehungmaßnahmen: Hans Castorp zwischen den Welten

Der Zauberberg entwirft mit Hilfe seiner wesentlichen Handlungselemente und Figurenkonstellationen ein Panorama der abendländischen Moderne, das wichtige Stationen und Konfliktfelder des Modernisierungsprozesses, sowohl dessen Errungenschaften als auch die Herausforderungen, darstellt.¹⁰ Kristallisationspunkt dieser Struktur ist die Hauptfigur Hans Castorp, auf den die Träger der unterschiedlichen Weltdeutungsentwürfe ihren Einfluss auszuüben versuchen. Er ist – ausgestattet mit einer großen Portion Unerfahrenheit und Unbedarftheit – im wesentlichen der Gegenstand der weltanschaulichen Kämpfe, die sich auf dem Zauberberg abspielen. Ihre Protagonisten zanken sich darum, Castorps Gunst zu erlangen und ihn von ihren jeweiligen Ideen zu überzeugen.

Entsprechend der Fragestellung dieser Arbeit wird in diesem Kapitel in erster Linie die Redeabsicht des Romans und deren Reichweite und Geltungskraft rekonstruiert. Zu diesem Zweck werden die wichtigsten Repräsentanten der abstrakten ideologischen Konzepte, die die Romanhandlung tragen, charakterisiert. Ziel ist es, ihren jeweiligen Einfluss auf Hans Castorp zu gewichten, also nach der Tragfähigkeit zu fragen, die ihnen im Rahmen der Handlung von der Erzählinstanz zugewiesen wird. Hans Castorp fungiert in diesem Sinn als Reflektorfigur der impliziten Autorinstanz, er ist deshalb nicht zwangsläufig deren Sprachrohr, ihm kommt aber in einer solchen Konstellation doch eine wesentliche Rolle zu. Da die Konfliktlinien der Handlung in dieser Figur zusammenlaufen, ist ihr Umgang mit diesem Konflikt ein wichtiges Indiz für die Rekonstruktion der Textintention. Die Darstellung in diesem Kapitel beschränkt sich auf die beiden Repräsentanten der ideologischen Kämpfe des Romans, auf Settembrini und Naphta. Sie sind – im Gegensatz zu Clawdia Chauchat und Mynheer Peeperkorn, deren Bedeutung für die Handlungsstruktur des Romans keinesfalls geringer einzuschätzen ist – Gegenstand von Ironisierungen, deren Funktion hier nachgezeichnet werden soll.

Der Italiener Lodovico Settembrini, den Joachim Ziemßen seinem Vetter Castorp als »Literat« (GKFA 5.1, S. 92) vorstellt, wird vom Erzähler bereits bei seinem ersten Auftritt mit karikierenden Beschreibungen bedacht. Beim ersten Zusammentreffen mit Hans Castorp erhält der Leser eine Charakteristik dieser Figur in komprimierter Form, die sich sowohl auf seine politisch-weltanschaulichen Einstellungen als auch sein Erscheinungsbild und seine Kleidung bezieht, von der der Erzähler in einem unverkennbar abschätzigen Ton berichtet: »diese weiten, hellgelblich karierten Hosen und ein flausartiger, zu langer Rock

¹⁰ Thomas Mann prognostiziert in seiner *Einführung in den »Zauberberg*, dass der Roman von der Nachwelt als ein »Dokument der europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts« wahrgenommen werden wird (GW XI, S. 602).

mit zwei Reihen Knöpfen und sehr großen Aufschlägen«. Hinzu kommt, dass schon hier seine für ihn charakteristische Gestik (»er hob mit einem leichten und gelungen Schwung seines Armes die kleine, gelbliche Hand zum Himmel«, GKFA 5.1, S. 89) und eine typische Redeweise, die durchsetzt ist von zahlreichen emotionalisierten Wendungen und Interjektionen (z.B. Wiederholungen einzelner Wörter oder deren besonders betonte Aussprache, vgl. S. 91 und S. 97), beschrieben werden. Auch die ideellen Konzepte, die Settembrini vertritt, klingen mit einigen Motiven an. So beschreibt er selbst seine satirisch-spöttische Redeweise als »die glänzendste Waffe der Vernunft gegen die Mächte der Finsternis und der Häßlichkeit« (GKFA 5.1, S. 96) und fordert Hans Castorp zu selbstständiger Urteilsbildung auf: »Urteilen Sie! Dafür hat die Natur Ihnen Augen und Verstand gegeben.« (GKFA 5.1, S. 100) Settembrini ist ein Aufklärer, der sich der moralischen Besserung und sittlichen Vervollkommnung der Menschheit verschrieben hat. Sein Ziel verfolgt er in der Tradition des kritischen Rationalismus, er versteht sich als »Humanist« mit pädagogischem Impetus (GKFA 5.1, S. 100) und verbindet dieses Verständnis mit einem missionarischen Anspruch, wenn er die Humanisten als legitime Nachfolger der inzwischen bedeutungslos gewordenen Priester ansieht:

»Man soll dem Humanisten das Amt der Erziehung nicht nehmen, – man kann es ihm nicht nehmen, denn nur bei ihm ist die Überlieferung von der Würde und Schönheit des Menschen. Eins löste er den Priester ab, der sich in trüben und menschenfeindlichen Zeiten die Führung der Jugend anmaßen durfte. Seitdem, meine Herren, ist schlechterdings kein neuer Erziehertyp mehr erstanden.« (GKFA 5.1, S. 100)

Die Erziehungsmaßnahmen, die Settembrini der gesamten Menschheit angedeihen lassen möchte, gehen also aus einem starken Sendungsbewusstsein hervor und lassen sich auf ein Selbstverständnis zurückführen, das sich im Besitz einer allgemeingültigen und alleinigen Wahrheit sieht. Wenn er sich als Humanisten und Erzieher bezeichnet, der es im politischen Sinn auf eine Befreiung der europäischen Gesellschaft von jeglichen Herrschaftssystemen abgesehen hat, wenn er aber zugleich auf das Priestertum rekurriert, dann liegt in dieser zweifachen Bezugnahme ein starker Widerspruch. Denn die Kritik der Aufklärungsphilosophie richtete sich ja nicht zuletzt gegen den aus ihrer Sicht nicht legitimierbaren universellen Wahrheitsanspruch der Kirche.

Settembrini begründet seinen Anspruch seinerseits mit Blick auf das Ziel, das am Ende seiner Bemühungen stehen soll. Es geht um die »sittliche Vervollkommnung« (GKFA 5.1, S. 243) der Menschheit, die er in bester aufklärerischer Tradition nicht zuletzt mit Hilfe eines Lexikonprojekts erreichen will. Die moralische Besserung gehe hervor aus

dem Geiste der Literatur, diesem Geiste der Menschenehre, welcher zugleich auch der Geist der Humanität und der Politik sei. Ja, dies alles sei eins, sie ein und dieselbe Macht und Idee, und in *einen* Namen könne man es zusammenfassen. Wie der Name laute? Nun, dieser Name setze sich aus vertrauten Sil-

ben zusammen, deren Sinn und Majestät die Vettern aber gewiß so recht noch niemals begriffen hätten, – er laute: Zivilisation! (GKFA 5.1, S. 244)

Daran wird deutlich, dass es sich bei Settembrini um den Typus des ›Zivilisationsliteraten‹ handelt, der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* einer vernichtenden Kritik unterzogen worden war. Settembrini glaubt daran, dass die Literatur »die Vereinigung von Humanismus und Politik« (GKFA 5.1, S. 242) darstellt, dass »Menschenwürde, Menschenachtung und menschliche Selbstachtung [...] untrennbar mit dem Worte, mit Literatur verbunden« ist und dass »das schöne Wort [...] die schöne Tat« erzeugt (GKFA 5.1, S. 243). Diese dem italienischen Vernunfttraktatisten in den Mund gelegten Formulierungen sind beinahe wörtliche Übernahmen aus dem Essay *Der Literat* von 1913,¹¹ sie beziehen sich also auf Gedanken, die Thomas Mann selbst, mit eigener Stimme, in einer Zeit poetologischer Orientierungslosigkeit artikuliert und auch publiziert hatte.

Es stellt sich deshalb die Frage, welche Bewertung dieser Übernahme zugrunde liegt. Hier kommt man weiter, wenn man die Erzählerkommentare heranzieht, die diesen Auftritt Settembrinis begleiten. Die Ernsthaftigkeit mit der er seine Thesen vertritt, wird schon durch seine Erscheinung relativiert. Der clownartige Eindruck, den seine »ewig hell gewürfelten Hosen« (GKFA 5.1, S. 536) hinterlassen, wird vom Erzähler besonders dann deutlich herausgestellt, wenn Settembrini vorher ein flammendes, pathetisches Plädoyer für die Humanität und die Befreiung der Menschheit gehalten hat. Zu seiner Wirkung tragen weitere Details bei, die ihn in erster Linie als lebensfrohen Menschen erscheinen lassen, dessen Idee von der Verabsolutierung des Vernunftprinzips mit seiner eigenen Lebenspraxis nicht wirklich kompatibel ist. Bei gemeinsamen Spaziergängen mit Hans Castorp wird z.B. immer wieder davon berichtet, wie er einheimischen Mädchen hinterherpfeift; und die weiblichen Bedienungen des Sanatoriums Berghof kneift er zum Abschied »mit den Rücken zweier Finger in die Wange« (GKFA 5.1, S. 541). Von Hans Castorp verlangt er dagegen die Einhaltung bestimmter Umgangsformen und besteht auch während des Faschingsballs, bei dem sich Castorp zum übermäßigen Alkoholgenuss verleiten lässt, auf der Höflichkeitsform als Anrede, weil er das Duzen als Zeichen eines Rückfalls in unzivilisierte Zustände sieht:

»Hören Sie, Ingenieur, lassen Sie das!« befahl Settembrini mit zusammengezogenen Brauen. »Bedienen Sie sich der im gebildeten Abendlande üblichen Form der Anrede, der dritten Person pluralis, wenn ich bitten darf! Es steht Ihnen gar nicht zu Gesicht, worin Sie sich da versuchen.«

»Aber wieso? Wir haben Karneval! Es ist allgemein akzeptiert heute Abend...«

»Ja, um eines ungesitteten Reizes willen. Das ›Du‹ unter Fremden, das heißt unter Personen, die einander von Rechtes wegen ›Sie‹ nennen, ist eine widerwärtige Wildheit, ein Spiel mit dem Urstande, ein liederliches Spiel, das ich verabscheue, weil es sich im Grunde gegen Zivilisation und entwickelte Menschlichkeit richtet« (GKFA 5.1, S. 497).

¹¹ Vgl. GKFA 14.1, S. 356 und die Darstellung in den Kapiteln 1.2.3 und 1.4 dieser Arbeit.

Die Distanziertheit, auf die er im Rückgriff auf seine theoretischen Überzeugungen im Umgang mit Hans Wert legt, lässt er selbst mitunter vermissen. Dabei kann deutlich werden, dass seine Interpretation, im Duzen einen Ausdruck von »Wildheit« zu sehen, überzogen und unangemessen ist, nicht zuletzt weil das rechtliche Verhältnis, in dem er zu den Saaltöchtern steht, in jedem Fall zur Höflichkeitsform Anlass gegeben hätte.

Settembrinis Gestik und Mimik kommentiert der Erzähler häufig mit einem auffallenden Hang zur karikierenden Übertreibung: Nachdem der Italiener das oben zitierte Loblied auf die Errungenschaften der Zivilisation gesungen hat, »warf er seine kleine, gelbe Rechte empor, wie jemand, der einen Toast ausbringt« (GKFA 5.1, S. 244). Die Komik dieser Situation entsteht aus der Konfrontation zweier kommunikativer Situationen, die hinsichtlich ihres Rede-Gestus' inkompatibel sind. Der hohe Ton kann zwar auch einer Tischrede angemessen sein, die Funktionen beider Sprechakte sind dennoch gänzlich verschieden. Rede und Redegestus passen demnach nicht zueinander, so dass der Gehalt von Settembrinis Brandreden durch deren Vortragsweise relativiert wird. Sein Gestus wirkt gerade deshalb lächerlich, weil er durch ihn seinen Aussagen mehr Bedeutung verleihen will, die unfreiwillige Komik seiner Bemühungen aber gerade das Gegenteil bewirkt. Seine Reden diskreditiert er auf diese Art und Weise selbst. So scheint er in einer anderen Passage von der Würde und Bedeutung seiner Worte so sehr überwältigt, dass er nach seiner Rede nicht in der Lage ist, sich seinem Essen zu widmen: »Er hatte ein Stück Baumkuchen zwischen den Fingern gehalten, während er sprach, legte es aber nun auf den Teller zurück, da er nach dieser Fragestellung nicht hineinbeißen mochte.« (GKFA 5.1, S. 599) Die – im Grunde positiv konnotierte und auf ihre Weise sympathische – Emotionalität, die darin zum Ausdruck kommt, lässt sein Werben für ein rationalistisches Weltbild in einem schiefen Licht erscheinen. Settembrini ist es, der Hans Castorp auf der aus seiner Sicht richtigen Bahn zu halten versucht, der dessen Abdriften in gefährliche, dem Tod verwandte Bereiche verhindern will. So fordert er Hans schon gleich zu Anfang seines Aufenthalts auf, den Zauberberg wieder zu verlassen, ehe es zu spät ist, ehe er zu sehr in Berührung mit der Sphäre der Krankheit gekommen ist. Auch Hans' Beziehung zu Clawdia Chauchat missfällt ihm, er ruft Castorp in dieser Sache immer wieder zur Vernunft und maßregelt sein Verhalten während des Faschingsballs im Kapitel *Walpurgisnacht* (»Eh! Ingegner! Aspetti! Che cosa fa! Ingegner! Un po di ragione, sa!«, GKFA 5.1, S. 504 u.ö.).

Auf der Grundlage seines rationalistischen Weltbildes entwickelt Settembrini politische und soziale Zukunftsvisionen, die er mit einem absoluten Wahrheitsanspruch verbindet. Die menschliche Rationalität ist dabei nach aufklärerischer Manier zum Maß aller Dinge erhoben, Vernunft und Sittlichkeit werden zusammengedacht. Seinen Gegenspieler Naphta

fragt er deshalb in einem der zahlreichen Dispute: »Glauben Sie an eine Wahrheit, an die objektive, die wissenschaftliche Wahrheit, der nachzustreben oberstes Gesetz aller Sittlichkeit ist, und deren Triumphe über die Autorität die Ruhmesgeschichte des Menschengestes bilden?!« (GKFA 5.1, S. 600) Settembrinis intellektuelle Entschiedenheit, seine Überzeugung, dass es in weltanschaulichen Fragen durchaus die Optionen richtig oder falsch gebe, wird zusätzlich in einer Kommentierung des Erzählers deutlich, die die Gestik des Aufklärers zum Gegenstand hat: »Herr Settembrini hatte eine gewaltige Art, zu fragen. Hochaufgerichtet saß er und ließ seine ehrenhaften Worte auf den kleinen Naphta niedersausen, am Ende die Stimme so mächtig hochziehend, daß man wohl hörte, wie sicher er war, daß des Gegners Antwort hierauf nur in beschämtem Schweigen bestehen könnte.« (GKFA 5.1, S. 599) Ein von rationalen Argumenten getragener Diskurs über das, was in einem sozialen Gefüge als Wahrheit bzw. herrschende Meinung gelten soll, kommt auf diese Weise freilich nicht zustande. Es geht Settembrini vielmehr darum, den Diskurs mit einer als absolut markierten Position zu bestimmen.¹² Dementsprechend hält er nichts von Geisteshaltungen, die eine Relativierung von Überzeugungen zum Ausdruck bringen. Hans Castorp warnt er deshalb vor der Ironie, die in seinen Augen die Durchsetzung seiner Vernunftrepublik verhindert:

»Ach ja, die Ironie! Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster.« (GKFA 5.1, S. 335f.)

Im Sinnkonzept des Romans findet sich aber sehr wohl ein ironischer Umgang mit der Settembrini-Figur. Die Ironisierung besteht dabei weniger in der humoristischen Disqualifizierung der als hohl und phrasenhaft dargestellten Reden des Italieners. Dort, wo seine Aussagen mit der Form, in der er sie hervorbringt, konfrontiert werden, entsteht aus dieser Konfrontation eine Komik, die – in satirischer Manier – mit einer eindeutigen Aussage verbunden ist: Mit Hilfe dieser Komik macht der Erzähler darauf aufmerksam, dass Settembrinis Reden mit Vorsicht zu genießen sind, dass sie theoretisch wohl gut begründet sind, einer Überprüfung an der Lebenspraxis desjenigen, der diese Ideen vertritt, aber eher nicht standhalten. Dieser Perspektive entspricht bereits die Einschätzung Settembrinis durch Hans Castorp ganz am Anfang des Romans: Er fühlt sich durch ihn an die Drehorgelmänner aus seiner Heimat Hamburg erinnert, und nennt ihn in Gedanken einen »Windbeutel« (vgl. GKFA 5.1, S. 89 und S. 97). Eine ironische Perspektive auf Settembrini ergibt sich erst, wenn man zur Ebene der Erzählinstanz noch diejenige der impliziten Autorin-

¹² Hermann Kurzke hat diesen Umstand so gedeutet, dass hier Schopenhauer'sche Konzepte im Hintergrund stehen. Er behauptet, »daß es Settembrini nicht um die Wahrheit geht, sondern um den Willen zur Macht, um Selbstbehauptung und Konkurrenzfähigkeit« (Kurzke: *Epoche-Werk-Wirkung*, S. 199).

stanz hinzuzieht.¹³ Wenn der Erzähler Settembrini immer wieder in einem desillusionierenden Licht erscheinen lässt, wenn die rationalistische Radikalität der Figur durch eine sinnlich-emotionale Rhetorik ad absurdum geführt wird, dann wird diese Bewertung der Figur wiederum relativiert durch deren Konzeption. Zu dieser gehört, dass Settembrini Ideale vertritt, die sehr viel menschenfreundlicher sind als diejenigen seines Kontrahenten Naphta. Während es Settembrini grundsätzlich um Werte wie Freiheit, Gerechtigkeit, Demokratie geht und er auf diese Weise die moderne Individualität betont, weist Naphta gerade diese Prinzipien zurück, er sieht den Einzelnen nur als Teil eines großen Ganzen, in dessen Dienst er sich zu stellen hat. Settembrini verkörpert in diesem Sinn eine lebensbejahende Weltanschauung, die sich durch ihren Absolutheitsanspruch zwar selbst ins Abseits stellt, die aber letztlich doch den Vorzug erhält gegenüber den lebensfeindlichen Positionen Naphtas. So sieht das auch Hans Castorp, wenn er während seines Schneespaziergangs die beiden Kontrahenten bewertet:

Ach ja, du pädagogischer Satana mit deiner ragione und ribellione, dacht er. Übrigens hab ich dich gern. Du bist zwar ein Windbeutel und Drehorgelmann, aber du meinst es gut, meinst es besser und bist mir lieber als der scharfe kleine Jesuit und Terrorist, der spanische Folter- und Prügelknecht mit seiner Blitzbrille, obgleich er fast immer recht hat, wenn ihr euch zankt ... euch pädagogisch um meine arme Seele rauft, wie Gott und Teufel um den Menschen im Mittelalter ... (GKFA 5.1, S. 719)

Und sein Autor spricht im Tagebuch davon, dass die Ideen Settembrinis »obgleich nicht ernst genommen, das sittlich einzig Positive und dem Todeslaster Entgegenstehende« seien (T, 14.11.1919, S. 319). Die auf der Figurenebene angesiedelte ironische Struktur ist demnach nur mit Blick auf die Gesamtanlage der Handlung und die Konstellationen des Figurenensembles nachzuweisen. So ergibt sich die Ironisierung der Figuren in diesem Text dadurch, dass sie sowohl einer satirischen Betrachtung als auch einer sympathisierenden Charakterisierung unterzogen werden. Beide Verfahren relativieren sich gegenseitig, sie disqualifizieren einerseits den Absolutheitsanspruch von Settembrinis Ideen, indem diese schon von ihrem Repräsentanten nicht in die Lebenspraxis überführt werden können. Die Konzepte werden andererseits dennoch in Geltung gehalten, weil sie als regulative Ideen zum Sinnkonzept des Textes gehören: Denn sowohl Hans Castorp als auch der Erzähler

¹³ In der Forschung wird – auch in der auf Thomas Manns Ironie spezialisierten Literatur – häufig davon gesprochen, dass die Ironie in den karikierenden Elementen der Figurencharakterisierungen liege, die der Erzähler vornimmt (vgl. etwa Reinhard Baumgart: *Das Ironische*, S. 133-147; ähnlich Peter-André Alt: *Ironie und Krise*, S. 81-107; und zuletzt Philipp Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, S. 178). Dieser Deutung liegt ein unpräziser und letztlich falscher Ironiebegriff zugrunde: Wie oben dargelegt wurde, lässt sich dieses Verfahren eher als Satire kennzeichnen, da das Sprechersubjekt – freilich mit Hilfe einer humoristischen Bemerkung – eine Bewertung vornimmt, die eine klare normative Grundlage besitzt. Das ist – wie in der Einleitung dieser Arbeit bestimmt wurde – keine ironische Rede, da die Proposition einer satirischen Aussage sich nicht durch sich selbst in Zweifel zieht bzw. in ihrer eigenen Geltungskraft begrenzt werden kann. Der Erzähler macht sich durch seine Kommentierungen über Settembrini lustig, zieht dessen Aussagen ins Lächerliche. Diese Bewertung an sich ist zunächst einmal durch nichts relativiert.

verbergen ihre Sympathie für Settembrini nicht, sie sind nur nicht davon überzeugt, dass sie sich auch politisch realisieren lassen.

Die Charakterisierungsstrategien, die der Erzähler im Fall Settembrinis verfolgt, wendet er auch bei Naphta an. Er ist als genauer Antipode Settembrinis gekennzeichnet, dessen Äußeres sich schon stark von dem des Italieners unterscheidet. Zwar hebt der Erzähler immer wieder darauf ab, mit wie viel »Anmut und Würde« Settembrini seine gewürfelten Hosen trägt, gegen die gediegene Eleganz Naphtas kommt er nicht an. Dieser ist »wohlgekleidet«, sein Anzug »mit weißen Streifen zeigte guten, [...] modischen Schnitt« (GKFA 5.1, S. 563) Im Gegensatz zur heiteren Erscheinung Settembrinis hat Naphtas Physiognomie aber wenig Sympathisches:

Er war ein kleiner, magerer Mann, rasiert und von so scharfer, man möchte sagen: ätzender Hässlichkeit, daß die Vettern sich geradezu wunderten. Alles war scharf an ihm: die gebogene Nase, die sein Gesicht beherrschte, die schmal zusammengenommene Mund, die dickgeschliffenen Gläser der im übrigen leicht gebauten Brille, die er vor seinen hellgrauen Augen trug, und selbst das Schweigen, das er bewahrte, und dem zu entnehmen war, daß seine Rede scharf und folgerecht sein werde. (GKFA 5.1, S. 562f.)

So wie sich Settembrini über sein angenehmes, wenn auch etwas liederliches Äußeres Sympathiepunkte sichern kann und der Leser versteht, dass er auf der lebensbejahenden Seite steht, so wird über das Erscheinungsbild der Naphta-Figur ein Hinweis darauf gegeben, dass mit den von ihm verkörperten Ideen auch Gefahren verbunden sein könnten. Sie liegen u.a. darin, dass er seine politischen Überzeugungen mit terroristischen Mitteln durchsetzen will. Wo Settembrini auch in politischen Dingen auf die Allgemeingültigkeit und Ordnungskraft des Vernunftprinzips setzt, will Naphta seinen Gottesstaat mit Gewalt durchsetzen. Dabei geht er von einem triadischen Geschichtsbild aus und von der »Annahme eines idealen Urzustandes der Menschheit, eines Zustandes, der Staat- und Gewaltlosigkeit, der unmittelbaren Gotteskindschaft« (GKFA 5.1, S. 604). Die Freiheit von Herrschaft und Gewalt, die dort geherrscht habe, müsse wieder hergestellt, der jetzige Gesellschaftszustand überwunden werden, und zu diesem Zweck müsse in einem revolutionären Akt das Schwert schwingen »zur Gewinnung des Erlösungsziels, der staats- und klassenlosen Gotteskindschaft« (GKFA 5.1, S. 609). In einer komplizierten und aus historiographischer Sicht teilweise kruden Argumentation bestimmt er als Träger dieser Revolution das Proletariat, rekuriert dabei also auf kommunistische Konzepte, die verbunden werden mit christlichen und philosophischen Bezügen.¹⁴ Daran werden die heilsgeschichtlichen Züge

¹⁴ Diese Verbindung ist in der politisch-philosophischen Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit keine Seltenheit (vgl. die Ausführungen von Michael Neumann zur Entstehungsgeschichte in GKFA 5.2, S. 93-97). Sie lässt sich auch bei Thomas Mann selbst finden, wenn man – etwa anhand der Tagebücher und Briefe jener Jahre – die Phase intellektueller und politischer Orientierungslosigkeit nach dem Krieg rekonstruiert. Er sympathisiert in dieser Zeit mit den unterschiedlichsten Ideen und Konzepten, die einander in hohem Maße widersprechen. Vgl. dazu die Darstellung von Barbara Beßlich: *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*. Berlin 2002. Seitenzahl?

seiner Ideen deutlich. Die Legitimation politischer Gewaltherrschaft, die er anführt, ist auf ein Jenseits bezogen, und auch das Ziel, das er mit seinem Gesellschaftsmodell verfolgt, ist mit dem Gedanken an Transzendenz verknüpft:

Die Diktatur des Proletariats, diese politisch-wirtschaftliche Heilforderung der Zeit, hat nicht den Sinn der Herrschaft um ihrer selbst willen und in Ewigkeit, sondern den einer zeitweiligen Aufhebung des Gegensatzes von Geist und Macht im Zeichen des Kreuzes, den Sinn der Weltüberwindung durch das Mittel der Weltherrschaft, den Sinn des Überganges, der Transzendenz, den Sinn des Reiches. (GKFA 5.1, S. 608f.)

Im Gegensatz zu dem von Settembrini als politisches Ziel immer wieder betonten individuellen Freiheit verfolgt Naphta ein integrierendes Konzept, das die Widersprüchlichkeiten menschlicher Existenz einebnet und zu einer synthetisierenden Harmonie führt. Dabei bleibt Individualität auch für Naphta sehr wohl ein Ziel. Im Gegensatz zu den Freiheitskonzepten im Gefolge der Aufklärung geht Naphtas Individualismusidee nicht aus der Frage hervor, wie sich individuelles Freiheitsstreben und gesellschaftliche Interessen zusammenbringen lassen, seine Vorstellung ist vielmehr von einer Gemeinschaftsidee her gedacht und sieht die Widersprüche nicht zwischen Ich und Welt, sondern zwischen »Ich und Gott«. Dieser »eigentliche [...] Individualismus verträgt sich mit bindungsvollster Gemeinschaft recht wohl...« (GKFA 5.1, S. 610) Die totalisierenden Elemente dieses Ansatzes liegen auf der Hand, sie sind in erster Linie in der beschriebenen Gemeinschaftsidee zu finden, die die Interessen des sozialen Gefüges über diejenigen des Individuums stellt. Hinzu kommen die heilgeschichtliche Überzeugung, die Orientierung an jenseitigen Ideen und die gewalttätigen politischen Mittel, die zur Durchsetzung des Konzeptes dienen sollen. Komplementär zu Settembrinis Idealen geht es Naphta um die vollständige, d.h. verabsolutierte Zurückweisung rationaler Strukturen innerhalb politischer Konzepte. Wo Settembrini die sinnlichen Bedürfnisse ausschalten möchte, stellt sie Naphta allein in den Vordergrund: Sein Menschenbild betont die menschliche Neigung zur Vergemeinschaftung, den Wunsch, die Lasten des Individualisierungsprozesses durch eine Integration in Gemeinschaftsmodelle und übergeordnete Zusammenhänge hinter sich zu lassen. Diese Seite stellt er ins Zentrum seiner politischen Überlegungen und sieht in der Erfüllung dieses Bedürfnisses eine Lösung für die wichtigsten sozialen Probleme.

Die Struktur, die den Roman auf der inhaltlichen Ebene prägt, in der nämlich zwei in ihrem Absolutheitsanspruch sich widersprechende, in ihren politischen Zielsetzungen aber komplementäre Konzepte miteinander konfrontiert werden, setzt sich auch auf der Ebene der Figurenkonzeption fort. Auch Naphtas Ideen werden durch das Erscheinungsbild und die Verhaltensweisen ihres Repräsentanten desavouiert. Das beginnt bei der Einrichtung seines Zimmers, von dessen Luxus die Vettern Castorp und Ziemßen überrascht sind, als sie ihn besuchen (vgl. GKFA 5.1, S. 591f.). Die großbürgerliche Ausstattung, die sich dort

findet, dokumentiert einen durchaus individuellen Stil, ein Bedürfnis nach individueller Gestaltung des Lebensraums, wofür in der politischen Realität von Naphtas Ideen kein Raum mehr sein dürfte. Und auch sein Diskussionsverhalten widerspricht dem, was er propagiert. Obwohl er wenig von der Methode hält, vernünftige Argumente zur Durchsetzung politischer Ziele auszutauschen, sind seine Repliken im Disput mit Settembrini von einer scharfen und stringenten Logik. Sein Gesprächsverhalten ist deutlich weniger sprunghaft als dasjenige Settembrinis, er agiert überlegt und kühl und versucht das Gespräch mit Hilfe von Metakommentaren zu lenken (»Ich bringe ein wenig Logik in Vorschlag«, »ich suchte Logik in unser Gespräch einzuführen«, GKFA 5.1, S. 601 u. 603). Gerade diese Beherrschtheit, die im Übrigen dazu führt, dass er die Diskussionen rein sachlich eher für sich entscheiden kann, lässt ihn im Vergleich mit seinem Kontrahenten aber unsympathisch wirken. Den aufgeregten und hektischen Ausführungen Settembrinis begegnet er mit »unangenehmer Ruhe« (GKFA 5.1, S. 599), die Beiträge Settembrinis erträgt er, indem er »still und scharf, die mageren Hände im Schoß« dasitzt (GKFA 5.1, S. 503). Von einer Emotionalisierung, die er in politischen Dingen vertritt, ist hier keine Spur.

Im Unterschied zur Settembrini-Figur wird Naphta keinen eindeutig karikierenden Erzählerkommentaren ausgesetzt, die Wirkung, die von ihm ausgeht, ist bei weitem nicht so komisch wie diejenige des Italieners. Eine komische Wirkung hat am ehesten sein luxuriöses Zimmer, das nicht zu seinen Überzeugungen passt, dessen kontrastierende Wirkung aber noch dadurch unterstrichen wird, dass es sich in einem eher dürftigen Haus befindet. Im Fall Naphtas kann von einer subtilen Desillusionierung der Figur gesprochen werden, auch wenn die Allgemeingültigkeit seiner politischen Ideen klar relativiert wird. Einen Geltungsbereich erhalten sie dort, wo sie die Unzulänglichkeit der aufklärerischen Konzepte Settembrinis ergänzen. Denn dass die in Naphtas Konzepten artikulierten Bedürfnisse eine Berechtigung haben, lässt sich nicht bestreiten. In Thomas Manns Texten spielten sie von Anfang an eine Rolle, und auch der Autor selbst hat ihnen mit seiner Kriegsbegeisterung in den Jahren 1914/15 ein gutes Stück nachgegeben.

Mit dem *Zauberberg* wird der Anspruch auf Allgemeingültigkeit beider Weltdeutungen in Zweifel gezogen. Wie oben bereits dargestellt, verhandelt der Roman auf einer allgemeinen, politisch-weltanschaulichen Ebene die Problemfelder, die im Frühwerk Thomas Manns auf den Bereich der Kunst beschränkt sind. Die Konfrontation zweier gegensätzlicher Deutungsmuster kommt in der äußeren und inneren Struktur explizit zur Darstellung. Das Sinnkonzept des Textes liegt letztlich darin, aus dieser Konfrontation eine Summe zu ziehen und mit Hilfe der Reflektorfigur Hans Castorp vorzuführen, wie ein Umgang mit diesem grundsätzlichen Weltdeutungskonflikt gefunden werden kann.

Zentral für die Rekonstruktion der Intentionalität des Romans ist das Kapitel *Schnee*, in dem Hans Castorp in eine Todesnähe gerät und – befördert noch durch Alkoholgenuß – Reflexionen über die geistesgeschichtliche Konstellation anstellt, die er auf dem Zauberberg vorgefunden hat. Anlass dazu ist ein Traum, den er im Schneesturm vor einer Hütte sitzend träumt und in dem die Weltdeutungskonzepte, die er im Gebirge kennengelernt hat, allegorisch komprimiert auftreten.

In diesem Traum blickt er in eine idyllische, lieblich anzusehende Landschaft, die als hell und freundlich beschrieben ist und sich zusammensetzt aus einer Bucht, aus Palmen und Zypressenhainen. Bevölkert ist sie von den Sonnenleuten, die Hans Castorp als »verständnis-heitere, schöne junge Menschheit« wahrnimmt, um festzustellen: »Wie hübsch, gesund und klug und glücklich sie sind! Ja, nicht nur wohlgestalt – auch klug und lebenswürdig von innen heraus.« (GKFA 5.1, S. 741f.) Und der Erzähler ergänzt, dass sich bei ihnen eine gesunde »Mischung von förmlicher Devotion und heiterer Freundschaft« zeige (GKFA 5.1, S. 743). Spätestens mit diesen Charakterisierungen wird deutlich, dass es sich hier um die antike – und in der Geschichtsphilosophie Schillers wiederkehrende – Idee von Arkadien handelt, in der die sinnlichen und sittlichen Vermögen des Menschen vollständig miteinander in Einklang gebracht sind und daraus ein friedliches, heiteres Sozialleben hervorgeht. In diese arkadische Umgebung ist aber eine Kindsopferung integriert, die in einem – etwas abseits liegenden, aber sehr wohl einsehbaren – Tempel von hexengleichen Frauen vorgenommen wird. Die Szenerie, die Hans Castorp dort wahrnimmt, erinnert an einen dionysischen Rausch, so dass er »grausende Eiseskälte« (GKFA 5.1, S. 745) empfindet und seinen Blick vergeblich abzuwenden versucht. In seiner sich daran anschließenden und als Gedankentraum markierten Deutung des eigentlichen Traums formuliert Hans Castorp schließlich die Einsicht, die mit der Aussageabsicht der Autorinstanz zusammen fallen dürfte. Als Schlussfolgerung aus der konfrontativen Gegenüberstellung unterschiedlicher Weltzugänge, die er besonders in den Diskussionen von Settembrini und Naphta erlebt hatte, entwickelt Hans Castorp eine Position der Mitte, die die Gegensätze nicht ausgleicht oder aufhebt, sondern in sich aufnimmt. Grundlage dafür ist ein ganzheitliches, synthetisierendes Menschenbild, das er in seiner Traumlandschaft erkennt und das die Widersprüchlichkeiten menschlicher Existenz auszuhalten imstande ist und – im Gegensatz zu Naphta und Settembrini auf ihre je eigene Art – nicht auf ihre Überwindung ausgerichtet ist. Hans Castorp will sich in seinem Verständnis der Welt deshalb an den Sonnenleuten orientieren, in deren Lebensbereich zugleich die arkadische Freundlichkeit und das rauschhaft Böse herrschen und die mit diesem Zusammenspiel auf heiter-freundliche Art umgehen.

»Mir träumte vom Standes des Menschen und seiner höflich-verständigen und ehererbietigen Gemeinschaft, hinter der im Tempel das gräßliche Blutmahl sich abspielt. [...] Ich will es mit ihnen halten in meiner Seele und nicht mit Naphta – übrigens auch nicht mit Settembrini, sie sind beide Schwätzer. Der eine ist wollüstig und boshaft, und der andere bläst immer nur auf dem Vernunfthörnchen. [...] Tod oder Leben – Krankheit, Gesundheit – Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche?« (GKFA 5.1, S. 747)

Während die beiden Kontrahenten jeder für sich die Maßstäbe der Gegenseite zu negieren versuchen, plädiert Hans Castorp – und mit ihm sein Autor – für ein Modell, das beide Seiten, die individualistischen, vernünftig-diskursiven wie die irrational-gewalttätigen Strukturen des Menschen, in sich integriert und ihren Antagonismus beibehält. Deshalb wird, so Hans Castorp, auch das Negieren der Wünsche nach neuer Ganzheit und Einheitlichkeit der Komplexität des menschlichen Daseins nicht gerecht:

»Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des homo Dei Stand – inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft – wie auch sein Staat ist zwischen mystischer Gemeinschaft und windigem Einzeltum. [...] Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie. [...] Ich will gut sein. Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! Denn darin besteht die Güte und Menschenliebe, und in nichts anderem. Der Tod ist eine große Macht. Man nimmt den Hut ab und wiegt sich vorwärts auf Zehenspitzen in seiner Nähe. [...] Vernunft steht albern vor ihm da, denn sie ist nichts als Tugend, er aber Freiheit, Durchgängerei, Uniform und Lust. Lust sagt mein Traum, nicht Liebe. Tod und Liebe, – das ist ein schlechter Reim, ein abgeschmackter, ein falscher Reim! Die Liebe steht dem Tode entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. [...] Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*« (GKFA 5.1, S. 748, Hervorhebung im Text)

Entscheidend ist, dass Hans Castorp seinen Traum, v.a. aber seine Deutung des Traums schon am gleichen Abend wieder vergisst. Dadurch wird zweierlei erreicht: Erstens relativiert das Verschwinden des Lehrsatzes aus dem Bewusstsein des Protagonisten die Unmittelbarkeit, mit der er formuliert und mit der – unterstützt noch durch die Kursivierung – dem Leser signalisiert wurde, dass es sich hierbei um die komprimierte, ungeschminkt artikuliert Redeabsicht des Textes handelt. Dem möglichen und nicht ganz abwegigen Vorwurf, in einem literarischen Text allzu deutliche Botschaften zu vermitteln, scheint der Autor auf diese – freilich etwas plumpe – Art entgegenzutreten. Zweitens verweist dieser Kniff auf die narratologische Struktur des Textes und die mit ihr verbundene Intentionalität. Denn mit der bloßen Einsicht in die Doppelnatur des Menschen, in seinen unhintergehbaren Dualismus, ist es offenbar nicht getan. Auch wenn Hans Castorp seinen Ergebnissatz in einem begrenzten Bewusstseinszustand formuliert, so lässt sein Vergessen, noch mehr aber die Tatsache, dass er sich am Ende des Romans mit Begeisterung und Lust am Rausch in den Krieg stürzt, darauf schließen, dass es ihm nicht möglich ist, mit dieser Doppelnatur tatsächlich umzugehen.¹⁵ Im ersten Teil dieser Arbeit wurde gezeigt, wie die

¹⁵ Reinhard Baumgart bestimmt Castorps Haltung dagegen als die eines Ironikers, der sich instinktiv »den widerstreitenden Einflüssen«, die auf ihn einströmen, aussetze (Baumgart: *Das Ironische*, S. 139). Das belegt Baumgart u.a. damit, dass Castorp von Settembrini mehrfach als »Schalk« bezeichnet wird (GKFA 5.1, S.

Struktur der frühen literarischen Texte Thomas Manns verdeutlicht, dass die Ironie eine Haltung ist, die zwischen den Gegensätzen spielt, sie aufrecht und in der Schwebelage halten kann, ohne ihren Gegensatz nivellieren zu müssen. Auch im *Zauberberg* tritt diese Struktur auf. Die Ironie wird dargestellt als eine Art des Umgangs mit dem Problem, dass zwei Seiten derselben Medaille, die einander widersprechen, deren jeweilige Existenzberechtigung aber nicht bestritten werden kann, zusammengedacht werden müssen. Zugleich ist sie eine Sprachform, die diese Haltung zum Ausdruck bringen kann, in ihrer kommunikativen Struktur realisiert sich die Haltung des Ironikers. Die Ironisierung der im Roman gegenübergestellten Weltdeutungskonzepte ist aus dieser Sicht der Ausdruck des Sinnkonzepts, das der Roman vertritt: Er zeigt, dass eine von Ironie getragene Perspektive auf die Widersprüchlichkeiten des Lebens jeder Eindeutigkeit und Entschiedenheit vorzuziehen ist.

4.3 »eingehüllt in Vorbehalt« – Ironisierung der Erzählinstanz

Auf einer höheren Abstraktionsebene wird neben den problematisierten Weltanschauungen auch der Geltungsanspruch des Romans durch Ironisierung begrenzt. Wie oben gezeigt wurde, markiert der Text die Ironie als diejenige Welthaltung, die den wissenschaftlichen Bedingungen der Moderne am ehesten entspricht, und schließt von dieser Deutung auch seine eigene Haltung nicht aus. Das bedeutet, dass die Perspektive, die der Roman als Ganzer zu dem in ihm verhandelten Problem der Pluralisierung von Wahrheit einnimmt, genauso mit einem Vorbehalt versehen wird wie die in seiner Handlung miteinander konfrontierten Konzepte. Das wird erreicht über eine Ironisierung des Erzählers, die einer Relativierung seiner Kompetenzen gleichkommt. Um diese Behauptung am Text nachweisen zu können, ist es notwendig, zwischen mehreren Kommunikationsebenen zu unterscheiden, und zwar zwischen der Ebene, auf der die Erzählerrede angesiedelt ist, und derjenigen des sog. impliziten Autors, der als der Gestalter der Erzählinstanz gelten kann.¹⁶ Das hat Folgen für die Rekonstruktion der Textbedeutung. Siedelt man die Verantwortlichkeit für diese nämlich auf der Ebene der Autorinstanz an, geht man also davon aus,

299, 307 u.ö.). Geht man diesem Hinweis nach, so zeigt sich, dass tatsächlich nur Settembrini diese Charakterisierung gebraucht. Aus seiner Sicht, auf der Grundlage seiner Maßstäbe ist Hans Castorps Welthaltung, die jeder Seite eine aufgeschlossene Neugier entgegenbringt, als schalkhaft zu bezeichnen. Das bedeutet aber nicht, dass sie aus Sicht des Erzählers oder der Autorinstanz als solche anzusehen wäre. Sie sagt deshalb mehr über Settembrini aus als über Castorp.

¹⁶ Vgl. zu diesen analytischen Begriffen nochmals: Kindt/Müller: *Der implizite Autor*. Außerdem Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2. A. Berlin, New York 2008. Die aufgeregten Diskussionen um die Existenz eines Autors und um eine an diese Instanz gebundene Bedeutung des Textes bzw. eine Redeabsicht des Autors haben sich inzwischen beruhigt, nicht zuletzt wegen des analytischen Nutzfaktors dieser Instrumentarien.

dass der implizite Autor mit seinem Text eine Redeabsicht verfolgt, dann ist die Art und Weise, wie sein Sprachrohr, also die Erzählerfigur gestaltet ist, ein wesentlicher Anhaltspunkt für die Einschätzung der Geltungskraft, die er seinem Text beimisst. Die Kompetenzen, die dem Erzähler zur Vermittlung einer Handlung gegeben werden, lassen mit anderen Worten darauf schließen, welches Verhältnis von Ich und Welt mit dem Text beschrieben bzw. von seinem Autor vertreten wird.

Die Handlungsstruktur des *Zauberberg* und seine Figurenkonstellation lassen darauf schließen, dass mit diesem Roman ein möglichst breites und umfassendes Panorama der kulturellen Situation im Europa kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges dargestellt werden soll. Dieser Anspruch wird deutlich an der grundlegenden Konstellation, die die Handlung in Gang setzt und in der Hans Castorp wie in einem Experiment den unterschiedlichsten Einflüssen ausgesetzt ist, die seine Weltsicht zu beeinflussen versuchen. Diese Einflüsse lassen sich deuten als die wesentlichen weltanschaulich-politischen Strömungen jener Jahre; deren Personifikationen den Zauberberg bevölkern. Dieser Anspruch des Romans wird zusätzlich durch eine sehr feine und komplizierte Leitmotivstruktur verdeutlicht, mit der Zusammenhänge hergestellt werden, die als solche bereits Deutungen von Wirklichkeit sind und jenseits der reinen realistischen Darstellung liegen.¹⁷ Auf diese Art ergibt sich eine Verdichtung der europäischen Problemlage auf dem Zauberberg, die sich zu einer *großen Gereiztheit* (GKFA 5.1, S. 1034-1070) steigert und dann in einem *Donnerschlag* (GKFA 5.1, S. 1070-1085) entlädt. Zentrale Fragestellung des Romans ist es dabei, wie eine politische und wie eine individuelle Strategie aussehen kann, die diese konfrontative Struktur als notwendig akzeptiert, und damit ihre jeweiligen Positionen integriert, ohne die Gegensätze gewalttätig einzuebrennen. Die Struktur des Romans liefert darauf die Antwort. Sie läuft darauf hinaus, dass eine ironische Haltung zu dieser Situation genau das bieten kann. Sie wird der Pluralisierung von Wahrheit gerecht, relativiert die jeweiligen Absolutheitsansprüche und hält die gegensätzlichen Ideen in der Schwebel.

Hans Castorps Erkenntnisse, die er während seines Schneetraums formuliert, bringen genau diese Haltung zum Ausdruck, der Protagonist wird dort, so lässt sich folgern, zum Sprachrohr der Autorinstanz. Eine umfassende Deutungskompetenz beansprucht Castorp, wenn er behauptet: »Ich weiß alles vom Menschen. Ich habe sein Fleisch und Blut erkannt [...] Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod. Nur ist das nicht das Ganze [...]. Man muß die andere Hälfte dazu halten, das Gegenteil.« (GKFA 5.1, S. 746) Auch

¹⁷ Die Gesamtanlage des Romans ist voll von allegorischen Umdeutungen realistischer Beschreibungen, die miteinander zu Leitmotivkomplexen verschränkt werden. Das fängt schon bei der Gegenüberstellung von Flachland und Gebirge an, wodurch Übersichtlichkeit, Ordnung und Struktur mit Chaos und Unform konfrontiert werden. Einen Überblick über die antithetischen Strukturen des Leitmotivsystems bietet Kristiansen: *Zauberberg*, bes. S. 98-158.

darin liegt freilich ein universeller Deutungsanspruch, der der Redeabsicht des Romans – wie sie in den Kapiteln 4.1 und 4.2 rekonstruiert wurde – widerspricht. Aus diesem Grund ist die Botschaft des Gedankentraums nicht dem Erzähler, sondern Hans Castorp in den Mund gelegt, der sie überdies gleich wieder vergisst. Durch die Struktur des Romans wird ihr dennoch eine starke Geltung verliehen, dabei bleibt sie mit ihrem Anspruch auf Allgemeingültigkeit – systematisch gesehen – ebenso problematisch wie die Positionen, deren Absolutheitsanspruch mit ihrer Hilfe zurückgewiesen wird. Auf diese Weise wird die Deutungskompetenz des Erzählers begrenzt. Das ist besonders am Anfang und am Ende des Romans nachweisbar, wo die Reflexionen des Erzählers über die eigenen Möglichkeiten und damit über seine Gestaltung durch die Autorinstanz zum Ausdruck kommen. Im *Vorsatz* des Romans wird besonders auf die Kompetenz des Erzählers abgehoben, einen umfassenden Überblick über die europäische Geistesgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts bieten zu können. Dass der Erzähler der Geschichte, die er erzählen will, einen universellen Anspruch beimisst, dass er darin gleichsam eine ganze Welt erschaffen will äußert sich in den biblischen Anspielungen, die am Schluss des *Vorsatzes* zur Sprache kommen: Die Zeit, die er zum Erzählen benötigen wird, sei nicht absehbar, denn die Geschichte solle gründlich und in aller Ausführlichkeit berichtet werden: »Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. [...] Es werden, in Gottes Namens, ja nicht geradezu sieben Jahre sein!« (GKFA 5.1, S. 10). Es liegt auf der Hand, dass diese Anspielung, die einem Roman der literarischen Moderne vorangestellt ist, nicht ernst gemeint sein kann, sie besitzt deshalb nicht die Funktion, einen tatsächlich vorhandenen Anspruch zu untermauern. Die Erwartungshaltung des Lesers wird durch die ironische Struktur dieser Bemerkung sowohl befeuert als auch gedämpft: Er erhält die Aussicht, dass ihm ein Roman mit universellem Weltdeutungsanspruch präsentiert wird, doch diese Aussicht ist nicht ungetrübt. Die Illusion des Lesers wird durch die Anspielung auf eine vormoderne Weltsicht zugleich zunichte gemacht, denn der Geltungsanspruch des vom Roman dargestellten Weltmodells wird mit Hilfe einer ironisierten Selbstkommentierung des Erzählers in einem Schwebezustand gehalten: Er wird weder vollständig aufrecht erhalten noch vollständig aufgegeben.

Dass der Erzähler seinen Zugriff auf die Figuren und die erzählte Welt als begrenzt ansieht, wird nochmals am Schluss des Romans thematisiert. Dort beschreibt der Erzähler einen Kriegsschauplatz, auf dem er schließlich auch Hans Castorp ausmacht. Das Chaos, das während der Handlung der Welt des Gebirges, des Zauberbergs zugeordnet war, ist nun auch ins Flachland vorgedrungen: »Es ist das Flachland, es ist der Krieg.« (GKFA 5.1,

S. 1081) Auch dort ist nun jede Orientierung schwierig geworden; die weltanschaulichen Pole, die den Konflikt auf dem Zauberberg bestimmt hatten, werden hier nun allegorisch als »Ost« und »West« dargestellt und es gelingt selbst dem Erzähler nicht, im Chaos des Krieges einen Überblick zu gewinnen: »Hier ist ein Wegweiser, – unnütz ihn zu befragen; Halbdunkel würde uns seine Schrift verhüllen, auch wenn das Schild nicht von einem Durchschlage zackig zerrissen wäre. Ost oder West?« (GKFA 5.1, S. 1081). Darin verdeutlicht sich die Zurückhaltung der Erzählinstanz, die keinen Anspruch macht, weltanschauliche Orientierung bieten zu können und so das Deutungsmodell des Romans, nämlich die Propagierung einer spielenden, ironisierenden Mitte bestätigt. Der Erzähler selbst spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle. Er sieht sich nur als »Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit«, der nicht aus eigener Kraft und selbst zugeschriebener Kompetenz hierher gelangt sei, sondern von einer anonymen Instanz, dem »Geist der Erzählung« (GKFA 5.1, S. 1081) geführt wurde.

Die so beschriebene Gestaltung der Erzählerfigur lässt damit Rückschlüsse auf die Redeabsicht ihres Autors zu. Zwar wird durch die Gesamtanlage des Romans immer wieder deutlich, dass der Erzähler eher mit dem von Lodovico Settembrini verkörperten Humanitätsideal sympathisiert als mit den Ideen seines Gegenübers. Das wird auch am Schluss nochmals betont. Dort übernimmt der Erzähler eine Geste Settembrinis, über die bei der Abreise Hans Castorps berichtet wird, und verdeutlicht durch diese Analogisierung seine Position: »[...] und wir verleugnen nicht die pädagogische Neigung, die wir in ihrem [d.h. der Geschichte, J.E.] Verlaufe für dich gefaßt, und die uns bestimmen könnte, zart mit der Fingerspitze den Augenwinkel zu tupfen bei dem Gedanken, daß wir dich weder sehen noch hören werden in Zukunft.« (GKFA 5.1, S. 1085) Gegenstand dieser Pädagogik ist aber das im Schneetraum Hans Castorps formulierte umfassende Menschenbild und Humanitätsideal, das sowohl die lebensbejahenden als auch die auf den Tod gerichteten Anteile menschlicher Existenz zu integrieren sucht: »Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?« (GKFA 5.1, S. 1085) Wichtig ist, dass diese Aussage von einer Instanz artikuliert wird, die ihre eigene Deutungskompetenz zugleich in Frage stellt und aufrecht erhält.

So erhält der Roman als Ganzes und die für ihn rekonstruierbare Redeabsicht eine ironische Struktur. Auch seine Weltdeutung, so kann man die Funktion der Ironie auf dieser Ebene beschreiben, ist nur eine unter vielen möglichen, auch wenn sie darin besteht, konkurrierende Deutungsmodelle zu integrieren. Grundlage dieser Deutung ist die Pluralisierung von Wahrheit, die der Roman im Rahmen seiner Handlung diskutiert und auf der

Ebene seiner Struktur auch ästhetisch abbildet. Im Vergleich mit einem Großteil der Romane,¹⁸ die im gleichen Zeitraum entstehen und sich mit ganz ähnlichen Frage- und Problemstellungen beschäftigen, nämlich die weltanschaulich-politischen wie ästhetischen Folgen der Pluralisierung, nimmt der *Der Zauberberg* eine Sonderstellung ein. Mit Blick auf die Strukturen einer pluralisierten modernen Wirklichkeit nimmt Thomas Mann mit seinem Text keine kritische Perspektive zur gesellschaftlichen Moderne ein. Sowohl seine Handlungs- als auch die ästhetische Struktur machen deutlich, dass in der Ironisierung von einseitigen Weltdeutungen eine Lösung für das Problem liegen kann, wie der Pluralisierung von Wahrheit in ästhetischen Zusammenhängen zu begegnen ist.

¹⁸ Hier ist etwa zu denken an Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929), an Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) oder an Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie (1930-32).

5. Kapitel Der ironisch-mythische Erzähler – *Joseph und seine Brüder* (1933-43)

In seinem *opus magnum*, dem zwischen 1933 und 1943 erschienenen Roman *Joseph und seine Brüder*, stellt Thomas Mann wieder eine Künstlerfigur ins Zentrum. Dabei ist der Text thematisch mit dem umfassendsten Anspruch versehen, der sich denken lässt: Er gehe hervor aus einem »über das Menschlich-Individuelle hinausgehenden Interesse am Menschlichen«, schreibt Thomas Mann 1942 über seinen Roman, er sei daher eine »Menschheitsdichtung«, ein »Menschheitssymbol« (*Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag*, GW XI, S. 658 bzw. S. 667). Eine Tendenz zum anthropologischen Entwurf hatte sich schon im *Zauberberg* gezeigt, in dem konkurrierende Weltanschauungen aufeinander trafen, deren Unterschiede vor allem darin bestanden, dass sie auf grundsätzlich verschiedenen Menschenbildern aufbauten und aus diesem Grund verschiedene Gesellschaftsmodelle verfolgten, die dem modernen Subjekt wiederum je verschiedene Grade an Individualität, an individueller Freiheit zubilligten. Im Josephsroman wird ein noch weiterer Problemhorizont eröffnet: Dort wird nach dem Ursprung und nach den Grundlagen der Individualität gefragt, nach dem Verhältnis von Ich und kulturellem Kontext, von Ich und Geschichte. Auf dieser Grundlage entwickelt der Roman dann ein Bild vom Menschen, ein anthropologisches Konzept, das im wesentlichen dem im *Zauberberg* vorgestellten Humanitätsideal entspricht. Der Unterschied liegt nun v.a. darin, dass dieses Konzept dort nur auf der intentionalen Ebene vertreten, aber von keiner Figur verkörpert wurde. In der Joseph-Tetralogie wird die Figur des Joseph schließlich als Verkörperung eines Menschenbildes konzipiert, das den Menschen an zwei Sphären zugleich anbindet: An diejenige des Geistes, der rationalen Tätigkeit und des sittlichen Handelns einerseits; und an die materielle Sphäre andererseits, die mit Tod und Rausch verknüpft ist und dem Individuationsprinzip entgegensteht. Wichtig ist, dass Joseph als Künstlerfigur gekennzeichnet und mit allen Attributen ausgestattet ist, die für Thomas Manns Künstlerfiguren typisch sind: Er ist ein Außenseiter der Gesellschaft, er ist in hohem Maße sensibel und eitel. Im Gegensatz zu den Künstlerfiguren des Frühwerks aber erreicht Joseph eine Welthaltung, die ihm die Spannung, die seine Existenz prägt, erträglich macht; er stellt die Verkörperung eines Ironikers dar, der um die Unvereinbarkeit der Gegensätze weiß, denen sein Leben ausgesetzt ist, und der dieser Tatsache mit Heiterkeit begegnet. Diese Konstellation ist für die Fragestellung meiner Untersuchung insofern bedeutsam, als damit eine poetologische Position explizit gestaltet wird, die die früheren Texte immer nur implizit, nämlich über die formale Struktur und die daraus resultierende Bedeutung des Textes vermittelt hatten und die in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) reflektiert worden war. Hinzu kommt die Selbstironisierung von Erzähler- und Autorinstanz. Sie ist eine Konsequenz der poetologischen Position, die Joseph verkörpert und wird

über die komplexe Struktur erreicht, in der die Kategorie des Mythos im Roman zur Anwendung kommt.

Mythisches Erzählen spielt zunächst auf der Figurenebene eine Rolle, um die Problemstellung des Textes, »die Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv« (GW XI, S. 665), deutlich werden zu lassen. Aber die Verwendung mythischen Erzählens und mythischer Konstellationen ist an sich – so die These dieses Kapitels – als Kommentar zu verstehen, der die Rolle und Geltungskraft dieser Erzählung und damit von Kunst allgemein zum Thema hat. Die Frage nach Funktion und Gestalt der Ironie im Josephsroman steht im Zentrum dieses Kapitels, mit ihr wird an die grundlegende Fragestellung dieser Arbeit angeknüpft. Ihrer genaueren Betrachtung muss aber eine Rekonstruktion des Sinnmodells des Textes vorausgehen, die zwei miteinander verknüpfte Themenstränge aufarbeitet, nämlich das anthropologische Konzept, das den Roman grundiert und die damit verbundenen politischen Implikationen. Daraus ergibt sich, dass zahlreiche Diskurse, die in diesem Roman geführt werden, gar nicht oder nur auf einer abstrakten Ebene, d.h. mit Blick auf ihre Funktion innerhalb der Sinnstruktur, berührt werden können. Dies betrifft v.a. die im weitesten Sinn historiographischen Diskurse, die sich aus zahlreichen altertums-, religionswissenschaftlichen und theologischen Quellen speisen. Ihrer komplexen Verschränkung wird hier nicht nachgegangen, sie wird als Faktum wahrgenommen, dessen Bedeutung als solches gewürdigt wird.

5.1 *Der ganze Mensch – »Ja – ja, nein«*

Thomas Mann hat den Josephsroman während der Entstehungszeit als »Mammut-Spaß«¹ bezeichnet. Von zeitgenössischen Lesern wird die Ernsthaftigkeit des Textes in der Form bestritten, dass sie ihn im Ganzen für ein Produkt von Eskapismus halten, der wiederum als Konsequenz von Thomas Manns politischer Wankelmütigkeit und seines unklaren Verhältnisses zur historischen Wirklichkeit gesehen wird.² Dabei hatte es mit dem »Mammut-

¹ In einem Brief an Karl Kerényi vom 9. September 1938. In: Thomas Mann/Karl Kerényi: *Gespräch in Briefen*. München 1967, S. 87.

² So zeigt sich z.B. der kommunistische Schriftsteller Ernst Ottwald (d.i. Ernst Gottwald Nicolas, 1901-1943) in seiner 1933 erschienen Besprechung des ersten Bandes in der Exilzeitschrift *Neue deutsche Blätter*. Im Ganzen enttäuscht von Thomas Manns Roman, weil dieser jeglichen Gegenwartsbezug vermissen lasse: »Die ›Geschichten Jaakobs‹ spiegeln in ihrer Vernachlässigung der wichtigsten Erkenntnisse der modernen Wissenschaft die Wirklichkeit der Vorgeschichte nicht wider und sind darum bedeutungslos für die Gestalt unserer Wirklichkeit.« (Ernst Ottwald: *Der Turm zu Babel. Thomas Mann »Die Geschichten Jaakobs«, Roman*. In: *Neue deutsche Blätter* 1933, zit. nach *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit*, S. 225-230, hier S. 230.) Auch in der Forschung taucht der Eskapismus-Vorwurf anfangs häufiger auf, vgl. hierzu die Bemerkun-

Spaß« durchaus seine ernste Bewandnis. Die Perspektive, die *Der Zauberberg* eingenommen hatte, um als »Dokument der europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts« (*Einführung in den Zauberberg*, GW XI, S. 502) gelten zu können, weitet der Josephsroman nun aus und stellt auf diese Weise einen Aktualitätsbezug her. Das »Problem der Humanität« habe sich ihm, so Thomas Mann in seinem Vortrag über *Joseph und seine Brüder*, durch die besondere politische und geistesgeschichtliche Konstellation der Zwanziger Jahre aufgedrängt, sie habe zu einem »Fühlen und Denken im Menschheitsstile« (GW XI, S. 657) geführt und die Frage aufkommen lassen, was der Mensch eigentlich sei und wie sein Wesen beschrieben werden könne. Dieses Ziel formuliert bereits die als *Höllenfahrt* bezeichnete Einleitung, die dem ersten Band vorangestellt ist, aber ein thematisches und strukturelles Kondensat des gesamten Romans darstellt.³ Dort heißt es, dass es das »Menschenwesen« sei, »dessen Vergangenheit in Rede und Frage steht: dies Rätselwesen, das unser eigenes natürlich-lusthaftes und übernatürlich-elendes Dasein in sich schließt und dessen Geheimnis sehr begreiflicherweise das A und das O all unseres Redens und Fragens bildet, allem Reden Bedrängtheit und Feuer, allem Fragen seine Inständigkeit verleiht.« (GW IV, S. 9) Der Bezug dieser sehr allgemeinen Perspektive und dieses sehr umfassenden Anspruchs zu Thomas Manns zeitgenössischer Gegenwart lässt sich über sein Geschichtsbild im Allgemeinen und seine Deutung der Moderne im Besonderen herstellen.

Thomas Manns Wahrnehmung historischer Verläufe ist – das haben die Analysen des Frühwerks und des *Zauberberg* gezeigt – von der Anerkennung des Faktischen und von der Kategorie der Kontingenz geprägt; die bewusste und intentionale Beeinflussungsmöglichkeit geschichtlicher Prozesse durch Einzelne schätzt er als eher marginal ein.⁴ Wenn Thomas Mann im Frühwerk die Rolle von Kunst in der modernen Welt immer wieder problematisiert und spätestens mit den *Betrachtungen* zu einer Bewertung gelangt, die künstlerischen

gen von Helmut Koopmann zur *Forschungsgeschichte* in: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 941-1007, bes. S. 948-962.

³ Dieses »Vorspiel: *Höllenfahrt*« wird gelegentlich als Essay bezeichnet, und in der Tat finden sich dort viele diskursive Passagen, die aber auch den Rest des Romans prägen und auch schon im *Zauberberg* in größerem Umfang anzutreffen waren. Allein deshalb leuchtet die Behauptung ein, dass die Existenz solcher Textanteile nicht das Kriterium für die Bestimmung der Gattung sein kann. Zwar fehlen dort tatsächlich einige Merkmale, die den Text eindeutig als fiktionalen kennzeichnen könnten (so kann von einer Handlungsstruktur im eigentlichen Sinn nicht gesprochen werden, auch treten keine handelnden Figuren auf), entscheidender dürfte aber die Frage sein, wer dort als Redesubjekt auftritt, an welche Stimme also die Informationsvergabe gebunden ist. Hier kann man sicher zweifelsfrei behaupten, dass es sich um einen Erzähler handelt, der mit ganz ähnlichen Charakteristika ausgestattet ist wie derjenige, der im eigentlichen Roman auftritt. Gerade das Vorspiel eignet sich zudem in besonderer Weise zur Bestimmung der narrativen Struktur des Romans, die wiederum Hinweise auf die Redeabsicht des Textes enthält, vgl. dazu Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

⁴ Vgl. zum Frühwerk: Winfried Hellmann: *Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906-1918)*. Tübingen 1972; zum *Zauberberg*: Hans Wisskirchen: *Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Mann Zauberberg und Doktor Faustus*. Bern 1986 (Thomas-Mann-Studien 6), letzterer leitet das Geschichtsbild Thomas Manns stark aus biographischen und psychologisch beschreibbaren Konstellationen des Autors her.

schen Ansprüchen auf universelle Gültigkeit eine Absage erteilt, dann lässt sich dies auf sein Geschichts- und Menschenbild zurückführen. Denn die Kunst ist in diesem Verständnis nur ein Weltdeutungsmodell neben anderen, deren Funktion – das zeigt sich v.a. im *Zauberberg* – ähnlich bewertet werden: Thomas Mann geht dabei von einem umfassenden Menschenbild aus, das aus gegensätzlichen, widerstreitenden Bereichen zusammengesetzt ist und deren Gegensätzlichkeit auch als unauflöslich betrachtet wird. Dabei geht es um die rational-reflexiven Vermögen einerseits, die von Thomas Mann selbst häufig mit dem Begriff ›Geist‹ bezeichnet wird, und die sinnlich-materiellen Strukturen andererseits, denen der Begriff des ›Lebens‹ zugeordnet ist. Weil Thomas Mann die Zusammengehörigkeit beider Bereiche betont, weist er Gesellschaftsmodelle und politische Entwürfe, die sich nicht an dieser Doppelstruktur der menschlichen Existenz orientieren, zurück. Deshalb verdeutlicht das Sinnmodell des *Zauberberg*, dass die nach aufklärerischen Prinzipien gestaltete Utopie des Vernunftrepublikaners Settembrini ebenso problematisch ist wie das mythisch-religiös und genaufklärerisch ausgerichtete politische Programm seines Gegenspielers Naphta. Thomas Manns Bewertung der politischen Lage im Europa der Zwanziger Jahre bringt ihn vor diesem Hintergrund dazu, den Wurzeln dessen, was den Menschen zum Menschen macht, noch tiefer nachzuspüren. Wie seine Bewertung der politisch-weltanschaulichen Landschaft aussieht, zeigen die Essays, die in der zweiten Hälfte der Zwanziger und Anfang der Dreißiger Jahre entstehen, also durchaus noch vor den großen Erfolgen der Nationalsozialisten und ihrer Machtergreifung. Dort kommt ein bestimmtes Interpretationsmuster immer wieder zum Tragen, das besonders in faschistischen Gesellschafts- und Politikkonzepten eine Simplifizierung der Komplexität moderner Gesellschaften sieht und mit dem Schlagwort »Rebarbarisierung« versehen ist.⁵ Dabei geht Thomas Mann davon aus, dass mit diesen Politikkonzepten eine willentliche Vereinseitigung der sozialen Prozesse vorgenommen werde, die die Moderne prägen, dass zivilisierende, Freiheit und Individualität garantierende Errungenschaften zurückliegender Jahrhunderte über Bord geworfen werden, um die Herausforderungen, die dem Individuum im Rahmen dieses Zivilisierungs- und Modernisierungsprozesses zugemutet werden, künstlich und dauerhaft zu beseitigen und gerade nicht diskursiv auszuhandeln und nur vorübergehend zu lösen.⁶

⁵ Wörtlich in *Die Wiedergeburt der Anständigkeit* von 1931 (GW XII, S. 669) und im Tagebucheintrag vom 20. April 1933. Der Gedanke ist aber für die gesamte essayistische Tätigkeit dieser Jahre konstitutiv, prägt auch die bedeutenderen essayistischen Texte, wie z.B. *Deutsche Ansprache. Appell an die Vernunft* (1930), und bleibt als Deutungsmuster des Nationalsozialismus auch während der Exilzeit bestehen.

⁶ Vereinseitigende und simplifizierende Lösungsversuche waren Thomas Mann aus eigener Erfahrung bekannt, nicht nur in ästhetischer Hinsicht hatte er sich in einigen Phasen seines Werks eindeutig positioniert (vgl. dazu die Kapitel 1.3, 1.4 und 1.6 dieser Arbeit), auch in politischen Fragen hatte er zeitweise die Komplexität der Moderne zu umgehen versucht, so etwa in seiner – nie vorbehaltlosen – Sympathie für Konzepte der sog. Konservativen Revolution, insbesondere für Oswald Spenglers Buch *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22). Vgl. dazu Stefan Breuer: *Ein Mann der Rechten? Thomas Mann zwischen »konservativer*

Die Konzeption des Josephsromans kann in diesen Kontext eingeordnet werden. Er stellt Thomas Manns literarischen Versuch dar, simplifizierende Menschenbilder und Gesellschaftskonzepte mit Hilfe eines poetisch formulierten Humanitätsideals zu delegitimieren. Indem der Roman die Ursprünge der Individuation auszuloten versucht und damit eine im historischen Sinne unhintergehbare, auf das Wesen des Menschen gerichtete Norm formuliert, werden alle Konzepte, die diese Norm nicht teilen, implizit disqualifiziert. Hierin liegt der Punkt, mit dem der Text an die früheren Konstellationen des Werks anknüpft, es geht nämlich um die bekannte Frage nach dem Verhältnis von Geist und Leben, die auch im Josephsroman gestellt wird und die hier durch die komplexe strukturelle Verschränkung von Inhalt und Figurenkonstellation einerseits und narrativen Strategien andererseits beantwortet wird. Zu diesen Strategien gehört der umfassende Anspruch des Romans, das Menschenwesen an sich zu charakterisieren; dieser Anspruch wird durch die Verwendung einer mythischen Erzählung einerseits unterstrichen, weil im Rückgriff auf einen Mythos die Anfänge der Menschheitsgeschichte erreicht werden können; andererseits relativiert diese narrative Strategie diesen Anspruch, weil sie unter den wissenschaftlichen Bedingungen der Moderne keinen ernsthaften Geltungsanspruch erheben kann. Durch diese Verschränkung wird deutlich, dass sich die Textbedeutung aus einer wechselseitigen Ironisierung der Aussageebenen des Romans ergibt, dass die Figuren, die Erzähler- und die implizite Autorinstanz in ihren jeweiligen Geltungsansprüchen gegenseitig begrenzt und gestärkt werden.

Im *Vorspiel: Höllenfahrt* werden die wichtigsten Motivstränge des Romans ausgebreitet und zugleich ein abstrahiertes Sinnmodell entwickelt, indem die Ausgangsfrage des Textes nach dem Menschenwesen explizit formuliert und dann auch beantwortet wird. In der scheinbar unauslotbaren Tiefe des »Brunnens der Vergangenheit«, in den der Erzähler seine Leser führen will, muss er zunächst immer tiefer steigen, um einen historischen Punkt zu finden, an dem der Beginn der Zivilisations- und Individuationsgeschichte ausgemacht werden kann. Er liegt etwa dreitausend Jahre zurück, dort – so seine Deutung – leben bereits »Menschen wie wir« (GW IV, S. 54). Das anthropologische Konzept des Romans macht sich an drei Elementen fest, von denen behauptet wird, dass sie konstitutiv für die menschliche Existenz seien, nämlich die Seele, die Materie und der Geist. Dabei sind die grundlegenden Lebensprinzipien die Seele und die Materie: Die Seele wird als »das Ur-

Revolution, ästhetischem Fundamentalismus und neuem Nationalismus. In: *Politisches Denken* 7 (1997), S. 119-140; Barbara Beßlich: *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler.* Berlin 2002 und zuletzt Philipp Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, S. 116-170, wo der neueste Forschungsstand berücksichtigt ist. Thomas Manns Faschismusdeutung entspricht in diesem Sinn derjenigen der neueren Geschichtsschreibung. In der unmittelbaren Nachkriegszeit hatte sich – unter verschiedenen politischen Vorzeichen – eine umgekehrte Deutungslinie durchgesetzt, die im Nationalsozialismus kein gegenmodernes Politik- und Gesellschaftskonzept, sondern vielmehr eine Aufgipfelung der Moderne sah.

menschliche« bezeichnet, das zwar lebendig, aber formlos ist und deshalb keine lebendige Gestalt, kein lebendiges Wesen hervorbringen kann. Zu diesem Zweck ist die Vereinigung mit der Materie notwendig, die in einem »gestaltlosen Urzustande« verharrt und ihrerseits auf die Seele angewiesen ist, um Lebendigkeit entstehen lassen zu können. Das Prinzip der Seele ist in diesem Modell eng an eine göttlich Instanz geknüpft, sie wohnt – wie es im Text heißt – in ihrer Nähe und ist ihre »Mitgegebenheit« (GW IV, S. 41). Ihr Wunsch nach Vereinigung mit der Materie wird ohne göttliches Zutun nicht erfüllt. Sein aus Mitleid motiviertes Eingreifen führt aber dazu, dass die Welt und in ihr »feste, langlebige Formen« entstehen, die letztlich die Gestaltung des Menschen ermöglichen. Als drittes Element tritt nun an dieser Stelle der von Gott gesandte Geist hinzu, dessen Funktion darin besteht, der Seele ihre eigene Situation bewusst zu machen und sie an ihren eigentlichen Bestimmungsort zu erinnern. Das Prinzip der Rationalität und Reflexion, das der Geist in dieses Menschheitsmodell einbringt, soll der Seele ihren Vereinigungswunsch mit der Materie als sündhaft erscheinen lassen. Das Ziel des Geistes bestünde deshalb darin, die Seele zu einer Rückkehr in ihre göttliche »Sphäre der Ruhe und des Glücks« (GW IV, S. 42) bewegen zu können. Die Folge davon wäre, dass die Welt als lebendige Form aufhören würde zu existieren.

Die Konstellation wird aber insofern verkompliziert, als das Prinzip der Rationalität im Deutungsmodell des »Romans der Seele« seiner eigentlichen Aufgabe untreu wird und auch für den Erzähler nicht mehr zweifelsfrei zu entscheiden ist, worin diese eigentlich bestanden habe. Deshalb äußert er die Vermutung, der Geist begreife seine Aufgabe nun darin, die Verbindung der Seele mit der Materie weiter voranzutreiben, sie in ihrem Vereinigungswunsch zu bestärken. Daraus ergibt sich mit Blick auf den Menschen und sein »Rätselwesen« ein utopisches Modell, das als »die stille Hoffnung Gottes« dargestellt wird, der die Vernichtung der Formenwelt nicht wollen kann und deshalb auf eine Synthese von Geist und Seele hofft. Die Formel dieses utopischen Menschheitsentwurfs lautet dementsprechend, dass das Humanitätsideal »in dem echten Eingehen des Geistes in die Welt der Seele [liegt], in der wechselseitigen Durchdringung der beiden Prinzipien und der Heiligung des einen durch das andere zur Gegenwart eines Menschentums, das gesegnet wäre mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt.« (GW IV, S. 48f.) Damit wird an die Konstellationen des Frühwerks angeknüpft, die die Spannung zwischen beiden Polen, zwischen der rational orientierten Welt des Geistes und der mit Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit verknüpften Welt des Lebens, als Grundlage der menschlichen Existenz angesehen und die mit wechselnden Vorzeichen diese Spannung aufzulösen versucht hatten. Für die Kunst, die sich – nach Thomas Manns Verständnis – in ihren auf den

ganzen Menschen bezogenen Gegenständen mit eben dieser Spannung konfrontiert sieht, wird in der Ironietheorie der *Betrachtungen eines Unpolitischen* eine Lösung gefunden, ihr wird ein Platz in der Mitte zugewiesen, der die Gegensätze zwischen Geist und Leben nicht auflöst. Mit Blick auf Gesellschaftsentwürfe und politische Konzepte wird im *Zauberberg* dieselbe Frage gestellt und auch eine vergleichbare Antwort gefunden, indem nämlich ein Menschenbild propagiert wird, das von Gesellschaftsmodellen eine Berücksichtigung beider Sphären verlangt und auch ihre Unvereinbarkeit berücksichtigt. Im *Zauberberg* bleibt aber eine letztlich pessimistische Sicht auf gesellschaftliche Entwicklungen in der Moderne, denn keiner der Figuren gelingt der Umgang mit dieser Doppelnatur. Im Josephsroman wird dieselbe Diagnose gestellt, auch hier postuliert Thomas Mann die Unhintergebarkeit beider Prinzipien und sieht ihre Geltungskraft als gleichberechtigt an, Humanität ist aus dieser Sicht nur dann verwirklicht, wenn sowohl den reflexiven und lebensbejahenden Strukturen Rechnung getragen wird als auch denjenigen, die Individualität überwinden wollen und so der Sphäre des Todes zuneigen. Im Unterschied zum Sinnmodell des *Zauberberg* wird in der *Joseph*-Tetralogie aber eine Lösung für das Menschheitsproblem entworfen, die von Joseph verkörpert wird.

Zu diesem Zweck entwickelt der Roman eine Deutung der Individuationsgeschichte, die deren Grundlage in mythischen Verhaltensmustern sieht und die Zivilisationsgeschichte als Fortschrittsgeschichte, als Emanzipation von diesen mythischen Lebensmustern betrachtet. Dabei ist entscheidend, dass diese mythischen Wurzeln nicht zurückgelassen und überwunden, sondern gerade als unüberwindbare Grundlage anerkannt werden, die sich mit der Individualität des Ich verbinden kann. Was Joseph selbst in einem Gespräch mit Pharaon als »gesittetes Leben« bezeichnet, ist von dieser sog. »Gottesvernunft« geprägt, die sich aus dem Zusammenspiel beider Sphären ergibt:

Denn das musterhaft Überlieferte kommt aus der Tiefe, die unten liegt, und ist, was uns bindet. Aber das Ich ist von Gott und ist des Geistes, der ist frei. Dies aber ist gesittetes Leben, daß sich das Bindend-Musterhafte des Grundes mit der Gottesfreiheit des Ich erfülle, und ist keine Menschengesittung ohne das eine und ohne das andere. (GW V, S. 1418)

Diese Humanitätsformel verbindet zwei Forderungen: Erstens werden all diejenigen Konzepte verworfen, die eine Auflösung der Individualität, eine Verbindung von Ich und Welt herbeiführen wollen, indem sie die trennende Reflexivität verabschieden und damit einen untrennbar mit der menschlichen Existenz verknüpften Bereich negieren. Zweitens werden auch diejenigen Gesellschaftsmodelle als defizitär gekennzeichnet, die die Rückbindung des Menschen an mythisch-musterhafte Strukturen, an vorrationale Menschheitszustände hinter sich zu lassen versuchen.

Im Roman wird diese Konzeption durch allegorisierende Gestaltungen zur Anschauung gebracht. So wird etwa die mythische Lebensform, die nach dem Deutungsmodell des Textes am Anfang der Individuationsgeschichte steht und deshalb ihre Voraussetzung ist, als ein In-Spuren-Gehen charakterisiert: Die Figuren, die dieser Entwicklungsstufe angehören, haben noch kein Bewusstsein von ihrer eigenen Identität erlangt, ihr Leben besteht darin, dass sie ein vorgegebenes Schema nachleben und sich allein innerhalb der Spuren bewegen, die dieses Schema hinterlassen hat. Das bedeutet allerdings nicht, dass diese Figuren, zu denen etwa Jaakobs Ältester Knecht Eliezer gehört, von sich selbst nicht mit dem Pronomen »Ich« sprechen würden, es geht vielmehr darum, dass das Verhältnis von Kollektivem und Individuellem auf dieser Entwicklungsstufe noch zum Kollektiven tendiert und die Individualität noch nicht bewusst aus dem Schatten dieser kollektiven Wurzeln herausgetreten ist.⁷ Die Individualität dieser Figuren – der Text spricht hier eher von »Würde« – speist sich in erster Linie aus zeitlosen, d.h. mythischen Strukturen, die dem Menschsein an sich aber zugrunde liegen und deshalb immer präsent bleiben. Thomas Mann selbst deutet diese Konstruktion der »nach hinten offenen Identität« so, dass diese Menschen »so recht nicht wußten, wer sie waren, oder [...] es auf eine frömmere, tiefer-genauere Art wußten als das modere Individuum: deren Identität nach hinten offen stand, und Vergangenes mit aufnahm, dem sie sich gleichsetzten, in dessen Spuren sie gingen und das in ihnen wieder gegenwärtig wurde.« (GW XI, S. 659) An einer Charakterisierung des Ältesten Knechts Eliezer wird diese Identitätskonstruktion, die der Roman als »Mondgrammatik« bezeichnet, anschaulich gemacht. Von ihm heißt es,

daß des Alten Ich sich nicht als ganz fest umzirkelt erwies, sondern gleichsam nach hinten offenstand, ins Frühere, außer seiner eigenen Individualität Gelegene überfloß und sich Erlebnisstoff einverleibte, dessen Erinnerungs- und Wiedererzeugungsform eigentlich und bei Sonnenlicht betrachtet die dritte Person statt der ersten hätte sein müssen. Was aber auch heißt denn hier »eigentlich«, und ist etwa des Menschen Ich überhaupt ein handfest in sich geschlossen und streng in seine zeitlich-fleischlichen Grenzen abgedichtetes Ding? Gehören nicht viele der Elemente, aus denen es sich aufbaut, der Welt vor und außer ihm an, und ist die Aufstellung, daß jemand kein anderer sei und sonst niemand, nicht nur eine Ordnungs- und Bequemlichkeitsannahme, welche geflissentlich alle Übergänge außer acht läßt, die das Einzelbewußtsein mit dem allgemeinen verbinden? Der Gedanke der Individualität steht zuletzt in derselben Begriffsreihe wie derjenige der Einheit und Ganzheit, der Gesamtheit, des Alls, und die Unterscheidung zwischen Geist überhaupt und individuellem Geist besaß bei weitem nicht immer solche Gewalt über die Gemüter wie in dem Heute, das wir verlassen haben, um von einem anderen zu erzählen, dessen Ausdrucksweise ein getreues Bild seiner Einsicht gab, wenn es für die Idee der »Persönlichkeit« und »Individualität« nur dermaßen sachliche Bezeichnungen kannte wie »Religion« und »Bekanntnis«. (GW IV, S. 122f.)

⁷ Auch wenn der Roman im Ganzen ein Fortschrittsmodell der Individualität darstellt und Subjektivität im modernen Sinn als Folge einer Ablösung von mythischen Strukturen ansieht, ist wichtig zu betonen, dass das mythische In-Spuren-Gehen nicht als primitive Vorform der Individualität zu betrachten ist, sondern als ein mögliches Weltdeutungsmodell, das einem auf Rationalität basierenden systematisch gleichberechtigten ist. Darauf hat Thorsten Wilhelmy unter Bezug auf die Mythostheorien Hans Blumenbergs hingewiesen: *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*. Würzburg 2004, S. 96.

Hinsichtlich des Sinnmodells des Romans kommt dieser Konstruktion – über die Jan Assmann sagt, dass sie einen »bedeutenden Beitrag zur historischen Anthropologie« darstelle⁸ – eine zweifache Funktion zu. Einerseits wird mit ihr eine Differenz des mythischen Menschen zum modernen Subjekt zum Ausdruck gebracht, dem diese Art der Identität fremd ist und das seinen Erfahrungsschatz in erster Linie aus individuell Erlebtem bezieht und nur zu einem sehr viel geringeren Teil als kulturell, d.h. durch die Überlieferung bedingt betrachtet. Die Kluft zwischen Individuellem und Kollektivem, die Loslösung des Subjekts von der allgemeinen Objektivität ist dafür die Voraussetzung. Andererseits wird die Wirkmächtigkeit der Überlieferung, die Bedeutung dessen, was unten in der Tiefe ist, für das moderne Subjekt zugleich betont, denn es entkommt diesen Einflüssen nicht, kann sie lediglich anders gewichten. Die kritische Norm des Textes lässt sich deshalb auf die Formel bringen, dass ein bestimmtes Verhältnis zwischen mythischer Fundierung und kritischer Rationalität, zwischen Seele und Geist, zwischen Individualität und Kollektiv als der richtige Weg angesehen wird, ein Verhältnis nämlich, das dem Menschenbild und der Menschengesittung, wie sie der Roman vertritt, angemessen ist. Problematisiert wird also der Umgang mit den beiden die Humanität konstituierenden Sphären, der in den verschiedenen Entwicklungsstufen menschlicher Subjektivität, die der Roman darstellt, jeweils unterschiedlich ist. Diese Deutung differenziert die Sichtweise Thorsten Wilhelmys⁹ auf das Sinnmodell des Romans in einem entscheidenden Punkt. Wilhelmy gründet seine Untersuchung auf die Annahme, dass sich in den verschiedenen Entwicklungsstufen der Individualität, die der Roman zur Darstellung bringt, ein je verschiedener Umgang mit dem Mythos manifestiert, dass Josephs Position schließlich einen solchen Zugriff auf das mythische Bindungsmuster darstellt, der die Kategorie der Individualität beinhaltet, die Bindungskraft des Mythos also begrenzt. Man kann Wilhelmys Deutungsgrundlage in der Form erweitern, wie es mit diesem Kapitel vorgeschlagen wird, indem nämlich eine zusätzliche Abstraktionsebene einzunehmen versucht wird. Das bedeutet dann, dass die jeweilige Individualitätsstufe nicht mehr nur durch die spezifische Form des Umgangs mit dem Mythos charakterisiert wird, sondern zusätzlich durch die Art und Weise, wie sich die Figuren auf die Kategorie des Geistes, auf die Individualität bedingende Rationalität beziehen. Dass nämlich irgendeine Form von Individualität bei allen Figuren vorliegt, also auch bei Eliezer, der prototypisch das In-Spuren-Gehen verkörpert, ist kaum zu bestreiten und wird auch von Wilhelmy gesehen, wie implizit deutlich wird. So heißt es im Roman etwa von Jaakob, der als Figur des Übergangs markiert ist, aber trotzdem sehr stark auf seine mythischen Wurzeln bezogen ist, dass ihm angesichts des Begräbnisses von Isaak die eigenen Ge-

⁸ Jan Assmann: *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*. München 2006, S. 47.

⁹ Vgl. Wilhelmy: *Legitimitätsstrategien*, S. 81-179.

schichten, die eigenen mythischen Grundlagen wieder zu *Bewusstsein* kamen, und zwar in der Form, dass er weiß, dass sie nur Vergegenwärtigungen vorgegebener Spuren waren:

Sinnig und schwer gehoben also war Jaakobs Seele in den Tagen, da er mit dem Bruder den Vater begrub, denn alle Geschichten standen vor ihm auf und wurden Gegenwart in seinem Geist, wie sie einst wieder Gegenwart geworden waren im Fleisch nach geprägtem Urbild, und ihm war, als wandelte er auf durchsichtigem Grunde, der aus unendlich vielen, ins Unendliche hinabführenden Kristallschichten bestand, durchhellt von Lampen, die zwischen ihnen brannten. Er aber wandelte oben in seines Fleisches Geschichten, Jaakob, der Gegenwärtige (GW IV, S. 188).

In ähnlicher Form ist auch eine Charakterisierung Esaus gehalten. Von seinen Mordgelüsten, die er hegt, nachdem er vermeintlich um den Erstgeburtsseggen betrogen wurde, heißt es: »Aber er tat das alles, weil es eben so in seiner Charakterrolle lag, und *wußte fromm und genau*, daß alles Geschehen ein Sicherfüllen ist und daß das Geschehene geschehen war, weil es zu geschehen gehabt hatte nach geprägtem Urbild« (GW IV, S. 201, Hervorhebung J.E.). Dass sein Wissen sich aus Frömmigkeit und Reflexivität (»genau«) zusammensetzt, zeigt das Vorhandensein von Selbstbewusstsein, das sich freilich erst sehr wenig, aber doch merklich von der mythischen Unbewusstheit abgelöst hat. Dementsprechend fallen die Formulierungen des Erzählers aus, wenn er den Grad an Unbewusstheit derjenigen, die in Spuren gehen, bemisst:

wenn hier heiklerweise von Leuten erzählt wird, die nicht immer ganz genau wußten, wer sie waren [...], – so betraf diese gelegentliche Unklarheit doch nur das Individuelle und Zeitliche und war geradezu Folge davon, daß, wer der einzelne wesentlich, außer der Zeit, mythischer- und typischerweise war, jeder ganz ausgezeichnet wußte, auch Esau, von dem nicht umsonst gesagt wurde, daß er auf seine Art ein ebenso frommer Mann wie Jaakob war. (GW IV, S. 201)

Entscheidend für die Deutung des Romans und für seine Einordnung in das Gesamtwerk Thomas Manns ist aber die Tatsache, dass die Figur des Joseph die kritische Norm des Textes verkörpert. Er praktiziert einen Umgang mit mythischer Bindung einerseits und individuellem Selbstbewusstsein andererseits und trägt so beiden Seiten Rechnung, den jeweiligen Absolutheitsanspruch, die jeweilige destruktive Potenz aber hält er in Grenzen.¹⁰ Das kommt zum Ausdruck in der bereits zitierten Formel, dass ein Humanitätsideal, eine »Menschengesittung ohne das eine und ohne das andere« (GW V, S. 1418) nicht zu haben ist. Dabei stellt Josephs Position kein reines Gleichgewicht dar. Denn deren Voraussetzung ist es ja, dass die mythische Lebensform in einem bestimmtem Umfang überwunden wird. Und zwar insoweit, dass sich im Verlauf des Individuationsprozesses ein Bewusstsein von der eigenen Existenzform entwickelt, zu der die Bindung an mythische Muster dazu gehört. Selbst-Bewusstsein bedeutet in dem Sinn also die Möglichkeit, den Mythos in dem Umfang zu transzendieren, dass er als unablösbarer Teil des Lebens erkannt wird. Die Einsicht in

¹⁰ In einem Brief an Karl Kerényi vom 18. Februar 1941 bezeichnet Thomas Mann das Weltdeutungsmodell des Romans mit der Formel »Mythos plus Psychologie« und betont auf diese Weise die gleichzeitige Relevanz beider Komponenten (Thomas Mann/Karl Kerényi: *Gespräch in Briefen*, S. 105).

diese Bindung bedeutet zugleich die Begrenzung der Gültigkeit, die die Sphäre des Geistes für sich beanspruchen kann. Die Spannung zwischen beiden Bereichen bleibt auf diese Weise erhalten, zwischen beiden gehen Relativierung und Bestätigung der jeweiligen Geltungskraft ewig hin und her. Trotzdem muss ein leichtes Übergewicht der reflexiven Anteile konstatiert werden, die die Bewusstheit von der mythischen Grundierung erst ermöglichen. Das drückt sich in Josephs Feststellung aus, »daß es ein Ich ist und ein Einzig-Besonderes, durch das die Form und das Überlieferte sich erfüllen« (GW V, S. 1418). Für beides, für die unauflösbare Spannung zwischen Geist und Seele und für die Betonung der reflexiven Anteile in fortgeschrittenen Stadien der Individuationsgeschichte, findet der Erzähler in einer Charakterisierung Josephs eine treffende Formel. Dort ist zunächst vom doppelten Segen die Rede, »mit dem er gesegnet war, von oben herab und von der Tiefe, die unten liegt« (GW V, S. 1504). Er komme im Begriff »Tâm« zum Ausdruck, der mit »Tummim« gleichzusetzen sei und beides, »das Ja und das Nein, Licht und Finsternis, Leben und Tod [...], das Helle und Finstere, das Oberweltliche und Unterweltliche zugleich und im Austausch« in sich trage. Dieser Begriff habe – so der Erzähler weiter – schon auf Jaakob Anwendung gefunden, während er bei Joseph zur Formel »Urim und Tummim« erweitert werde, wobei »Urim nur das Fröhliche in Reinkultur« benenne. Deshalb könne Joseph mit der Formel »Ja – ja, nein« charakterisiert werden, »also mit einem Ja-Nein, das noch mit dem Vorzeichen eines zweiten Ja versehen ist. Rein rechnerisch bleibt da freilich, da ein Ja und ein Nein einander aufheben, nur das zusätzliche Ja übrig; aber das Rein-Rechnerische hat keine Farbe, und zum mindesten läßt solche Mathematik die dunkle Färbung des resultierenden Ja außer acht, die offenbar eine Nachwirkung des rechnerisch doch aufgehobenen Nein ist.« (GW V, S. 1505) Auch wenn der Erzähler hier mathematische Erkenntnisinstrumente heranzieht, ist eine eindeutige Entscheidung, in welcher Sphäre Joseph zu verorten ist, nicht möglich, es bleibt eine Spannung bestehen, die nicht verrechnet werden kann, so dass der Erzähler schließlich feststellen muss: »Das alles ist, wie gesagt, verwickelt.« (GW V, S. 1505)

Im selben Zusammenhang ist von Josephs sympathischem Charakter die Rede, von seinem Witz, der nach Auskunft des Erzählers nur dort entsteht, »wo Frömmigkeit zum Tode getönt und durchwärmt ist von Freundlichkeit zum Leben, diese aber vertieft und aufgewertet von jener« (GW V, S. 1504). Hierin wird schließlich deutlich, dass Joseph als Künstlerfigur gekennzeichnet ist, und zwar als ein Künstlertypus im Sinn der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* entwickelten Ironie-Konzeption. Joseph verwirklicht die dort postulierte ironische, d.h. heitere, sympathische Distanz nach beiden Seiten hin, die »sich gegen das Leben sowohl wie gegen den Geist« (GW XII, S. 573) richtet und die Spannung zwi-

schen beiden Weltzugängen auszuhalten versucht, sie weder zugunsten einer Seite auflösen noch in einer synthetisierenden und dadurch die Gegensätze nivellierenden Position aufgehen lassen will. In den angeführten Formeln, die der Roman für Josephs Haltung findet, drückt sich diese Spannung immer wieder aus. Mit dieser Argumentation grenze ich mich gegen eine in der Forschung sehr präzise Meinung ab, dass in Joseph eine Synthese unterschiedlicher Weltzugänge realisiert werde.¹¹ Dieser Gedanke ist insofern nicht falsch, als der Konzeption der Joseph-Figur ein ganzheitlicher, umfassender Begriff von Person und Individualität zugrunde liegt. Aber diese Ganzheit bezieht sich nur auf den Begriff und auf das Konzept, nicht auf die Sache an sich, deren Ganzheitlichkeit – wie oben dargestellt wurde – ja gerade darin liegt, dass sie Gegensätze unter dem Dach einer Person vereint, aber nicht vereinigt. Joseph gelingt es – und das zeichnet seine Person aus –, mit diesen Gegensätzen umzugehen, ihre Unhintergebarkeit zu akzeptieren. Die Ironie ist dabei der Garant dafür, dass diese Person nicht an der Antinomie leiden muss, sondern distanzierenden Witz und heitere Sympathie gegen die eine wie gegen die andere Seite üben kann. In diesem Sinn ist der Begriff Synthese – auch wenn damit in der Forschung meistens das Richtige gemeint ist – zumindest irreführend.¹²

Auf der Inhaltsebene – so lassen sich die Ergebnisse dieses ersten Analyseschrittes zusammenfassen – vermittelt der Text ein normatives Menschenbild und Humanitätsideal, das seine Gültigkeit aus den wissenschaftlichen Bedingungen der Moderne ableitet. Diese Bedingungen sind dabei zugleich Gegenstand des Textes, denn sie werden bis zu ihren Ursprüngen zurückgeführt und aus einem weit ausgreifenden Konglomerat kultureller Deutungsmuster hergeleitet. Auf diese Weise beansprucht dieser Subjektbegriff, mit dem ein Konzept von individueller Freiheit eng verknüpft ist, eine universelle Gültigkeit, denn Thomas Mann verfolgt seine Entstehung so weit zurück, bis historiographische Erkenntnismöglichkeiten nicht mehr ausreichen und er auf einen Mythos zurückgreifen muss.

Mythisches Denken und Erzählen ist auf zwei Ebenen vorhanden: Erstens auf der Inhaltsebene, wo der Leser Figuren begegnet, die in den Spuren des Mythos gehen und ihre subjektive Identität sehr stark an diese Muster binden. Zweitens erhält der Roman selbst die Form einer – freilich ironisch gebrochenen – mythischen Erzählung; sein Geltungsanspruch oszilliert dabei zwischen dem umfassenden Anspruch eines Mythos und dessen iro-

¹¹ Vgl. zuletzt die knappe und prägnante Darstellung dieses Gedankens bei Philipp Gut: *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, S. 309-311.

¹² Auch Thorsten Wilhelmys Analogisierung der Josephsfigur mit Schillers ästhetischem Menschen, (Wilhelm: *Legitimitätsstrategien*, S. 130-132), in dem die sinnlichen und geistigen Vermögen zum Ausgleich und zur Ruhe kommen, ist deshalb problematisch. Bei Joseph kommt es nicht darauf an, beide Vermögen zu vereinigen, sondern einen Umgang vorzuführen, wie die Akzeptanz ihrer gleichberechtigten Ansprüche gelingen kann. Entsprechend verbindet Thomas Mann mit seinem Humanitätsideal auch keine politische Programmatik, wie Schiller es im Rahmen seiner ästhetischen Schriften entwickelt hatte.

nisch perspektivierter Überführung in die Moderne. Für beide Ebenen spielen die politischen Implikationen eine Rolle, die Thomas Mann selbst mit dem Text verbunden sieht. Durch den Rekurs auf mythische Deutungsmuster habe er den Nationalsozialisten den Mythos aus den Händen reißen und für eigene Zwecke nutzbar machen wollen, es ging also darum den Mythos »ins Humane umzufunktionieren«, wie er an Karl Kerényi schreibt.¹³ Den Hintergrund dafür bildet seine bereits referierte Faschismusdeutung, die in diesem Politik- und Gesellschaftskonzept eine willentliche und unzulässige Negation der rational-reflexiven Anteile menschlicher Existenz sieht. Entsprechend werden die mythischen Bezüge, die faschistische Theorien betonen, als leitend für Denken und Handeln dieser Entwürfe angesehen.¹⁴ Im Gegensatz dazu stellt Thomas Manns Position einen ironischen Bezug zur mythischen Tradition her: Er betont ihre Gültigkeit auch für die Moderne, begrenzt ihren universellen Anspruch aber durch die Herleitung einer subjektiv-individualistischen Tradition, die subjektive Freiheit ermöglicht und ein Plädoyer für pluralistisch-offene Politikkonzeptionen ermöglicht.

5.2 Wissenschaftlich-mythisches Erzählen

Dass mit diesem Text in Gestalt der Joseph-Figur ein real-existierender Ironiker vorgeführt wird, markiert den besonderen Stellenwert, den der Roman in Thomas Manns Werk einnimmt. Für das Frühwerk lassen sich Konstellationen rekonstruieren, die die Suche nach eben jener Position des Ironikers dokumentieren, die aber immer wieder zu einseitigen Festlegungen geführt haben, auch wenn den Texten in den allermeisten Fällen dann doch eine ironische Struktur eigen ist, die ihre Bedeutung mit einem Vorbehalt versieht. Die Reflexion seiner ästhetischen Grundüberzeugungen, die Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* vornimmt, führen schließlich zu der Einsicht, dass die Ironie eine Welthaltung und ästhetische Darstellungsweise repräsentiert, die eine Lösung für das Problem des modernen Künstlertums darstellt. Nach dieser Positionierung wird mit dem Roman *Der Zauberberg* diese Sichtweise zur Darstellung gebracht, wobei die Figur eines Ironikers auch

¹³ Brief an Karl Kerényi vom 18. Februar 1941. In: Thomas Mann / Karl Kerényi: *Gespräch in Briefen*, S. 105.

¹⁴ Der Josephsroman steht in einem sehr komplizierten Verhältnis zur sog. Mythosdebatte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, die besonders durch die Beiträge von Alfred Rosenberg, Oswald Spengler und Alfred Baeumler geprägt wird. Dort werden kulturelle Deutungsmuster der Moderne mit Hilfe mythischer Konzepte untermauert und auf diese Weise politische Zukunftsvisionen erarbeitet. Thomas Mann greift einige dieser Konzepte auf, um sie für seine Zwecke abzuwandeln. Entscheidend ist aber, dass die Funktion mythischer Denk- und Erzählmuster im Fall des Josephsromans völlig anders gelagert ist, dass es gerade nicht um die Gründung einer »Neuen Mythologie« geht. Zu den Beziehungen Thomas Manns zur sog. Mythosdebatte vgl. Wilhelmy: *Strategien der Mythosrezeption*, S. 159-179.

dort nicht auftritt; die Redeabsicht des Textes wird vielmehr durch eine ironische Strukturierung seiner Aussageebenen verdeutlicht. Es stellt sich daher die Frage, ob mit der neuartigen Konstellation des Josephsromans, in der die Haltung eines Ironikers explizit als kritische Norm des Textes vorgeführt wird, eine Ernsthaftigkeit verbunden ist, die in dieser Art eine Abgrenzung zu früheren Texten begründen könnte. In diesem Kapitel wird daher nach der Reichweite des Geltungsanspruchs gefragt, den der Text erhebt und die sich aus einer genaueren Betrachtung der formalen Strukturebenen im Zusammenhang mit den Ergebnissen der inhaltlichen Analyse rekonstruieren lässt.

Mit Blick auf die narrativen Strategien, die den Text prägen, sind zwei Beobachtungen auffällig.¹⁵ Sie betreffen das Selbstverständnis des grundsätzlich heterodiegetisch angelegten Erzählers¹⁶ und zwar hinsichtlich der Art und Weise, wie er seine Gegenstände behandelt und welche Funktion er seinem Erzählen von diesen Gegenständen zuweist. Auf einer ersten Ebene zeigt sich eine als Exeget und Kommentator auftretende Figur, die kritisch mit den ihr zur Verfügung stehenden Quellen umgeht, aus denen sie ihre Informationen bezieht. Diesem Selbstverständnis liegt der Anspruch zugrunde, »die frommen Historien so [zu] erzählen, wie sie sich *wirklich* zugetragen haben« (*Ein Wort zuvor*, GW XI, S. 627, Hervorhebung im Text), so dass unterschiedliches Quellen- und Sekundärmaterial zur Joseph-Geschichte miteinander verglichen und zu einer neuen Geschichte kompiliert wird, die die eigentlich wahre, richtige und gültige Darstellung sein soll. Der Erzähler übt sich also in Dekonstruktion, versucht den eigentlichen Kern der Geschichte freizulegen und zu den aus seiner Sicht wahren Fakten vorzustoßen, die während der Überlieferungsgeschichte verfälscht worden sind. Deshalb kommt es vor, dass der Erzähler Begriffe und Bezeichnungen verwendet, die nicht den Quellen zur Joseph-Geschichte entstammen können.¹⁷ Ebenso sind immer wieder Richtigstellungen anzutreffen, die sich etwa auf zeitliche Abläufe beziehen: Diese Zusammenhänge versucht der Erzähler aus allen seinen Materialien zu rekonstruieren und legt dabei stets – das ist für den hier dargestellten Aspekt der Untersuchung wichtig – das Kriterium wissenschaftlicher Rationalität an, vor dem dann einige Darstellungen, auf die er stößt, nicht bestehen können.¹⁸ Der Erzähler erhält dadurch eine ganz

¹⁵ Ich folge in meinen Darstellungen im Wesentlichen den Ergebnissen von Thorsten Wilhelm: *Legitimitätsstrategien*, S. 134-145, ihnen ist nichts Entscheidendes hinzuzufügen.

¹⁶ Die narratologische Terminologie von Gérard Genette scheint im Fall des Josephsroman geeigneter als diejenige von Franz K. Stanzel, weil mit ihr die relativ dynamisch gehandhabte Kontur der Erzählerfigur besser gefasst werden kann. Sie scheint sich gegenüber der lange dominanten und populären Terminologie von Stanzel immer nur durchzusetzen. Ich beziehe mich hierbei auf die Darstellung von Genettes Theorie bei Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999.

¹⁷ Das betrifft etwa die Verwendung des Namens »Urusalim«, mit dem im 14. Jahrhundert v. Chr. die Stadt Jerusalem bezeichnet worden war, von der die Bibel und alle anderen Quellen, die von Joseph und seiner Geschichte erzählen, aber nichts wissen. Vgl. dazu Jan Assmann: *Thomas Mann und Ägypten*, S. 21.

¹⁸ Hier ist etwa die Korrektur der Zeitspanne anzuführen, in der Jaakob bei Laban blieb: Der Erzähler führt an, dass in sämtlichen Quellen von einer Zeitspanne von 20 Jahren die Rede sei, während es sich in

besondere Position gegenüber seinem Material, das er in bester olympischer Manier überblickt und als dessen Arrangeur er agiert. Sein Selbstverständnis geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er die Glaubwürdigkeit der Quellen anzweifelt und von sich behauptet, dass allein er im Besitz der eigentlichen Geschichte und eigentlichen Wahrheit ist. Zwar lässt sich bereits an dieser Stelle sagen, dass dieses Selbstverständnis des Erzählers nicht ernst gemeint sein kann, da eine wissenschaftlich-rationale Methodik auf einen mythischen Gegenstand, der sich auch selbst als solcher versteht, nur ironisch gebrochen angewandt werden kann. Das wird bestätigt durch Thomas Manns Selbstdeutung, der in seinem Vortrag über *Joseph und seine Brüder* behauptet: »denn das Wissenschaftliche, angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte ist pure Ironie.« (GW XI, S. 656) Der Erzähler selbst aber agiert an allen Stellen mit voller Ernsthaftigkeit in seinem Bemühen, zur »endgültigen Klarstellung der Geschichte« (GW IV, S. 281) beitragen zu können. Eine Ironisierung erfährt diese Strategie – und hier ist klar zu trennen – dann durch die Autorinstanz, die die Methode seines Erzählers mit Ironiesignalen versieht. Sie unterlaufen dessen ernsthafte wissenschaftliche Bemühungen. So macht auch Thorsten Wilhelmy darauf aufmerksam, »dass phantastische Elemente nicht aus der Erzählung getilgt werden« und dass diese phantastischen Elemente dem Erzähler gleichwohl als Legitimation seiner Erzählerrolle und damit seines Zugriffs auf die erzählte Welt dienen.¹⁹ Dieser Zugriff und seine Geltungskraft erfahren auf diese Weise aber eine erhebliche Relativierung. Für die Bedeutungsstruktur des Romans heißt das bis hierhin, dass ein rein rationaler Zugriff auf eine mythisch fundierte Geschichte als defizitär gekennzeichnet und durch Inkonsistenzen ergänzt wird.

Die zweite Beobachtung bezieht sich auf die Art und Weise, wie der Vorgang des Erzählens im Roman überhaupt in Gang gesetzt wird, wie der Erzähler also in die Position gelangt, den Mythos zu berichten. Diese Rolle bedarf umso mehr einer Legitimation, als die Erzählerfigur sich im Vorspiel des Romans als Zeitgenosse seiner Leser zu erkennen gibt (vgl. GW IV, S. 15). Er wird Teil der Geschichte, indem er den Leser mitnimmt auf seine Höllenfahrt hinunter in die unauslotbare Brunnentiefe. Die Initiation des Erzählvorgangs stellt mithin das »Fest der Erzählung« dar, das einen mythischen, rituellen Vorgang meint, der Vergangenes wieder in die Gegenwart zurückholt und die Linearität der Zeitlichkeit

Wahrheit um 25 Jahre gehandelt habe, das sei »erweislich wahr und das sicherste Ergebnis jeder klarsinnigen Untersuchung.« (GW IV, S. 246) Diese klarsinnige Untersuchung lässt der Erzähler dann darauf auch folgen, indem er souverän mit allen Fakten hantiert, die im fraglichen Punkt eine Rolle spielen, und mit umfangreichen Zahlenspielen seine These belegt.

¹⁹ Wilhelmy nennt verschiedene phantastische Figuren, besonders aber Deutungsmuster, die rationalen Kriterien nicht standhalten, als Beispiele (*Legitimitätsstrategien*, S. 137f.). So behauptet der Erzähler, dass Joseph im Alter von dreißig Jahren vor Pharao stand, weil sich der Wendepunkt eines Lebens immer in diesem Alter einstellen. Dazu behauptet der Erzähler, das sei »ein Axiom, das keines Beweises bedarf« (GW V, S. 826).

aufhebt: »Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythos, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart!« (GW IV, S. 54) Der Mythos, der auf diese Weise beschworen wird, soll die Zeitlosigkeit und überzeitliche Gültigkeit der Weltdeutungsmuster legitimieren, die in ihm zum Ausdruck kommen. Dadurch wird die Gültigkeit des »bindende[n] Muster[s] der Tiefe« (GW V, S. 1418) gestärkt, es erhält Geltungskraft bis in die Gegenwart hinein. Zugleich wird seine Vergegenwärtigung aber problematisiert, indem ein mythisches »Fest der Erzählung« nötig ist, damit es berichtet und in allen seinen Aspekten erklärt werden kann. Hierin zeigt sich letztlich die ironische Struktur des Textes, dessen Geltungskraft selbst zwischen diesen verschiedenen Ironisierungsebenen oszilliert: Auf der Aussageebene der Autorinstanz lässt sich nämlich dieselbe Struktur erkennen, in der sich auch die Joseph-Figur bewegt und die mythische und rationale Weltdeutungsmodelle gleichermaßen zur Geltung bringt und in ihrem Geltungsanspruch begrenzt.

Der Ironiker Joseph ist in diesem Sinn als ernst gemeinte Figur, als kritische Norm des Textes zu verstehen, denn er ist mit derselben Welthaltung ausgestattet wie der implizite Autor des Texts, der diese Haltung durch die auf ihn zurückzuführende Konstruktion der Erzählanlage verdeutlicht. Diese Norm erscheint aber schon allein deshalb nur eingeschränkt gültig, weil sie ja eine ironische Haltung festschreibt, deren Inhalte ja gerade in der Begrenzung von Allgemeingültigkeit liegen. Der Blick des Autors auf seinen Text ist dementsprechend von ironischer Bescheidenheit geprägt: Er bezeichnet ihn als »verschämte Menschheitsdichtung« (GW XI, S. 658), was wiederum formelhaft die Struktur ironischen Sprechens enthält.

Fazit

In den vorgehenden Analysen wurde ein Vorschlag zur Kontextualisierung und problemgeschichtlichen Herleitung für Thomas Manns Ironie erarbeitet. Den Untersuchungen lag dabei eine zweifache Zielsetzung zugrunde: Es ging erstens um die Etablierung eines möglichst tragfähigen und präzisen Ironie-Begriffs, der Grundlage der Textanalysen sein sollte. Zweitens wurde versucht, ein Entwicklungslinie der ironischen Rede bei Thomas Mann zu rekonstruieren, die die funktionalen und intentionalen Veränderungen dieses ästhetischen Verfahrens im Verlauf des Werks deutlich werden lässt. Diese Kombination aus systematischer und historischer Vorgehensweise erschien deshalb als besonders plausibel, weil auf diese Weise eine Art Werkbiographie für den großen Teil des Werks erstellt werden konnte, die die Genese ironischen Schreibens Thomas Manns in den Blick nimmt, sie auf einen problemgeschichtlichen Erklärungshorizont zurückführen kann und ihre einzelnen Entwicklungsstadien mit teilweise einander widersprechenden Positionierungen unter einer Erklärungshypothese zu bündeln in der Lage ist.

Thomas Manns ironische Erzählverfahren wurden dabei auf einen modernisierungstheoretisch explizierten Kontext zurückgeführt und mit Hilfe der wissenschaftsgeschichtlichen und sozialen Grundlagen der gesellschaftlichen Moderne erklärt. Ironie ist in diesem Sinne eine Denk- und Sprachform, die diese Grundlagen reflektiert und zugleich zum Ausdruck bringt. Die thematischen und ästhetischen Konstanten von Thomas Manns Werk wurden metasprachlich expliziert und als Teil des ästhetischen Diskurses der Moderne gedeutet. Dabei hat sich gezeigt, dass die z.T. widersprüchlichen Konstellationen des Frühwerks als Ausdruck einer poetologischen Orientierungsphase gewertet werden können: Thomas Mann versucht auf die Herausforderungen, die die wissenschaftsgeschichtlichen Koordinaten der Moderne an die Kunst stellt, eine Antwort zu finden. Sein eigenes poetologisches Selbstverständnis, seinen eigenen Kunstbegriff versucht er zu diesem Zweck innerhalb eines Spannungsfeldes zu finden, das sich zwischen konkurrierenden Weltdeutungsmustern aufspannt. Die wechselnden Konstellation des Frühwerks lassen sich deshalb als Lösungsversuche dieses modernen Künstlerproblems deuten, die aber allesamt wieder verworfen und zugunsten neuer Orientierungen verabschiedet werden. Während die essayistischen Texte der unterschiedlichen Phasen des Frühwerks explizite Rückschlüsse auf die jeweilige poetologische Selbstverortung zuließen, wurden diese Positionen implizit auch an den literarischen Äußerungen deutlich. An dieser Textgruppe hat sich gezeigt, dass Ironisierungen teilweise durch eine komplexe Verschränkung der Aussageebenen der Texte erreicht und die scheinbare Eindeutigkeit der immanenten Positionen dadurch relativiert wurde.

Mit Hilfe eines darstellenden Kontextkapitels wurde die Anbindung von Thomas Manns poetologischen Fragestellungen an die ästhetischen Diskurse der Moderne plausibilisiert. Dabei war es eine Leitthese der Untersuchung, dass sich die Problemstellungen Thomas Manns aus den Konstellationen der kulturellen Moderne ergeben, dass sie sich außerdem auf die Deutungsmuster von Moderne beziehen, die in den einzelnen Beiträgen zu diesem Diskurs – genannt wurden hier Nietzsche, Schopenhauer, Friedrich Schiller und frühromantische Literaturtheorien – zum Ausdruck kommen. Der Vergleich mit diesen Positionen ließ deutlich werden, dass Thomas Manns schließlich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* formulierte ästhetische Haltung als eigenständiger Beitrag zu diesem Diskurs gedeutet werden kann. Die Ironietheorie der *Betrachtungen* formuliert ein antiradikalistisches Kunstkonzept, begrenzt in diesem Sinn die Allgemeingültigkeitsansprüche konkurrierender ästhetischer Konzepte und plädiert für Bescheidenheit in der Frage nach den gesellschaftlichen Wirkmöglichkeiten von Kunst in der Moderne.

Auf der Grundlage dieser Theorie – so die Annahme der Arbeit – entwickelt sich dann das weitere Werk fort. Eine wesentliche Differenz zum Frühwerk besteht nun darin, dass die thematische Perspektive nun ausgeweitet und nicht mehr auf poetologische bzw. ästhetische Fragestellungen begrenzt wird, wie das im Frühwerk durchgängig der Fall war. Im Roman *Der Zauberberg* (1924) problematisiert Thomas Mann umfassend die Geltungskraft von konkurrierenden Weltdeutungen und bezieht in diese Problematisierung auch die Rolle von Kunst mit ein. Die Ironie richtet sich folgerichtig dann auch auf die Gültigkeit der im Sinnmodell des Textes vorgelegten Weltdeutung, was sich in einer Selbstironisierung von Erzähl- und Autorinstanz darstellt. Diese Strategie wird im weiteren Verlauf des Werks nicht mehr systematisch verändert, sondern nur noch narratologisch modifiziert. So wird die Verschränkung der Aussageebenen in den Josephsromanen (1933-43) nochmals komplexer gestaltet, um die Verfahren mythischen Erzählens gleichzeitig zu legitimieren und zu delegitimieren. Die Legitimation der Erzählinstanz ist auch Gegenstand der in dieser Untersuchung nicht mehr besprochenen Romane *Doktor Faustus* (1947) und *Der Erwählte* (1950), wo das Verfahren der Selbstironisierung von Erzähl- und Autorinstanz unter veränderten narratologischen Vorzeichen angewendet wird.

Literaturverzeichnis

Quellen von Thomas Mann

- Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher (GKFA). Hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Frankfurt am Main 2002ff.
- Gesammelte Werke in dreizehn Bänden (GW). Frankfurt am Main 1990.
- Essays (E). Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1994ff.
- Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem »Literatur-Essay« (GuK). Ediert und kommentiert von Hans Wysling. In: Paul Scherrer/Hans Wysling (Hrsg.): Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern, München 1967, S. 123-233.
- Tagebücher (T). Bde. 1-5 hrsg. von Peter de Mendelssohn, Bde. 6-10 hrsg. von Inge Jens. Frankfurt am Main 1977-1995.
- Notizbücher (Nb). Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Bd. I: Notizbücher 1-7, Frankfurt am Main 1991, Bd. II: Notizbücher 7-14, Frankfurt am Main 1992.
- Briefe. 3 Bde.: 1889-1936; 1937-1947; 1948-1955 (Br). Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1961, 1963, 1965.
- Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955. Hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Inge Jens. Pfullingen 1960.
- Thomas Mann/Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. München 1967.
- Dichter über ihre Dichtungen (DüD), Bd. 14: Thomas Mann. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, Teil I: Frankfurt am Main/München 1975, Teil II: Frankfurt am Main/München 1979, Teil III: Frankfurt am Main/München 1981.

Quellen anderer Autoren

- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA). Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999.
- Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München 1978.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München 2004.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe (KA). Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner u.a. Paderborn 1958ff.
- Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Stuttgart u.a. 1968.
- Schröter, Klaus (Hrsg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955. Hamburg 1969.

Wunberg, Gotthard/Dietrich, Stephan (Hgg): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. 2. Auflage Freiburg i. Br. 1998.

Forschungsliteratur

Allemann, Beda: Ironie und Dichtung. Pfullingen 1956.

Allemann, Beda: Ironie als literarisches Prinzip. In: Albert Schaefer (Hrsg.): Ironie und Dichtung. München 1970, S. 11-38.

Alt, Peter-André: Ironie und Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns »Der Zauberberg« und Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«. Frankfurt am Main u.a. 1985.

Alter, Reinhard: Bereinigte Moderne. Heinrich Manns »Untertan« und politische Publizistik in der Kontinuität der deutschen Geschichte zwischen Kaiserreich und Drittem Reich. Tübingen 1995.

Anz, Thomas: Über einige Missverständnisse und andere Fragwürdigkeiten in Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?« In: IASL 33 (2008), S. 227-232.

Assmann, Jan: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen. München 2006.

Auerochs, Bernd: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006.

Auerochs, Bernd/Dirk von Petersdorff (Hrsg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn 2009.

Bahnsen, Claudia: »Verfall« als Folge zunehmender Identitäts- und Existenzunsicherheit. Eine Studie zu Thomas Manns »Buddenbrooks«. Marburg 2003.

Balonier, Hendrik: Schriftsteller in der konservativen Tradition. Thomas Mann 1914-1924. Frankfurt am Main 1983.

Banuls, André: Ironie und Humor bei Thomas Mann. In: Wolfgang Zimmer/Marie-Louise Roth (Hrsg.): Phantastisch zwecklos? Essays über Literatur. Zum 65. Geburtstag von André Banuls. Würzburg 1986, S. 84-96.

Baumeister, Ursula Walburga: »Die Aktion« 1911-1932. Publizistische Opposition und literarischer Aktivismus der Zeitschrift im restriktiven Kontext. Erlangen 1996.

Baumgart, Reinhard: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München 1964.

Bayly, Christopher A.: Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780-1914. Frankfurt am Main, New York 2006.

Becker, Sabina/Helmuth Kiesel (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin, New York 2007.

Becker, Sabina: Art. Moderne. In: Dieter Burdorf u.a. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. vollständig neu bearbeitete Auflage Stuttgart, Weimar 2007, S. 508-509.

- Becker, Sabina: Jenseits der Metropolen. Thomas Manns Romanästhetik in der Weimarer Republik. In: Thomas Mann-Jahrbuch 22 (2009), S. 83-97.
- Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn, Zürich 1997.
- Behler, Ernst: Art. Ironie. In: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 599-624.
- Bertheau, Jochen: Eine komplizierte Bewandtnis. Der junge Thomas Mann und die französische Literatur. Frankfurt am Main 2002.
- Bertram, Ernst: Zum Roman »Königliche Hoheit«. In: Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn 4 (1909), S. 195-217.
- Beßlich, Barbara: Wege in den »Kulturkrieg«. Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914. Darmstadt 2000.
- Beßlich, Barbara: Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler. Berlin 2002.
- Börnchen, Stefan und Claudia Liebrand (Hrsg.): Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne. München 2008.
- Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Frankfurt am Main 2000.
- Borchmeyer, Dieter: Repräsentation als ästhetische Existenz. »Königliche Hoheit« und »Wilhelm Meister«. Thomas Manns Kritik der formalen Existenz. In: Recherches Germaniques 13 (1983), S. 105-136.
- Borchmeyer, Dieter: Die Geburt des Naiven aus dem Geiste des Sentimentalischen. Thomas Mann und Schiller oder das Stigma der Modernität. In: Sven Meyer/Christine Neuhaus (Hrsg.): Schiller lebt. Sechs Reden zum 200. Todestag. Paderborn 2008, S. 123-166.
- Braungart, Wolfgang u.a. (Hrsg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. 2: Um 1900. Paderborn 1998.
- Breuer, Stefan: Ein Mann der Rechten? Thomas Mann zwischen »konservativer Revolution«, ästhetischem Fundamentalismus und neuem Nationalismus. In: Politisches Denken 7 (1997), S. 119-140.
- Carstensen, Jens: Bilde und Thomas Mann. In: Der Junge Buchhandel 12 (1971), S. 175-179.
- Dahlke, Birgit: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900. Köln u.a. 2006.
- Delabar, Walter: Moderne-Studien. Beiträge zur literarischen Verarbeitung gesellschaftlicher Modernisierungen im frühen 20. Jahrhundert. Berlin 2005.
- Detering, Heinrich: »Juden, Frauen, Litteraten«. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann. Frankfurt am Main 2005.
- Dierks, Manfred: Ambivalenz: Die Modernisierung der Moderne bei Thomas Mann. In: Thomas Mann-Jahrbuch 20 (2007), S. 155-170.
- Dittrich, Andreas: Studien zu Wissen und Wissenskritik im »Zauberberg«, in den »Schlafwandlern« und im »Mann ohne Eigenschaften«. Tübingen 2009.

- Ehrenspeck, Yvonne: »Den Mythos ins Humane umfunktionieren«. Frühe Rehabilitierung des Mythos angesichts des Faschismus bei Thomas Mann. In: Neue Sammlung 35 (1995), S. 129-142.
- Fick, Monika: Literatur der Dekadenz. In: York-Gotthard Mix (Hrsg.): Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus 1890-1918. München 2000, S. 219-230 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 7).
- Flasch, Kurt: Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Berlin 2000.
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main 1989.
- Frank, Manfred: »Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt am Main 1997.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1990 (zuerst 1960).
- Galvan, Elisabeth: Verborgene Erotik. Quellenkritische Überlegungen zu Thomas Manns Drama »Fiorenza«. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 40 (1999), S. 237-254.
- Galvan, Elisabeth: »Fiorenza« – auf dem Theater und hinter den Kulissen. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 21 (2008), S. 57-69.
- Gay, Peter: Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs. Frankfurt am Main 2008.
- Götze, Martin: Ironie und absolute Darstellung. Philosophie und Poetik in der Frühromantik. Paderborn u.a. 2001.
- Graevenitz, Gerhart von (Hrsg.): Konzepte der Moderne. Stuttgart, Weimar 1999.
- Gut, Philipp: Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur. Frankfurt am Main 2008.
- Habereder, Juliane: Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1981.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main 1985.
- Haug, Hellmut: Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns. Tübingen 1969.
- Heftrich, Eckhard: Zauberbergmusik. Frankfurt am Main 1975.
- Heftrich, Eckhard: Vom Verfall zur Apokalypse. Frankfurt am Main 1982.
- Heftrich, Eckhard: Geträumte Taten. »Joseph und seine Brüder«. Frankfurt am Main 1993.
- Heimendahl, Hans Dieter: Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in den »Betrachtungen eines Unpolitischen«, »Der Zauberberg«, »Goethe und Tolstoi« und »Joseph und seine Brüder«. Würzburg 1998.
- Hellmann, Winfried: Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906-1918). Tübingen 1972.
- Hielscher, Martin: Literatur in Deutschland – Avantgarde und pädagogischer Purismus. Abschied von einem Zwang. In: Neue Rundschau 106 (1995), S. 53-68.
- Hutcheon, Linda: Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony. London u.a. 1995.

- Jahraus, Oliver: Anspruch auf Modernität und traditionelle Gebundenheit. Thomas Mann: »Der Zauberberg« (1924). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Berlin 2008, S. 179-210.
- Jannidis, Fotis: »Unser moderner Dichter« – Thomas Manns »Buddenbrooks. Verfall einer Familie« (1901). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hrsg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Berlin 2008, S. 47-72.
- Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt am Main 1983.
- Japp, Uwe: Kontroverse Daten der Modernität. In: Wilfried Barner/Walter Haug (Hrsg.): Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus. Kontroversen um den Avantgardismus. Tübingen 1986, S. 125-134.
- Japp, Uwe: Literatur und Modernität. Frankfurt am Main 1987.
- Kablitz, Andreas: Jenseits der Décadence. Thomas Manns »Tristan«. In: ders./Winfried Wehle (Hrsg.): Fin de siècle. München 2002, S. 89-122.
- Karthaus, Ulrich: Zu Thomas Manns Ironie. In: Thomas Mann-Jahrbuch 1 (1988), S. 80-98.
- Karthaus, Ulrich: Schiller und Thomas Mann. Utopische Dichtung am Ende der Aufklärung und während der Entdeckung ihrer Negativität. In: Bernhard von Spies (Hrsg.): Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Würzburg 1995, S. 32-42.
- Karthaus, Ulrich: Der geschichtliche Takt. Thomas Mann: Ein moderner Klassiker. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 20 (2007), S. 63-80.
- Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004.
- Kindt, Tom/Hans Harald Müller: Der implizite Autor. Zu Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 48 (2006) S. 163-190.
- Kindt, Tom/Hans Harald Müller: The Implied Author. Concept and Controversy. Berlin 2006.
- Kleinschmidt, Sebastian: Pathosallergie und Ironiekonjunktur. In: Sinn und Form 51 (1999), S. 963-969.
- Koopmann, Helmut: Theorie und Praxis der epischen Ironie. In: ders. (Hrsg.): Thomas Mann. Darmstadt 1975, S. 351-383.
- Koopmann, Helmut: Thomas Manns Bürgerlichkeit. In: Eckhard Heftrich/Beatrix Bludau (Hrsg.): Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich, Lübeck. Frankfurt am Main 1977, S. 39-60.
- Koopmann, Helmut: Thomas Manns Schiller-Bilder – Lebenslange Mißverständnisse? In: Thomas Mann-Jahrbuch 12 (1999), S. 113-131.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt am Main 2005.
- Koopmann, Helmut: Humor und Ironie. In: ders. (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt am Main 2005, S. 836-853.
- Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin, New York 1973.
- Kristiansen, Børge: Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik. Bonn 1986.

- Kristiansen, Børge: Philosophie. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt am Main 2005, S. 259-283.
- Kurzke, Hermann: Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus. Würzburg 1980.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung. 3. Auflage München 1997.
- Kurzke, Hermann: Das Kapitel »Politik« in den »Betrachtungen eines Unpolitischen«. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 13 (2000), S. 27-41.
- Lange, Hartmut: Thomas Mann und das poetische Verständnis der Moderne. In: Birgit Lermen/Michael Braun (Hrsg.): Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger. Frankfurt am Main 2003, S. 33-43.
- Lau, Jörg: Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben. Berlin 1999.
- Lehnert, Herbert: Thomas Mann – Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart 1965.
- Lehnert, Herbert: Thomas Manns Modernität. In: Thomas Mann-Jahrbuch 18 (2005), S. 265-275.
- Leppenes, Wolf: Wissenschaftsfeindschaft und Dichtungsglaube als deutsche Ideologie. In: ders.: Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Wissenschaft und Literatur. Frankfurt am Main 2006 (zuerst 1985), S. 245-264.
- Lohmeier, Anke-Marie: Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe. In: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der Literatur 31 (2007), S. 1-12.
- Lorenzen-Peth, Jennifer: Erzählperspektive und Selbstreflexion in Thomas Manns frühen Erzählungen. Sinnkonstitution und Sinndestruktion. Kiel 2008.
- Lörke, Tim: Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Würzburg 2010.
- Löwe, Matthias: Implizität. Über ein praktisches Problem von Literaturgeschichte als Problemgeschichte (anhand von drei Beispielen). In: Scientia Poetica 13 (2009), S. 304-317.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1984.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1995
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1998.
- Makropoulos, Michael: Modernität und Kontingenz. München 1997.
- Martínez, Matías/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage München 1999.
- Marx, Friedhelm: »Ich aber sage Ihnen...« Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt am Main 2002.
- Marx, Friedhelm: Literatur und Erlösung. Kunstreligion im Frühwerk Thomas Manns. In: Birgit Lermen/Michael Braun (Hrsg.): Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger. Frankfurt am Main 2003, S. 241-255.
- Max, Katrin: Niedergangsdagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in »Buddenbrooks«. Frankfurt am Main 2008.

- Meinecke, Friedrich: Verfassung und Verwaltung der deutschen Republik. In: Die Neue Rundschau 30 (1919), S. 1-16.
- Mergel, Thomas: Geht es weiterhin voran? Die Modernisierungstheorie auf dem Weg zu einer Theorie der Moderne. In: ders./Thomas Welskop (Hrsg.): Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte. München 1997, S. 203-232.
- Mommsen, Wolfgang J.: Der Geist von 1914. Das Programm eines politischen Sonderweges der Deutschen. In: ders.: Der autoritäre Nationalstaat. Verfassung, Gesellschaft und Kultur des deutschen Kaiserreiches. Frankfurt am Main 1992, S. 407-421.
- Mommsen, Wolfgang J. (Hrsg.): Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München 1996.
- Nassehi, Armin: Die Theorie funktionaler Differenzierung im Horizont ihrer Kritik. In: Zeitschrift für Soziologie 33 (2004), S. 98-118.
- Panizzo, Paolo: Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk. Würzburg 2007.
- Petersdorff, Dirk von: Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller. Tübingen 1996.
- Petersdorff, Dirk von: 200 Jahre deutsche Kunstreligion! Ein Gang zu den Wurzeln der Moderne; und Gegenmoderne; und zurück. In: Neue Rundschau 108 (1997), S. 67-87.
- Petersdorff, Dirk von: Nietzsche und die romantische Ironie. In: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 11 (2004), S. 29-43.
- Petersdorff, Dirk von: Die Öffnung des ästhetischen Feldes. In: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur 34 (2009), S. 228-234.
- Petersen, Jürgen H.: Die Rolle des Erzählers und die epische Ironie im Frühwerk Thomas Manns. Ein Beitrag zur Untersuchung seiner dichterischen Verfahrensweise. Köln 1967.
- Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. 2 Bde. Opladen 1993.
- Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): Das Komische. München 1976.
- Purdy, Jediah: Das Elend der Ironie. Hamburg 2002.
- Putnam, Hilary: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt am Main 1990 (englische Originalausgabe 1981).
- Putnam, Hilary: Pragmatismus – eine offene Frage. Frankfurt am Main 1995.
- Pütz, Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn 1963.
- Pütz, Peter: Thomas Manns Wandlung vom »Unpolitischen« zum Demokraten. In: Michael Klein u.a. (Hrsg.): Literatur der Weimarer Republik. Kontinuitäten – Brüche. Innsbruck 2002, S. 45-58.
- Reed, Terence J.: »Geist und Kunst«. Thomas Mann's Abandoned Essay on Literature. In: Oxford German Studies I (1966), S. 53-101.
- Reed, Terence J.: Thomas Mann. The Uses of Tradition. 2. Auflage Oxford 1996.
- Reents, Edo: Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption. Würzburg 1998.

- Renner, Rolf Günter: Die Modernität des Werks von Thomas Mann. In: Hans Joachim Piechotta u.a. (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Bd. 1: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende. Opladen 1994, S. 398-415.
- Renner, Rolf Günter: Dramatisches, Lyrisches. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt am Main 2005, S. 623-628.
- Rickes, Joachim: Der sonderbare Rosenstock. Eine werkzentrierte Untersuchung zu Thomas Manns Roman »Königliche Hoheit«. Frankfurt am Main 1998.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt am Main 1989.
- Ruehl, Martin A.: Blut, »bellezza«, Bürgertugend. Thomas Manns »Fiorenza« und der Renaissancekult um 1900. In: German Literature, History and the Nation. Ed. by Christian Emden et al. Oxford u.a. 2004, S. 189-226.
- Samson, Lothar: Art. Pluralismus. In: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 7 Basel 1989, Sp. 988-995.
- Sandberg, Hans-Joachim: Thomas Manns Schiller-Studien. Eine quellenkritische Untersuchung. Oslo u.a. 1965.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2. Auflage Berlin, New York 2008.
- Schmidt, Benjamin Marius: Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf der Modernität. Stuttgart 2001.
- Schnell, Ralf: Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1989.
- Schöning, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens. Paderborn u.a. 2002.
- Schöning, Matthias: Der deutsche Zauberberg. Thomas Manns »Betrachtungen eines Unpolitischen«. Hans Castorps romantisches Heldentum und das Prinzip Akkumulation. In: Uwe Hebekus/Ingo Stöckmann (Hrsg.): Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933. München 2008, S. 289-310.
- Schöning, Matthias: Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914-1933. Göttingen 2009.
- Schütz, Erhard: »Das Ende muß es lehren, – auch diesmal.« Figurationen medialer Prominenz in Thomas Manns »Königliche Hoheit«. In: Walter Delabar/Bodo Plachta (Hrsg.): Thomas Mann (1875-1955). Berlin 2005, S. 51-66.
- Seiler, Bernd: Ironischer Stil und realistischer Eindruck. Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 60 (1986), S. 459-483.
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München 1998 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. IX, 1).
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. München 2004 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. IX, 2).
- Stockinger, Ludwig: Die ganze Romantik oder partielle Romantiken? In: Bernd Auerochs /Dirk von Petersdorff (Hrsg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn 2009, S. 21-41.

- Stöckmann, Ingo: Erkenntnislogik und Narrativik der Moderne: Einige Bemerkungen zu Anke-Marie Lohmeiers Aufsatz »Was ist eigentlich modern?« und Thomas Anz' Kritik. In: IASL 34 (2009), S. 224-231.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 3. Auflage Tübingen 2002 (zuerst 1960).
- Thomé, Horst: Autonomes Ich und »Inneres Ausland«. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen 1993.
- Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann und die Neuklassik. »Der Tod in Venedig« und Samuel Lublinskis Literaturauffassung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 17 (1973), S. 432-454.
- Vaget, Hans Rudolf: Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1984.
- Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.
- Wehler, Hans-Ulrich: Deutschen Gesellschaftsgeschichte 1700-1990. 5 Bde. München 1987-2008.
- Wehler, Hans-Ulrich: Modernisierungstheorie und Geschichte. In: ders.: Die Gegenwart der Geschichte. München 1995, S. 13-58.
- Werle, Dirk: Frage und Antwort, Problem und Lösung. Zweigliedrige Rekonstruktionskonzepte literaturwissenschaftlicher Ideengeschichte. In: Scientia Poetica 13 (2009), S. 255-303.
- Wilhelmy, Thorsten: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg 2004.
- Willaschek, Marcus: Realismus – die vermittelte Unmittelbarkeit unseres Zugangs zur Welt. In: Merkur 59 (2005), S. 762-772.
- Winston, Richard. Thomas Mann. The Making of an Artist, 1875-1911. New York 1981.
- Wisskirchen, Hans: Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns »Zauberberg« und »Doktor Faustus«. Bern 1986 (Thomas-Mann-Studien 6).
- Wittstock, Uwe: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur. München 1995.