

MODERNE

Einleitung

In der Umgestaltung literarischer Techniken und Perspektiven des 20. Jahrhunderts haben der Aufbruch des 1. Weltkriegs und die nachfolgende technologische Entwicklung eine zentrale Rolle gespielt. Diese haben – nicht nur durch die herangezogenen gesellschaftlichen Umwälzungen (das Verschwinden der Sozialklasse des Grossbürgertums), sondern auch durch die parallel laufenden wissenschaftlichen Errungenschaften – eine wesentliche Veränderung in der Vollführung mimetischer und symbolischer Verfahren künstlerischer Darstellung bewirkt. Der Fortschrittsenthusiasmus aus den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – die massive Einführung der modernen Fortbewegungsmittel (der Eisenbahn und des Automobils), die Erfindung des Photoapparats und die Entwicklung der damit zusammenhängenden Kinetoskopie und Chronophotographie, sowie die ersten Kinoerfahrungen – haben eine neue Auseinandersetzung mit der Thematik der Zeiträumlichkeit bewirkt. Die Erscheinung der Relativitätstheorie (1905) brachte eine Bestätigung und eine Objektivierung der Erfahrungen über die Zeitrelativität. Unter anderen hatte die Umsetzung des traditionellen Paradigmas subjektive Zeit / objektive Zeit, das schon bei Pascal auftauchte, das Objekt der Theorien zur Irreversibilität der biologischen Zeitvorgänge des Nobelpreisträgers Wilhelm Ostwald (1909) gemacht.

Der Aufschwung der Zeitphilosophie in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, der mit der Periode, in der die größten Zeitromane der Weltliteratur erschienen sind, chronologisch koinzidierte, wurde später auf den Bruch im Zeitdenken des frühen 20. Jahrhunderts zurückgeführt, der von der Relativitätstheorie im Zeitdenken des frühen 20. Jahrhunderts veranlasst wurde: 1920 stellte Edmund Husserl seine *Vorlesungen zur Phänomenologie zum inneren Zeitbewusstsein* in Paris vor; Bergson (*Durée et simultanéité*, 1922) und Martin Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927) stellten infolge der Erscheinung der Relativitätstheorie (deren Vertreter 1921 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurden) neue Ausdrucksversionen der Zeitlichkeit dar.

Vor dem Hintergrund einer allgemeinen Zeitobsession und gefördert durch den kulturellen Internationalismus wurde die Rezeption der Zeitphilosophie Schopenhauers erst jetzt erfolgreich. Nachklänge des Wagnerianismus prägten dem literarischen Schaffen eine Poetik des Bewußtseins und der subjektiven Zeit auf. Die Entstehung der Psychoanalyse und der damit zusammenhängenden Sondierung der Tiefen des Unbewußten brachten die Vorstellung von der Unendlichkeit der subjektiven Zeit und schufen die Prämissen zur Entstehung einer neuen Hermeneutik.

Die wirklichkeitstreuen Darstellungstendenzen des literarischen Naturalismus konnten in dem neu geschaffenen Kontext nicht mehr fortbestehen, obwohl naturalistische Spuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts noch aufzufinden sind. Die Gesellschaft machte sich auf der Suche nach neuen Mythen und Ausdrucksmodalitäten. Schon in der französischen Malerei der Jahrhundertwende machte sich die visionäre Einstellung des impressionistischen Künstlers durch ein relativierendes Ineinandergehen von Farben und Formkonturen sichtbar. Der Übergang der Malerei von der photographierenden zur symbolisierenden Funktion, die vielmehr eine sinnorientierte, psychologisierende Darstellungstendenz implizierte, wurde nicht zuletzt von der schnellen Verbreitung der Photographie veranlasst.

Die Diskussionen um den Zeitbegriff der Relativitätstheorie erreichten in den zwanziger Jahren einen Höhepunkt. Um ihn herum gruppierten sich Philosophen in zwei Lager: auf der einen Seite standen die Positivisten und Wissenschaftstheoretiker, vertreten durch Franz Reichenbach (*Philosophie der Raum – Zeit – Lehre*, 1928) und Philipp Frank, auf der anderen Seite die Neukantianer wie Ernst Cassirer (*Zur Einsteinscher Relativitätstheorie*, 1921), die kritischen Realisten, wie Aloys Wenzl, Nikolai Hartmann (*Philosophie der Natur*, 1949), die Lebensphilosophen wie Hans Driesch und Henri Bergson.

Die beiden Lager standen in der Nachfolge der philosophischen Ideen Kants bzw. Ernst Machs; ihr Streit bewegte sich um den Sinn der Frage nach der Wirklichkeit der Zeit. Offensichtlich standen nicht alle mit dem Einsteinschen Zeitbegriff im Einklang und nicht alle nahmen die Relativitätstheorie positiv auf. Bergsons Auseinandersetzung mit den Relativisten zog sich über viele Jahre hin. Ursprünglich wurde seine Auseinandersetzung mit Einstein in *Durée et simultanéité* von den jüngsten Herausgebern wegen der Befürchtung einer Abträglichkeit des Ruhms Bergsons sogar unterdrückt.

Diese intensive Beschäftigung mit dem Phänomen Zeit, die in den Reihen der Wissenschaftler und Philosophen des frühen 20. Jahrhunderts zu erkennen war, reflektierte sich ebenso gut in der Literatur: 1921 erschien James Joyces *Ulysses*, eine beispielhafte Exemplifizierung der literarischen Darstellung subjektiver Zeit, wo in über 300 Seiten die

Gedanken und Erlebnisse der Einwohner der irischen Hauptstadt Dublin wiedergegeben werden, 1924 brachte *Der Zauberberg* Thomas Manns eine neue literarische Zeitgestaltung auf und 1927 erschien, fünf Jahre nach dem Tode Prousts, *Le temps retrouvé*, ein „*summum bonum*“ literarischer Meditationen zum Thema Zeit; 1929 legte William Faulkner eine literarische Darstellung der radikalen Gegenwart – *The Sound and Fury* – vor und in den '30 er Jahren erschienen im englischen Sprachraum Virginia Woolfs *The Waves* (1931) und Joyces *Finegans Wake* (1932). Die in diesem Zeitalter schnell anbrechende Internationalisierung der Literatur durch die massenhafte Betreibung der Übersetzungen führte zu einer intensiven Ideenzirkulation, die eben die Konvergenz dieser Meisterwerke im deutschen Sprachraum ermöglichen konnte. Davon zeugen sogar die Äußerungen Thomas Manns aus einem Interview des *Brooklyn Daily Eagle* vom 13. September 1925, wo der Schriftsteller, nur ein Jahr nach dem Erscheinen des *Zauberberg* und noch unter dem starken Einfluss des temporalen Bewusstseins seiner Epoche stehend, den Proustschen Roman aus der Perspektive der geschichtlichen Zeit und aus dem Blickwinkel einer kollektiven Rezeption betrachtete:

„Er schreibt überhaupt nicht wie ein Franzose. Er schreibt wie ein Engländer. Deshalb ist die englische Übersetzung seines Werks eine der reizendsten Sachen in englischer Sprache. Joseph Conrad und Oscar Wilde überführten die eine Hälfte der französischen Literatur in englische Literatur und Dostojewski und Maxim Gorki die andere Hälfte in russische Literatur. So etwas, wie „französische Literatur“ gibt es nicht mehr. Sie wird englisch, amerikanisch. Die treffendste Aussage über Kunst und Literatur in Europa ist, dass sie in allen Ländern ihren nationalen Charakter verliert. Sie wird „internationalisiert“.

Dieser Homogenisierung der Ideeninhalte und der eingegangenen Stilrichtungen in der Literatur des anfänglichen 20. Jahrhunderts entsprach eine zeitspezifische Heterogenität in der Durchsetzung literarischen Darstellungen: Der Expressionismus ist die letzte literarische Strömung, die sich gegen andere Bewegungen abgrenzen lässt. Wir sehen uns seit dem Ende des ersten Weltkriegs mit so vielen Stil- und Ausdrucksformen konfrontiert, dass ein systematisches Einordnen ein vergeblicher Versuch wäre. Man kann nicht mehr von einer einheitlichen Thematik des Stils oder der Lebensanschauung sprechen, höchstens von der Fortführung von Traditionen einerseits und der Hinwendung zur „Moderne“ andererseits. Jedenfalls hatte sich die Ekstase des Expressionismus verbraucht; man wurde nüchterner (auch in der Sprache), versucht, das durch Krieg, Verfolgung und Bedrohung des menschlichen Lebens geänderte Weltbild zu bewältigen. Von großem Einfluss war die

Existentialphilosophie (Husserl, Heidegger, Jaspers), die sich mit dem existentiellen Problem beschäftigte. Der Mensch erschien den Existentialisten als ein seines Haltes beraubtes Wesen, als verschlossen und nur teilweise (oder gar nicht) berührbar. Der Mensch wurde als ins Sein hinausgestossen geschildert, als vom Leben, das sinnlos ist, entfremdet. Auch muss der Einfluss, den Sigmund Freud auf die Literatur ausübt, erwähnt werden: durch die Psychoanalyse dringt er in die Schichten des Unbewussten vor und enthüllt die triebhaften Kräfte. Auch von der Literatur des Auslandes kommen Einflüsse, die für die Entwicklung der deutschen Literatur nicht ohne Bedeutung sind. So wurden vor allem zwei Schriftsteller in Deutschland bekannt: James Joyce durch seinen *Ulysses* (1922) und Marcel Proust durch den Romanzyklus *Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927). Beide stehen unter dem Einfluss Henri Bergsons und veranschaulichen einen neuen Begriff der Zeit, indem sie die chronologische Zeitfolge zertrümmern und simultan Vergangenes und Gegenwärtiges darstellen. Hinzu kommen als Vorbilder für die realistische Darstellung des Bauer- und Arbeiterlebens die russischen Schriftsteller Maxim Gorki, Alexej Tolstoj, Michael Scholochow und Wladimir Majakowsij. Auch die Werke des Engländers Joseph Conrad, der Amerikaner Ernest Hemingway, Dos Passos, Faulkner sind nicht ohne Wirkung geblieben.

Was die Gattungen anbetrifft, so nimmt der Roman die wichtigste und umstrittenste Stellung im Rahmen der Literatur des 20. Jahrhunderts ein. Die Lyrik verliert die bevorzugte Stellung, die sie bei der expressionistischen Generation gehabt hatte. Auch das Drama büßt die führende Stellung ein, findet aber andererseits zu einer zugänglichen Form und Thematik zurück.

20. Jahrhundert: Epik in der Tradition des 19. Jahrhunderts

Der Tradition des 19. Jahrhunderts sind in Deutschland deutsche Prosaschriftsteller verpflichtet, vor allem Thomas Mann, Hermann Hesse und nach expressionistischen Anfängen auch Heinrich Mann.

Heinrich Mann (1871–1950) ist der älteste der berühmten Brüder Mann. Er stammte aus einer großbürgerlichen Familie, löste sich aber im Gegensatz zu seinem Bruder sehr früh vom Bürgertum und bekannte sich zu einem kämpferischen Humanismus. Nach Studien in Berlin und München machte er lange Reisen nach Frankreich und Italien, kehrte dann nach

Deutschland zurück, wo er 1930 zum Präsidenten der Preußischen Akademie der Künste, Sektion Dichtung, ernannt wurde. 1933 emigrierte er nach Frankreich, 1940 in den USA. Das ihm angebotene Amt des Präsidenten der Deutschen Akademie der Künste in der DDR konnte er nicht mehr antreten. Er starb im Jahre 1950 in Kalifornien und ist in Berlin bestattet.

Heinrich Manns Romane und Erzählungen haben betont gesellschaftlichen Charakter. Sein erstes bedeutendes Werk ist der satirische Roman *Im Schlaraffenland* (1900), der noch zum guten Teil im Zeichen des Expressionismus steht. Der Titel hat volkstümlichen Charakter. Es handelt sich um jenes Märchenland – im französischen *pays de cocagne* –, in dem jeder lebt, wie er will, ohne etwas zu tun. Es ist der erste politisch-soziale Roman Heinrich Manns und wendet sich gegen das Bürgertum im wilhelminischen Deutschland. Der Verfasser konzentriert sich auf einige repräsentative Typen der deutschen Finanzbourgeoisie, hauptsächlich auf den Bankier Türkheimer, einer Gestalt, die an Balzacs Helden erinnert. Um ihn herum wimmelt es an Hochstaplern, Spekulanten, verkommenen Künstlern, leichten Frauen, die sich alle um Geld Ehre und Gewissen verkaufen.

Seine Trilogie *Die Göttinnen* (*Diana, Minerva, Venus*, 1902 – 1903) ist auch eine Anspielung auf die Gegenwart, vor allem, wenn der Verfasser gegen die Vertreter der reinen Kunst Stellung nimmt oder die Gefahren des politischen Aventurismus darstellt.

Berühmt geworden ist Heinrich Mann durch den Roman *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1905), der durch die satirische Darstellungsweise und die Kunst des Verfassers, das Wesentliche zu unterstreichen, beeindruckt. Heinrich Mann skizziert hier ein kritisches Bild der Gesellschaft im deutschen Kaiserreich und legt vor allem die Wurzeln des Preußentums bloß, jener für Deutschland spezifischen Erscheinung, die sich unter anderen durch einen Untertanengehorsam auszeichnete, der jedes eigene Denken unterband und Servilität gegenüber den Höherstehenden und Verachtung der niedriger Stehenden kultivierte. Es wird gezeigt, wie diese Haltung herangezüchtet, wie dieser Untertanengeist schon in der Schule bewusst angezogen wird. Die Hauptfigur, ein Provinzprofessor, verkörpert durch seine Haltung und seine Anschauungen Machtgier, Rachelust, Grausamkeit und Feigheit zur selben Zeit, Züge, die für die Ideologie der herrschenden Schichten jener Zeit bezeichnend waren. Professor Rat, der wilhelminische Professor, der später von Leidenschaft für eine Kleinstadtkurtisane erfasst wird und aus Rache und Machtgier seine Mitbürger und ehemalige Schüler moralisch und gesellschaftlich ruiniert, ist ein kleiner und lächerlicher Tyrann, der jedes Aufbegehren der Schüler als Aufstand gegen die Autorität des Staates wertet und demgemäß bestraft. Sein Unterrichtssystem ist trocken und langweilig. Er versucht, mit Gewalt jenes eigene Denken zu verhindern. Als er durch eine Heirat mit einer verrufenen

Sängerin seinen Posten verliert, verwandelt er sein Haus in ein Spielkasino, um so Macht über seine Mitbürger zu gewinnen, was ihn schließlich ins Gefängnis bringt.

Der zweite Roman Heinrich Manns, der sich eines weltweiten Ruhmes erfreute, war *Der Untertan* (1912 – 1914). 1907 hatte Heinrich Mann den Plan zu einer grossen Romantrilogie betitelt Das Kaiserreich entworfen, in welcher er sich mit seiner Zeit auseinanderzusetzen beabsichtigte. Der Untertan ist der erste Teil dieser Trilogie. Der Roman, der in Deutschland erst 1918, d. h. nach der Novemberrevolution, erschienen ist, kann als eine Art Vorgeschichte des Faschismus in Deutschland interpretiert werden. Der Held des Romans, Diederich Heßling, ist gleichzeitig Knecht und Tyrann: vor dem Kaiser und den Junkern ist er unterwürfig und kriecherisch, den Untergebenen gegenüber ein Despot. In der Gestalt dieses preußischen Untertans gibt H. Mann ein abschreckendes Bild der Entwürdigung und Entartung des Menschen in einer Gesellschaft, in der der Sinn für die wahren Werte zerstört worden ist. Die unmoralische Raffgier des „Untertanen“, seine Feindschaft gegen alle Kultur, seine Ansprüche gegen die Weltherrschaft, auf die Versklavung der Mitmenschen, ist typisch und nimmt die Entwicklung Deutschlands in den dreißiger Jahren vorweg. Wir finden im Roman auch andere ebenso typische Gestalten, z. B. den Sozialdemokraten Napoleon Fischer, einen Vertreter des rechten Flügels, der als Agent der Bourgeoisie innerhalb der Arbeiterklasse tätig ist. Die bürgerliche Demokratie, die noch an die Möglichkeit einer Verwirklichung der Demokratie im Rahmen der bestehenden Ordnung glaubt, wird vom alten Buck vertreten, einem Kämpfer der 48er Revolution. Er predigt eine Politik des Nicht-Widerstandes gegen das Böse, eine Politik, deren klägliches Scheitern wir noch im Laufe des Romans sehen. Andere typische Vertreter des wilhelminischen Deutschlands sind der Professor Kühnchen, ein Ignorant, der die Jugend im Geiste des Chauvinismus erzieht, der Offizier Kunze, der sich von einem Krieg die Verbesserung seiner Lage erhofft usw. Die Wirkung des Romans, die durch die schonungslose Bloßstellung der wilhelminischen Unmoral hervorgerufen wurde, wird noch verstärkt durch die künstlerischen Eigenschaften: trotz der satirischen Übertreibungen und der starken Farben sind die Personen überzeugend, die Sprache ist kräftig und nuancenreich.

1915 erschien der zweite Teil der Trilogie, *Die Armen*, der in Arbeiterklassen spielte, und in dem der Autor die Entwicklung Diederich Heßlings, Napoleon Fischers und der anderen Liberalen schilderte. 1925 wird der dritte Teil dieser Trilogie erscheinen, betitelt *Der Kopf*. Hier prangert H. Mann die *Spitzen* des wilhelminischen Reiches und zugleich die

Vertreter der republikanischen Politik an, die der Reaktion in die Hände spielen, indem sie eine Revanchestimmung schürten. Auch aus anderen vor 1933 erschienenen Werken H. Manns ist ersichtlich, dass er begonnen hatte, die Weimarer Republik richtig zu beurteilen, dass er von der Weimarer Republik nicht mehr die Verwirklichung seiner demokratischen Ideale erhoffte. So z. B. im Roman *Die große Sache* (1930), wo er die sittliche Dekadenz der bürgerlichen Gesellschaft in der Nachkriegsperiode schildert oder in seiner Novelle *Kobes*. Bezeichnend ist auch seine publizistische Tätigkeit aus der Zeit bis 1933.

Infolge der Verfolgungen der Nazis (sein Werk wurde 1933 öffentlich verbrannt) musste Heinrich Mann auswandern. Im Exil widmete er sich vorwiegend der geschichtlichen Thematik zu – sein erfolgreichster Roman ist zu dieser Zeit dem französischen König Heinrich dem Vierten gewidmet. Das Buch besteht aus zwei Teilen: *Die Jugend des Königs Henri Quatre* (1935) und *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* (1937). Es handelt sich um ein Werk mit hohem Aktualitätswert, in dem der Verfasser zeigen will, wie ein Staat und seine Führung aussehen sollten. Auch stellt Heinrich Mann hier die Frage der Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes gegen die Mächte der Dunkelheit, eine Frage, die er bejahend beantwortet, indem er für einen militanten Humanismus eintritt. Der idealisierte und modernisierte Henri Quatre ist der Ausdruck der fortschrittlichen Traditionen seiner Epoche, ein Kämpfer für die Interessen des Volkes und des Staates. Durch die Brandmarkung des mittelalterlichen Obskurantismus bekam der Roman einen antifaschistischen Charakter und wurde auch als Beitrag zum Kampf gegen den Faschismus gewertet.

1944 erschien Heinrich Manns autobiographisches Werk *Ein Zeitalter wird besichtigt* posthum (1956), sein Roman *Empfang bei der Welt*, ein ebenfalls sozialkritisch – satirisches Werk, das besondere Wirkungen durch das von Heinrich Mann meisterhaft gehandhabte Mittel der sprachlichen Verkürzung erzielt.

Thomas Manns (1875 – 1955) kritische Zeitanalysen zeichnen sich durch ironische Distanz von Ereignissen und Gestalten aus, seine Prosa ist genau und zugleich flexibel. Er ist zweifelsohne der größte deutsche Prosaschriftsteller des 20. Jahrhunderts, ein Meister der psychologischen Beschreibung. Seine Schilderung der zeitgenössischen Gesellschaft ist weniger scharf als die seines Bruders und veranschaulicht seine kulturelle Verwurzelung im Bürgertum. Er tritt ein für Vernunft und Humanismus.

Genau so wie sein Bruder Heinrich, ist Thomas Mann in Lübeck geboren, studierte kurze Zeit an der Münchener Universität, folgte aber bald seinem Bruder nach Italien. 1929

erhielt er den Nobelpreis für seinen Roman *Buddenbrooks* (1901) und 1933 verließ er Deutschland. Er emigrierte zuerst in die Schweiz, dann, 1939, in die Vereinigten Staaten. 1955 ist er in Kilchberg, in der Schweiz, gestorben.

Wir unterscheiden in Thomas Manns Schaffen drei Perioden:

Die erste Periode reicht von 1894 (als seine Novelle *Gefallen* erschien) bis 1918. Diese Periode zeichnet sich durch die konservative Haltung des Schriftstellers aus. Er schreibt in diesen Jahren zumeist Novellen, aber auch den Roman *Buddenbrooks*.

Die zweite Periode (1918-1930) ist durch den Übergang Thomas Manns zu demokratischen Positionen gekennzeichnet. 1924 erscheint der berühmte Roman *Der Zauberberg*, 1930 die Novelle *Mario und der Zauberer*, eine der schärfsten antifaschistischen Streitschriften der deutschen Literatur, die den Endpunkt der Entwicklung Thomas Manns in der zweiten Periode seines Schaffens darstellt.

Von 1930 bis zu seinem Tode im Jahre 1955, in seiner dritten Schaffensperiode, bleibt Thomas Mann dem kämpferischen Humanismus treu und widmet sich vor allem dem antifaschistischen Kampf. In den kommenden Jahren erscheinen seine berühmten Romane *Joseph und seine Brüder* (1933-1943), *Lotte in Weimar* (1939), *Doktor Faustus* (...), *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954), sowie zahlreiche meisterhafte Essays.

In der ersten Schaffensperiode steht Thomas Mann noch unter dem Einfluss Schopenhauers und Nietzsches. Die Grundstimmung seiner Werke ist pessimistisch. Mit Wehmut schildert Th. Mann den Verfall des Bürgertums, den Mangel an Einheit auf kulturellem Gebiet; die Kultur hat die Beziehung zum Leben verloren; zwischen Kunst und Leben, Individuum und Umgebung besteht ein Abgrund. Den Künstler sieht Th. Mann als ein übersensibles Wesen, das dazu bestimmt ist, mit dem Leben in Widerspruch zu sein. Das Problem der Einsamkeit des Künstlers wird vor allem in den Novellen *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1903) und *Der Tod in Venedig* (1912) dargestellt. Der Held der Novelle *Tonio Kröger* z. B. ist ein Bürger, ein Kaufmannssohn, der Künstler geworden ist und unter dem Zwiespalt leidet, da Künstlertum und bürgerliche Haltung sich ihm als absolute Gegensätze erweisen. Er lebt ohne direkten Zusammenhang mit dem Leben und sieht alle Dinge vom Standpunkt des Künstlers an. Er wendet sich zwar gegen den Ästhetizismus und drückt die Überzeugung aus, die Kunst solle von der Liebe zu allen Menschlichen ausgehen, aber die Tatsache, dass er das Menschliche in das Bürgerliche sucht, schränkt seine Aussage ein.

Hermann Hesse (1877-1962)

Als Sohn eines politischen Pfarrers besuchte er das Theologische Seminar in Aulbronn, trat dann in eine kaufmännische Lehre und war (seit 1904) freier Schriftsteller. 1911 reiste er nach Indien. Von 1919 bis zu seinem Tode lebte er zurückgezogen in Montagnola. Hesse ist ein feinfühleriger Registrator und Aufklärer des Zerfalls in der modernen Welt aber mit der gleichen Leidenschaft strebt er nach einer neuen Ordnung, die zur Renaissance der alten Ordnung werden soll. Auf der einen Seite trägt Hesses Dichtung typisch deutsche (neuromantische) Züge: In ihr wird das Erbe der deutschen Romantik in den problematischen Spannungen der modernen Welterfahrung gestellt. Novalis, Hoffmann, Brentano und Eichendorff sind Hesses Vorbilder; Volkslied und Märchen, lyrische Schilderung und Reflexion sind seine kongeniale Mitteilungsformen. Auf der anderen Seite erweitert Hesse den Bereich der herkömmlichen Werte, indem er über die Grenzen des Abendlandes hinausgreift und, in seine Hoffnung auf Errettung, die morgenländischen Kulturen mit einbezieht. In seinen Entwicklungsromanen, die eigentlich Seelenbiographien sind, hat Hesse nicht davon abgesehen, die Menschen auf ihr eigentliches Wesen und ihre eigentliche Aufgabe hinzuweisen: die Humanität. Schon Hesses früher Roman, *Peter Camenzind*, enthält im Thema und Form die wesentlichen Züge eines späteren Werkes. Es ist der Entwicklungsroman eines sensitiven jungen Menschen, dessen Bewusstsein im Gefühl einer schwachen Bindung an die Welt – sich zu behaupten sucht. Das Thema dieses lyrischen Romans in ich-Form ist die Polarität der Flucht von und zu den Menschen, die kulturpessimistische Lösung wird spät durch die Sinnfindung in der Kultur abgelöst. Mit der Erzählung *Unterm Rad*, in der er aus seiner jugendlichen Krisenzeit berichtet, beginnt Hesse eine Auseinandersetzung mit den Spannungen zwischen den seelisch geistigen Energien des künstlerischen Menschen und den pervertierenden Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft. Schon hier erscheinen die gegensätzlichen Komponenten der Persönlichkeit in zwei polaren Gestalten, von denen eine untergehen muss, die andere sich durch Flucht in die Künstlerexistenz zu retten sucht. Der Roman *Demian*. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend steht unter dem Einfluß der Gnostik und der Übermenschen-Vorstellung Nietzsches. Er ist durch eine entscheidende Wendung gegenüber Hesses früheren Werke gekennzeichnet: Es ist die Ankehr von der lyrisch-romantischen Haltung. Emil Sinclair wurde als Kind von seinem Freund Demian aus seelischer Not gerettet; seitdem trägt er Demians Bild als ein Vorbild in sich. In dem entscheidenden Augenblick taucht Demian auf, um Emil auf dem Weg zu sich selbst zurückzuführen. Demians Mutter wird ihm zum Urbild mütterlicher Liebe. Der Roman ist ein hohes Lied auf die Freundschaft. In dem Freundespaar ist die Polarität von Kunst und Leben verkörpert; bezeichnend ist das mystische Verhältnis zur Musik, die als das künstlerische Wunderschlechthin gilt. Den Hauptteil des Romans *Der Steppenwolf* bilden die hinterlassenen Aufzeichnungen des Künstlers Harry Haller, die eingeleitet sind durch einen Bericht des Herausgebers. Der Anhang ist der Traktat vom Steppenwolf. Harry Haller ist ein Aussenseiter, der seine Zeit braucht, und trotzdem keinen Weg der Heilung weiss. Er findet in der nächtlichen Strasse ein kleines Buch, den *Traktat vom Steppenwolf*. Der Steppenwolf, halb menschlicher, halb tierischer Natur, wird ihm zum Sinnbild seiner eigenen Existenz, die von gegensätzlichen Seelenkräften getragen ist. Der Versuch, sich in der Bürgerlichkeit zu retten, misslingt. In einem Restaurant begegnet er in

8

Gedanken an Selbstmord „Hermione“, die ihn von seiner Vereinsamung retten will, indem sie ihn in die Sphäre der Tanz- und Tanzmusik einführt. Hermiones Freund, der Musiker Pablo, zeigt Haller durch das Vorspiel des magischen Juweliers, eine Welt ohne Zeit und Realität, die Welt der vielen Lebensmöglichkeiten, in der auch Mozart auf dem Bilde erscheint und heitere Gelassenheit verkündet. Dieser Blick hinter den Erscheinungen erweckt in Haller das Verlangen, das Lebensspiel immer wieder zu betreten. „Das Spiel nochmals zu beginnen...“. Harry Haller ist ein ausgeschlossener und vereinsamer Mensch, der den Zwiespalt von menschlicher und wölfischer Seele in sich nicht überwinden kann, und der in der Steppenlandschaft des modernen Lebens umher getrieben wird. Er steht ausserhalb der bürgerlichen Welt, aus der er geflohen ist, weil er deren Fassadenhaftigkeit erkannt hat. Doch findet er hier sein besseres Selbst in der Gestalt Hermiones. Am Schluss wird Harry Haller, der wegen Missbrauch des magischen Theaters angeklagt ist, darüber belehrt, dass Wirklichkeit und magisches Spiel voneinander zu trennen sind. Als literarische Umsetzung von Hesses psychoanalytischen Studien spiegelt der Roman „das Leben in der Seele eines Gemütskranken; zwischen wirklichen Vorgängen erscheinen Träume, Visionen und Wahnvorstellungen. Doch betont Hesse, er wolle nicht nur die Neurose eines Individuums wiedergeben, sondern auch eine Zeit, in der man vergebens versucht, das Ewige durch Wut gegen das Zeitliche zu gewinnen: Der Weg in die Unschuld zu Gott führt nicht zurück, sondern vorwärts, nicht zum Wolf oder Kind, sondern immer tiefer in die Menschenwürde hinein.

gewordenen Schichten des Bürgertums, aus der Welt der Pflichten und der Verantwortung zu flüchten. In dieses Sanatorium gerät auch der Held des Romans, Hans Castorp, der an diesem isolierten Ort mit dem Verfechter der Aufklärung, Settembrini, und dem Jesuiten Naphta politische, soziale und philosophische Probleme erörtert, in diesen Gesprächen die Mitte vertritt und sich für ein Passivitätsideal einsetzt, das Thomas Mann um jene Zeit in sein Lebensideal verwandelte. Dieses Lebensprinzip verschwindet am Ende zum Teil, als Hans Castorp den Zauberberg verlässt, um als Freiwilliger an die Front zu gehen. Meisterhaft ist hier das Spiel mit der Zeit. Es wird geschildert, wie die Bewohner des *Zauberbergs* den Sinn der Zeit verlieren und sich in ein *dolce far niente* gefallen. Erzählt wird mit Distanz und Ironie. Die psychologische Analyse der Personen wird kühl und geistreich durchgeführt.

Angesichts des heraufkommenden Faschismus und seiner Gefahren ändert Thomas Mann aber seine Haltung. Er verzichtet auf das Passivitätsprinzip als Lebensideal und betont sogar, dass die Passivität bekämpft werden muß, dass die einzige richtige Haltung angesichts der faschistischen Aggression eine kämpferische sei. Das ist klar aus der Novelle *Mario und der Zauberer* ersichtlich, einer tragischen Reiseerzählung, die das Ergebnis der Beobachtungen ist, die der Verfasser im Italien Mussolinis machte. Die Novelle enthüllt die Kampfmethoden des Faschismus, seinen Versuch, den Willen zu lähmen und den Verstand zu verdunkeln. Cipolla, der Zauberkünstler und Hypnotiseur, ist ein Vertreter der faschistischen Ideologie, der von Mario, dem einfachen Mann aus dem Volke, erschossen wird. Dies geschieht in dem Augenblick, als Mario sich bewusst wird, von Cipolla entwürdigt worden zu sein. Bezeichnend ist auch die Gestalt des Herrn aus Rom, eines Vertreters der bürgerlichen Demokratie, dessen Ohnmacht klar gezeigt wird. Der Tod Cipollas, den der Verfasser als einzig mögliche Lösung begrüßt, hat einen warnenden Charakter und kann als Aufforderung zum Kampf gewertet werden.

Während der Emigration schreibt Thomas Mann einige seiner besten Werke. 1933-1934 entsteht die Tetralogie *Joseph und seine Brüder*, ein Versuch, einen alten mythischen Stoff dem Leser mit den Mitteln der modernen Psychologie geistvoll-ironisch zugänglich zu machen. Das Erscheinen dieses Werks aus der geschichtlichen Vergangenheit des jüdischen Volkes in der Hitlerzeit kann als gewollter Protestakt gedeutet werden, was übrigens Thomas Mann selbst betont hat.

Der Roman *Lotte in Weimar* (1939), in dem von einer Begegnung der alt gewordenen Lotte Werthers mit Goethe erzählt wird, beschwört die große Gestalt des Verfassers des *Faust* herauf als lebendige Mahnung für das von dunklen Mächten unterjochte Deutschland.

Thomas Mann zeichnet hier aus ironischer Distanz ein vielleicht weniger imponantes, dafür aber menschliches Bild Goethes und nimmt zu vielen Problemen seiner eigenen Zeit Stellung.

Der vieldeutigste Roman Thomas Manns aus dieser Zeit ist aber *Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947). In diesem Roman analysiert der Verfasser am Schicksal eines genialen Musikers die deutsche Tragödie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Aus Hochmut und Verzweiflung schließt Adrian Leverkühn mit dem Teufel einen Pakt, tauscht Liebe gegen höchste künstlerische Erfüllung ein und stirbt an Wahnsinn. Die akademische Sprache des Chronisten, in der wir Anklänge an das Luther-deutsch finden, die Kritik an Nationalsozialismus und Faschismus kennzeichnen dieses bedeutende Werk, das auch wegen der Stellungnahme zum Nietzsche-Komplex wichtig ist. Adrian ist ein Vertreter der „reinen Kunst“ und gerade seine Isoliertheit macht ihn zu einem Opfer des „Teufels“, der Macht der Unvernunft und des Bösen.

Berühmt sind auch Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, ein unvollendeter Roman, in dem in der Überlieferung des Schelmenromans berichtet wird, wie ein im bürgerlichen Sinne haltloser Mensch seine bürgerliche und adlige Umwelt übertölpeln kann, weil er ihre Schwächen klar durchschaut.

Hermann Hesse (1877-1962) gehört zu den großen Vertretern der deutschen Literatur. Als Sohn eines evangelischen Pfarrers, sollte er Theologie studieren, floh aber aus dem Seminar in Maulbronn, betätigte sich eine Zeit als Buchhändler und Antiquar. 1906 schreibt er die Novelle *Unterm Rad*, in der das Problem der Erziehung behandelt wird: ein Schüler wird durch seine pedantischen Lehrer in den Tod getrieben.

Der erste große Erfolg Hesses ist jedoch *Peter Camenzind* (1904), ein Entwicklungsroman, der das Leben eines schweizerischen Bauernsohnes schildert, der mehrere Liebesabenteuer erlebt und schließlich ins Dorf zurückkehrt und sich dort als Bauer niederlässt. Die Stimmung ist lyrisch-weich und resigniert. Der Erfolg des Buches war so groß, dass Hesse nun als freier Schriftsteller arbeiten konnte und sich in der Schweiz ansiedelte. Sowohl *Peter Camenzind* als auch *Unterm Rad* spiegeln gefühlvoll Jugenderlebnisse Hesses wieder.

1919 erscheint sein Roman *Demian*, der Widersprüche im Wesen des Menschen gestaltet und das Grundthema von Hesses Dichtung sichtbar werden lässt: der Mensch steht im Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Trieb und Geist. Nur wenn er die dunklen Kräfte in sich erkennt, kann er sie besiegen. In *Demian* sagt Hesse: "Wahrer Beruf für jeden

Außenseiter, dem es nicht gelingt, den Zwiespalt von "wölfischer" und menschlicher Seele in sich zu überwinden. Eigentlich ist er seelisch krank und der Roman schildert seine Wahnvorstellungen und Visionen.

In *Narziss und Goldmund* verkörpern die Titelhelden den Widerspruch zwischen asketischer Gelehrsamkeit und ungebundenem Künstlertum.

In seinem Roman *Glasperlenspiel* führt Hesse den Leser in das Phantasieland Kastalien, in einen Gelehrtenstaat, wo alle ein gemeinsames intellektuelles Spiel ausüben, das Glasperlenspiel. Der Hauptheld des Romans, Joseph Knecht, der große Glasperlenspielmeister, versucht in einer noch zukünftigen Welt alle Spannungen zwischen Geist und Leben zu überwinden, jedoch wendet sich *Magister Ludi Joseph Knecht* selbst von Kastalien ab und kehrt in die alte Welt zurück, da er erkennt, dass man sich nicht isolieren darf, sondern mitleiden und mitleben muss und dass das utopische Kastalien den Menschen seine eigene Aufgabe, die Humanität, nicht erfüllen lässt.

1946 erhielt Hermann Hesse den Nobelpreis. Er starb 1962 in der Schweiz.

20. Jahrhundert: Epik der Moderne

Bei den Brüdern Mann oder bei Hesse erfolgt die Auseinandersetzung mit der geistigen Situation des modernen Menschen noch auf die überlieferte Art und Weise, jedoch nicht ohne Annäherung an die Erfahrungen der Moderne, also in einer Verschmelzung von Moderne und Tradition. Andere große Vertreter der Epik des 20. Jahrhunderts wieder distanzieren sich bewusst von der Tradition des 19. Jahrhunderts und beantworten die Frage des Verhältnisses Mensch-Gesellschaft-Ordnung, indem sie sich der Mittel des modernen europäischen Romans (Bewusstseinsroman-Joyce) bedienen. Das tut, z. B. Franz Kafka, der viel diskutierte Prager Schriftsteller, der mit seinen Büchern beweisen will, dass Gesellschaft und Tradition die Individualität des Menschen vernichten.

In Prag geboren, studierte **Franz Kafka** (1883-1924) zuerst Germanistik, dann Jura. Sein Vater hatte von ihm verlangt, er sollte in die väterliche Fabrik eintreten. Obwohl er als freier Schriftsteller leben wollte, willigte er darin ein, als Versicherungsjurist zu arbeiten. Als er 1917 an Tuberkulose erkrankte, gab er seine Arbeit auf. Er zog nach Berlin, kehrte aber 1924 nach Prag zurück und starb kurz darauf in Kierling bei Wien.

Zu seinen Lebzeiten hat Kafka nur sehr wenig veröffentlicht. Er verfügte, man solle nach seinem Tode alle Schriften verbrennen, aber Max Brod, sein Freund, gab sie gegen

Kafkas Wunsch heraus. Kafkas literarisches Werk, das ebenso faszinierend wie schwer zugänglich ist, besteht aus einigen Erzählungen und drei Romanen, in denen er traumhaft-surrealistisch Situationen und Episoden schildert. Die drei Romane: *Amerika*, *Der Prozess* und *Das Schloss*, wurden von Max Brod, vom Hauptmotiv ausgehend, als „Trilogie der Einsamkeit“ bezeichnet. *Amerika* ist der erste und am wenigsten reife seiner Romane. Der Verfasser begann 1912 daran zu arbeiten, vollendete das Werk aber nicht. Der Held, Karl Rossmann, ist ein sechzehnjähriger Junge, den sein Vater wegen eines geringfügigen Vergehens nach Amerika verschickt. Hier stößt er immer wieder auf die Verständnislosigkeit der Umwelt. Die Illusion einer Rückkehr in die Heimat und einer Versöhnung mit den Eltern, die ihn verstoßen haben, lassen ihn seine Einsamkeit ertragen. Das Ende fehlt.

In diesem Roman sind viele Leitmotive des Gesamtwerks vernehmbar: die Dekadenz der Bürgerwelt, die Ordnung, die keine mehr ist, und die aus ihr ausbrechende Grausamkeit und Barbarei, die Einsamkeit des Menschen in einer verdorrten Gesellschaft, die Sehnsucht nach einer neuen Einheit und Fülle des Lebens. Die Wirklichkeit ist aber noch nicht entstellt, ins Traumhafte verzerrt, wie später, die Ereignisse folgen noch mehr oder weniger den Gesetzen der Vernunft, der Held hat einen normalen Namen, er besitzt eine Vorgeschichte, ist individualisiert, entwickelt sich. Die Umgebung ist naturgetreu dargestellt.

Schon der zweite Roman, *Der Prozess*, (1914-1915) zeigt uns aber den spezifischen Kafka, den radikalen Bekenner der Verzweiflung und trostlosen Ausweglosigkeit. Der Held des Romans, Joseph K., ist ein fähiger und erfolgreicher Bankbeamter, ein Durchschnittsmensch ohne besondere Eigenschaften oder Laster. Eines Tages erfährt er, bei einem geheimnisvollen Gericht sei eine Klage gegen ihn eingereicht worden, ohne dass aber die Schuldfrage beantwortet worden wäre. Keine Schuld wird ihm vorgeworfen, obwohl ihn die Richter und Advokaten wie einen Schuldigen behandeln. Dann kommt keine Vorladung mehr, aber der Held beschäftigt sich aus eigenem Antrieb mit der Angelegenheit, kann aber zu keinen der höheren Organe vordringen. Der Fall wird für Joseph K. zur Zwangsvorstellung. Er protestiert, versucht auf verschiedene Art und Weise zu den Richtern vorzudringen. Langsam wird aber sein Widerstand schwächer. Er sieht die Ausweglosigkeit des Prozesses, der nur mit dem Tode endet. Und so folgt er nach einjährigem Kampfe, ohne zu widerstehen den Henkern, die ihn eines Tages abholen und ihn dann das Messer ins Herz stoßen, „wie einem Hund“.

Der Prozess ist das unbarmherzigste Buch Kafkas. Es zeigt ein Gericht ohne Gesetz, eine Hinrichtung ohne Urteil, es zeigt die unendliche Verlassenheit des Menschen in einer Welt, wo die „Anstalt“ alles ist und das Individuum nichts. Was betont wird, ist die

allgemeine Lage des Individuums in einer feindlichen Welt, die Machtlosigkeit des Einzelmenschen gegenüber der Ungerechtigkeit der Gesellschaft, dem Übelwollen der Machtorgane, gegenüber der Krankheit, der Armut usw.

Auch im dritten Roman, *Das Schloss* (1921-1922), betrachtet der Verfasser die Wirklichkeit vom selben schmerzlich engen Gesichtspunkt. Auch hier derselbe tiefe Pessimismus, dieselbe Skepsis. Der Landvermesser K., von dessen Vorgeschichte wir nichts erfahren, sehnt sich nach einem Leben in der Gemeinschaft und nach sinnvoller Arbeit. Er gelangt in ein Dorf zu Füßen eines Schlosses, das ihn seiner isolierten Position als „Fremder“ entreißen soll. Er kämpft um sein Lebensrecht, um seine Anerkennung, stößt aber, ebenso wie Joseph K., auf die Macht der Autorität. Das Schloss ist ebenso verzweigt und verwirrend in seiner Struktur, ebenso mächtig und doch fruchtlos wie das Gericht im *Prozess*. Trotz aller Versuche gelingt es K. nicht, sich dem Schloße zu nähern. Er sehnt sich nach Aufnahme in die Gemeinschaft, wünscht, im Schloss und Dorf anerkannt zu werden, ist sich aber gleichzeitig der Unzulänglichkeiten der Gemeinschaft bewusst und rebelliert gegen deren Ungerechtigkeiten der Gemeinschaft bewusst und gegen die Sinnlosigkeit ihres Verhaltens. K.'s Tragödie besteht darin, dass der Wille, der Einsamkeit zu entgehen, ihn treibt, sich der Kollektivität zu nähern, die er aber wegen ihrer falschen Werte verabscheut, deren Unzulänglichkeit ihn anekelt. So schwankt er zwischen Einsamkeit und Allgemeinheit und stirbt, ohne *erlöst* worden zu sein.

Auch in diesem Roman finden wir die spezifische Kafkasche Schreibtechnik, die, kurz gefasst, aus einer phantastischen Hyperbolisierung und Absolutisierung von Ausschnitten aus der Wirklichkeit besteht, aus der bizzaren Verschmelzung von Phantasie und Wirklichkeit. Auch hier macht sich Kafkas Neigung bemerkbar, die Gegenstände der Betrachtung oder die Geschehnisse in einer Art Traumlandschaft anzusiedeln, so dass Dinge und Vorgänge vorkommen, die außerhalb der Gesetze von Raum und Zeit stehen und nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern als Zeichen und Gleichnis. Eine andere Eigentümlichkeit der Technik Kafkas, die im *Schloss* zum Vorschein kommt, ist die absolute Konzentrierung auf die Haupthelden, die die einzige Bewegungskraft der Handlung bilden: der Verfasser baut seine Darstellung ausschliesslich auf die Zentralfigur auf. Wir erfahren nur, was diese Figur erfährt, wir sehen nur, was sie sieht, wir stehen den gespensterhaften Vorkommnissen ebenso unverstehend gegenüber wie der Held selbst, da sich der Autor vor jeder erklärenden Zwischenbemerkung hütet. Das wirkt sich auf den Hintergrund aus, auf den die Zentralfigur projiziert ist: er hat etwas merkwürdig Erstarrtes, Lebloses. Es gibt kein Leben ausserhalb des Haupthelden; sobald er auftritt, beginnt sich alles zu beleben, wenn er wieder verschwindet,

setzt die alte Starrheit wieder ein. Seltsam ist, dass Kafka seine Phantasmagorien von Angst und Einsamkeit in der nüchternsten, prägnantesten, klarsten Sprache, die man sich denken kann, ausdrückt. Er vermeidet eigenschaftswörtliche Anhäufungen, Neubildungen, Fremdwörter, bemüht sich, einen sachlichen Ton beizubehalten. Durch den nüchternen alltäglichen Stil stellt der Autor die Distanz zum Mitgeteilten her und erzielt auf diese Weise oft eine faszinierende Wirkung.

Kafka hat, wie schon erwähnt, auch Erzählungen geschrieben: *Die Verwandlung*, *Der Landarzt*, *In der Strafkolonie*, *Das Urteil*, *Der Hungerkünstler* usw., die zumeist veranschaulichen, dass Gesellschaft und Tradition die Individualität der Menschen dadurch vernichten, dass sie sie von sich weisen. In der Erzählung *Das Urteil* unterwirft sich Georg dem Spruch seines Vaters und scheidet freiwillig aus dem Leben. Gregor Samsa, in einen Käfer verwandelt (*Die Verwandlung*), hofft, Eltern und Schwester durch seinen Tod zu befreien. Der Hungerkünstler (in der gleichnamigen Erzählung) hungert, weil keine Speise ihm zugesagt.

Kafkas Einfluss auf die moderne Literatur war groß. Er gehört zu den einflussreichsten Schriftstellern des 20. Jahrhunderts.

Modern wirkt auch die Prosa **Hermann Brochs** (1886-1951) vor allem durch die Benutzung des inneren Monologs im Stile von Joyce. Broch ist Österreicher. Er emigrierte 1938 nach den USA, wo er auch starb.

Mit der Romantrilogie *Die Schlafwandler* (1931-1932) will Broch eine dichterische wie philosophische Bestandsaufnahme des wilhelminischen Zeitalters geben. Im ersten Teil, *Pasenow oder die Romantik*, zeigt Broch die Degeneration des preußischen Adels. Im Mittelpunkt steht ein Gardeoffizier, der vor einer Wirklichkeit zu flüchten versucht, die nur von Uniform und falschen Begriffen bestimmt wird. Der zweite Teil, *Esch oder die Anarchie*, schildert das Leben eines Kleinbürgers, der zwischen Triebleben und leerer Phrase hin- und hergerissen wird, jedoch eine geheime Sehnsucht nach Ordnung und Sicherheit in sich trägt. Essayistische Einschübe philosophischen und psychologischen Inhalts verbinden Einzelschicksal und Schicksal einer Epoche. Im dritten Teil, *Huguenau oder die Sachlichkeit*, werden die Helden der beiden ersten Teile durch einen skrupellosen Schieber, einem Kaufmann, überwunden, der den Zerfall der Werte symbolisiert. Es wird gezeigt, dass in der modernen Welt Mord, Betrug und Fälschung, Ansehen und Reichtum bringen kann. Im ersten Teil erzählt Broch noch traditionsgemäß; mit dem zweiten Teil beginnend benutzt er den

inneren Monolog im Stile von Joyce sowie lyrische, dramatische und aphoristische Einschübe.

Der Roman *Der Tod des Vergil* (1945) gestaltet die letzten 18 Stunden des grossen römischen Epikers als eine innere Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben, dem dichterischen Werk und der geistigen Situation der Zeit.

Es wird das Sterben Vergils in Brundisium dargestellt. In seinen Fieberphantasien mischt vergil Realität, Erinnerung und Zukunftsvision; er will sein Epos vernichten, weil er glaubt, das Werk habe der Eitelkeit gedient, wie alle Dichtung, und habe ihn von seinen Pflichten der Menschheit gegenüber abgehalten. Nur wenige Gespräche unterbrechen den langen, inneren Monolog, der sich mit der Problematik des Künstlers überhaupt auseinandersetzt. Die Sprache ist rhythmisch gehoben und geht oft in Verse über.

In dem Romanfragment *Der Versucher* (1954), von dem es mehrere Varianten gibt, zeigt Broch, wie ein religiöser Fanatiker einen geistig-seelischen Massenprozess auslöst, der zur Opferung eines Mädchens und zu Massenhysterie führt. Gleichzeitig versucht Broch den Weg aus dem Chaos sichtbar zu machen. Im Mythischen wurzelnde Kräfte der Mutter Gisson, einer Bäuerin, befreien die Dorfbewohner aus der Not, in die sie der *Versucher* gebracht hat. In diesem Werk bewegt sich Broch zwischen Tradition und Moderne, er schliesst sich am Anfang der Tradition des Romans des 19. Jahrhunderts an, verlässt aber bald die realistische Ebene.

Ebenso wie Kafka erst nach seinem Tode in seiner vollen Bedeutung erkannt worden ist, wird auch **Robert Musil** (1880-1942), ein Österreicher adliger Herkunft, erst spät in seiner Größe erkannt. Er übersiedelte 1938 in die Schweiz, wo er auch gestorben ist. Musil hat zahlmäßig nur wenig geschrieben: einige Novellen sowie die Romane *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) und *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930). Musil besitzt eine besondere Fähigkeit, die Wechselbeziehungen von Ich und Umwelt, Individuum und Gemeinschaft, Zeit und Raum sichtbar zu machen. Alles erscheint bei ihm zeitlos; Gegenwärtiges, Zukünftiges und vergangenes verschmelzen, Vorerlebtes und Erlebtes, Geschehenes und Nichtgeschehenes sind simultan. Das kommt noch nicht ganz im Anfangsroman Musils, in den *Verwirrungen des Zöglings Törleß*, zum Vorschein, obwohl auch hier schon äußere Vorgänge und Verhaltensweisen zu Sinnbildern eines inneren Chaos werden. Dieser Situation, den Regungen der Sinne, begegnet der Held der Geschichte mit Hilfe wertherscher Denkmodelle. Das Werk ist eigentlich eine Vorstufe zu Musils Hauptschrift, dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, den Musil 1901 beginnt. Er besteht

aus drei Bänden, von denen der erste 1930, der zweite 1933, der dritte unvollendet 1943 posthum erschien/Den Hintergrund bildet die Donaumonarchie, mit deren Zerfall Musil sich kritisch auseinandersetzt, indem er ein vielfältiges Bild äußerer Vorgänge und verborgener Strömungen in ihrer Wechselbeziehung entwirft. Der Held des Romans, Ulrich, wird in seinen Versuchen geschildert, seinem Leben Form zu geben. Er verzichtet auf seinen Beruf und versucht, sich in der Politik durchzusetzen, wird sich aber bewusst, dass der erste Weltkrieg das Ende einer im Zerfallen begriffenen Kultur bedeutet und dass sein Versuch vergeblich ist. Ulrich, der eigentlich als Selbstporträt verstanden werden soll, ist ein *Mann ohne Eigenschaften*, ein Möglichkeitsmensch, der sich nicht für das eine oder das andere entscheiden kann, immer wieder versucht, sich für eine Ordnung zu entscheiden und scheitern muss, weil er die Dinge von zwei Seiten betrachtet und somit die moralische Ambivalenz verkörpert, die manche Menschen des 20. Jahrhunderts kennzeichnet. Ulrich versucht zwar, den Zustand des Unbestimmten, Zweifelhafte, Zweideutigen zu überwinden und den ihm allein gemäßen Weg zu finden: in der Liebe zu seiner Schwester Agathe glaubt er, eine Lebensordnung jenseits von Moral und Dogma zu finden, aber auch dieser Versuch scheitert und Ulrich zieht in den Krieg. Diese Versuche Ulrichs sind eingebettet in die satirische Parallellaktion: Wir lernen die führenden geistig-politischen Kreise des Österreich der Vorkriegsjahre kennen. Wichtige Persönlichkeiten der Zeit werden vorgestellt und der Zerfall der Habsburgermonarchie wird veranschaulicht. Der Roman besteht aus langen Monologen mit theoretischen Erörterungen, die das Lesen erschweren.

20. Jahrhundert: Dramatik

Auch auf dem Gebiet der Dramatik beginnen, sich neue Tendenzen bemerkbar zu machen. Die Form des Illusionstheaters war weitgehend zerstört worden. Es verstärkte sich das Bestreben nach einer volkstümlichen Thematik und Form, nach Verzicht auf Darstellung einer Scheinwirklichkeit zugunsten der Deutung der Wirklichkeit. Das bewirkt das Heranziehen neuer künstlerischer Möglichkeiten. Die Gattungsgrenzen verwischen sich, man greift zu epischen Mitteln, zu Musik, Tanz und Pantomime. Auch werden ältere Gattungen, wie z. B. die Moralität, das Parabelspiel, die Allegorie wieder aufgegriffen. So knüpft etwa Brecht mit seinem epischen Theater an Büchner und Hauptmann an, führt aber auch neue Formelemente ein und belebt alte Formen wieder.

Das Werk Kafkas ist ebenso faszinierend wie schwer zugänglich. Es hat weitgehend einen Modellcharakter, d.h. einzelne, visionär erschaute oder traumhafte surrealistisch gestaltete Situationen, Episoden oder Handlungen repräsentieren immer Gesetze der Welt, die so total sind, dass sie die verschiedensten Interpretationen zuzulassen scheinen. Im Blickwinkel Kafkas steht nicht mehr der allseitig gebildete Mensch als Individuum, sondern der Durchschnittstypus, der nur noch ein Glied in einem nicht mehr verstandenen, nicht mehr überschaubaren Ganzen ist, in dem sich auch Gott nicht mehr offenbart.

In einer paradoxen, grotesken, manchmal humoristischen, häufig aber grauenerregenden Weise, werden Modelle menschlicher Existenz angesichts der letzten Fragen aufgestellt, in ihnen die existenzielle Schuldhaftigkeit gezeigt, doch Antworten auf diese letzte Fragen werden nicht geboten.

Für Kafka steht der Mensch in einer paradox-absurden Situation zwischen Leben und Tod, Immanenz und Transzendenz. Da er aus der festen irdischen und überirdischen Ordnung entlassen wurde, ist er desorientiert und ziellos: „Wir sind in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind und zwar an einer Stelle, wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, dass es der Blick immer fortsuchen und fortverliert, wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind“.

Bei Kafka ist das „Sosein“ nur ein geheimes Zeichen des Seins, das Sein ist möglich nicht sein, aber auch das Nicht-Sein birgt in sich die Möglichkeit des Seins: Es ist ein „circulus viciorus“ (Teufelskreis), der (z. B. In der Parabel Auf der Galerie) als endlos-monotones Rotieren einer Kunstreiterin in der Zirkusarena dichterisch gestaltet wird. Kafkas Dichten ist weder allegorisch, da sie nicht für etwas Bestimmtes oder Bestimmendes steht, noch symbolisch, da sie nicht etwas Sicheres ist, die Handlungen sind Parabeln. Erzählungen und Romane vermitteln direkt das Weltgefühl des Dichters, das zugleich das Weltgefühl seiner Epoche ist.

Die Verwandlung

Der Handelsreisende G. Samsa wacht auf und sieht sich in ein riesiges Insekt verwandelt. Der Dichter gestaltet den Veränderungsprozeß so minutiös, dann entsteht im Leser das Gefühl eines schwer definierbaren Eckels und Grauens, das aber dem Gefühl genau entspricht, das der Dichter in uns hervorrufen wollte. In diesem Falle spricht man vom evokativen Äquivalent.

Weder Gregor noch seine Familie wissen mit seiner „neuen privaten Existenz etwas anzufangen, denn er hat seine eigene „Funktion“ des Geldverdienens verloren, er wird in seinem Zimmergefängnis mit immer abnehmender Neigung versorgt, bis er schließlich verhungert...

In dieser Wirklichkeitsfiktion schildert K. Den unmittelbaren Einbruch des Irrationalen in die Wirklichkeit, wobei die Kausalitäten außer Kraft gesetzt werden: Der Held, aus dessen Blickwinkel erzählt wird, ist seiner Menschenwürde entkleidet und befindet sich in voller Isolierung:

Vor dem Gesetz

Ein Mann vom Lande kommt vor dem Türhüter und erbittet Eintritt in das Gesetz.

In der Strafkolonie

Der Prozeß

Der Bankbeamte Joseph K. Wird eines Morgens von Leuten verhaftet, die „wie Dienstmänner von der Straßenecke aussehen.“ Warum wird er verhaftet? Warum soll gegen ihm ein Prozeß eröffnet werden? Das ist eben der Hacken, sagt Joseph K, das weiß ich eben nicht. Er währt sich mit allen Mitteln: Er will mindestens seine Anklageschrift sehen; aber alles ist vergeblich: Joseph K. Dringt nie weiter als bis zur Tür des geheimnisvollen Gerichts vor: Die oberen Richter bleiben unerreichbar. Sie werden über sein Schicksal entscheiden, ohne ihn gehört zu haben. Eines Tages – am Vorabend seines 31. Geburtstages – wird das Urteil von zwei Männern vollzogen. Im Mittelpunkt des Romans steht das Wachsen des Schuldgefühls und die dadurch ausgelösten Qualen, denn Joseph K.s tragische Erkenntnis ist, dass über dem anonymen verständnis- und sittenlosen Gericht ein höherer, unerreichbarer und unverständlicher Wille steht. Joseph K. Wird im Augenblick der Verhaftung aus dem vertrauten Bezug zur Welt gerissen, die raumzeitlichen und kausalen Zusammenhänge gelöst, die Dinge und Menschen sind feindlich und trügerisch. Kafka verwendet hier eine sachliche, knappe Normalsprache und verzichtet auf Stimmungselemente. Die Grenze zwischen Subjekt- und Objektsphäre ist aufgehoben, der Erzähler bleibt innerhalb des Erlebnishorizontes des Helden: diese Erzählhaltung der sogenannten „erlebten Rede“ ist eine Synthese aus objektiver Vorgangsschilderung und subjektiver Perspektive am Beginn der surrealistischen Kunst.

Der Roman Das Schloß, das wichtigste und enigmatischste Werk Kafkas, ist Fragment geblieben. Es ist eine Art Gegenstück zum Prozeß mit verwandter, aber zugleich umgekehrter Thematik. Die Hauptgestalt, der Landvermesser K., hat Frau und Kind, die bisherige Umgebung und den Beruf verlassen, um durch die winterliche Öde einem Ruf des Grafen Westwest zu folgen. Da er spät abends im Dorf eintritt, kann er das Schloß nicht mehr erreichen. Er ruft dort an, aber man weiß von ihm nichts, bis es sich herausstellt, dass er doch angefordert worden sei; K. beginnt nun einen aussichtslosen Kampf um die Anerkennung seiner Stellung als gräflicher Landvermesser, um ein Gespräch mit seinem Vorgesetzten um den Eintritt ins Schloß und um die Einsicht in seine Institution, die ihm auch die Erkenntnis seiner Lage und damit seiner Selbst brächte. Als ihm dieser direkte Kampf mit den absolut regierenden Mächten keine Erfolge einträgt, versucht er, über einzelne Glieder der dörflichen Gemeinschaft zu diesen Mächten vorzudringen. Aber er findet keinen wirklichen Eingang in die Dorfgemeinschaft: einmal gerät er an Einwohner, die selbst aus der Gemeinschaft ausgeschlossen sind; ein anderes Mal macht er Frieda, die Geliebte eines Schloßbeamten, zu seiner eigenen Geliebten, aber er verfällt auch hier das Eigentliche, da er Frieda nicht um ihrer selbst Willen liebt, sondern anfänglich nur auf die Berechnung, etwas über seine Vorgänger bei ihr zu erfahren, dann auch aus reiner Triebhaftigkeit sich unterwirft. K. erhält keine Aufträge als Landvermesser, die einzelnen Begegnungen mit Funktionären verlaufen negativ, weil er das Negative verpasst. Am Ende seiner Bemühungen erkennt K. die tragische Wahrheit: Das Schloß bleibt unerreichbar. Im ganzen Roman und im Gesamtwerk Kafkas läßt nichts darauf schließen, dass ein für den Landvermesser glücklicher Schluß geplant war, wie es verschiedene Interpreten für wahrscheinlich halten. Nach Angabe M. Brods hat Kafka geplant, den Landvermesser vor Entkräftung sterben zu lassen; der Bescheid aus dem Schloß, dass ihm der

Aufenthalt im Schloß gestattet sei, sollte erst in seiner Todesstunde eintreffen. Im Roman erscheint ein modellhafter Mensch, der sich in einer modellhaften Situation nicht behaupten kann, weil die Welt vom einzelnen Menschen niemals durchschaubar ist und weil dieser einzelne als endliches und begrenztes Individuum in der Welt nicht aufgeben kann.

Das Schloß zeigt menschliche Verhaltensweisen in Konfrontation mit überindividuellen Mächten: die Auseinandersetzung zwischen Ich und Man in der größeren Gemeinschaft und in der Liebe, die Verflechtung von Archetypus und Individuum vom sozialen bis zum religiösen Bereich, die Spannung zwischen dem unreflektierten Dasein und der bewußten Existenz, der Antagonismus von Leben und Geist, der unversöhnliche Gegensatz zwischen Freiheit und Gesetz. In diesem Roman ist alles von dichter Symbolik: Das Schloß, das eine erhöhte Lage hat, versinnbildlicht das Unbekannte, die höhere und unergründliche Weisheit. Das Dorf symbolisiert das normale bürgerliche Leben. Ebenfalls symbolhaft sind: der Beruf der Hauptgestalt, die landschaftliche Tektonik, die Jahreszeit, die ausweglose Hermetik des Beamtenapparats, dessen Hierarchie und Funktion niemand kennt.

Vom Frühsommer 1912 bis 1914 arbeitete Kafka am Roman *Der Verschollene*, der 1927 von Max Brod unter dem Titel *Amerika* herausgegeben wurde. Der noch jugendliche Emigrant Karl Roßmann, der unter dem Zeichen der Freiheitsstatue in Amerika eintritt, gerät – in seiner unerfahrenen Reinheit – mit den sozialen und individuellen Bedingungen der Welt immer wieder in Konflikt, bis er im Naturtheater von Oklahoma – einer utopischen Institution – seinen bescheidenen Platz in der Gesellschaft findet. Dieses Romanfragment scheint, Inneres und Äußeres, diesseits und jenseits zur Deckung bringen zu wollen, weil der Mensch hier zu sich kommt.

Bertolt Brecht (1898-1956), geboren in Augsburg als Sohn eines Fabrikdirektors, gehört zu jenen Vertretern der bürgerlichen Intelligenz, die bereits vor 1933 den Anschluss an die revolutionäre Arbeiterklasse gefunden hatten. Er studierte in München Medizin und Naturwissenschaften und war im Ersten Weltkrieg Sanitätssoldat. 1918 wurde er Mitglied des Augsburger Soldatenrates; 1924-1926 war er als Regisseur in Berlin tätig. 1933 wurden Brechts Werke in Deutschland verboten. Er emigrierte über Österreich, die Schweiz und Frankreich nach Dänemark. Über Schweden, Finnland und Russland kam er 1941 in die Vereinigten Staaten, wo er sich lange Zeit in Hollywood aufhielt. Nach 1947 lebte er in die DDR, wo er als Leiter des 1949 gegründeten Berliner Ensembles und als Dramatiker bis zu seinem Tode für eine neue Bühne tätig war, die die Zuschauer zur intellektuellen, moralischen und sozialen Entscheidung führen soll.

Brechts erste Bühnenwerke sind anarchistische Proteste gegen die bürgerliche Gesellschaft, gegen Krieg und Militarismus. Er spricht zwar schon in einem seiner ersten Stücke, Trommeln in der Nacht (1922, Kleist-Preis), die Absicht aus, gegen das expressionistische Theater zu kämpfen, dessen Ideal es war, eine antirealistische Illusion der Wirklichkeit zu geben, verbindet aber hier ebenso wie in *BAal* (1920) und *Im Dikicht der Städte* (1927) noch expressionistische Elemente mit krass naturalistischen Motiven.

Einen neuen dramatischen Stil findet Brecht in der Dreigroschenoper (1928), einer beissenden Satire auf die bürgerliche und Gesellschaftsordnung nach dem Vorbild von John Gay's *The Beggars Opera* (1728). Brecht formuliert auch jetzt die Theorie des epischen Theaters, in dem das Mitfühlen durch das Mitdenken ersetzt wird, wodurch das gesellschaftliche Bewusstsein des Publikums verändert werden soll. Das Theater soll seinen Illusionscharakter verlieren und für erzieherische, politische Wirksamkeit freigemacht werden. Diesem Ziel dient das Mittel der Verfremdung, der Verfremdungseffekt (V-Effekt), durch den der Zuschauer zu Entscheidungen und Erkenntnissen gezwungen werden soll. Brecht verwendet dazu desillusionierende Mittel, wie y.B. offene, rampenlose Bühnen, Zwischentexte und Songs, Sprecher, die einen Kommentar zum Geschehen auf der Bühne geben, Theater auf dem Theater, Plakate und andere epische Mittel. Die Zuschauer sollen das Stück als Fabel erleben, d.h., es soll die Mittelbarkeit zwischen der dargestellten Handlung und dem Publikum dargestellt werden. „Glotzt nicht so romantisch!“, ruft Brecht dem Publikum zu und versucht dadurch die moralische Aktivität im Zuschauer zu erwecken, ihn

von der Veränderbarkeit vermeintlich unabänderlicher Erscheinungen zu überzeugen. So wendet sich im Drama *Der gute Mensch von Sezuan* (1940) der Sprecher selbst an das Publikum und fordert es zur Handlung auf.

Kommen wir aber auf die *Dreigroschenoper* zurück, dem Höhepunkt von Brechts Auseinandersetzung mit den bürgerlichen Illusionen über Moral, Religion, Recht und Kunst aus seiner ersten Schaffensperiode, das größte Theatererzeugnis der zwanziger Jahre. Mit diesem „Stück mit Musik“ setzt Brecht die Theorie des „epischen Theaters“ in die Praxis um. Es handelt sich um eine Art gespielte Moritat, die vom Bandenführer Macheath berichtet, der mit dem Polizeichef im Bunde steht, die Tochter des Bettlerkönigs Peachum, der aus dem menschlichen Elend ein Geschäft macht, verführt, beinahe an den Galgen kommt, aber schließlich gerettet wird. Die Handlung wird von aggressiven lehrhaften Songs (Musik von Kurt Weill) begleitet die desillusionierend wirken. Übrigens hat Brecht dasselbe Thema auch in seinem einzigen Roman, dem Dreigroschenroman (1934) behandelt, in dem die Probleme vertieft, die Personen schärfer gezeichnet sind.

Inzwischen hatte sich Brecht dem wissenschaftlichen Sozialismus zu nähern begonnen, was seinen weltanschaulichen Reifeprozess beschleunigte. Seine Beschäftigung mit dem Marxismus führte ihn u.a. zum tieferen Verständnis der sozialen Hintergründe, was sich z.B. in der Bearbeitung von Gorkis Roman *Die Mutter* (1932) sowie im dramatischen Versuch *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932) zeigt.

Im letztgenannten Stück, dessen Schauplatz Chicago und zwar zur Zeit der Weltwirtschaftskrise, behandelt Brecht das wohlbekannte Jeanne d'Arc-Thema. Die Heldin des Stückes ist das Mädchen Offizier der Heilsarmee. Sie erkennt als Folge ihrer Erfahrungen, dass die kapitalistische Gesellschaft nur durch revolutionäre Gewalt verändert werden kann und nicht durch die Religion. Brecht verwendet hier als künstlerisches Mittel die parodistische Handhabung von Stilmitteln und Zitaten aus der klassischen Tragödie (Schiller), wodurch der V-Effekt erzielt wird.

Seine bedeutendsten Werke schreibt Brecht in der Emigrationszeit. 1939 entsteht das pazifistische Drama *Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939 *Das Leben des Galilei* (zweite Fassung 1957), 1940 *Herr Puntila und sein Knecht Matti* sowie *Der gute Mensch von Sezuan*, 1941 das Diskussionstück *Der auflhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*; auch arbeitet Brecht in den Vereinigten Staaten am 1954 erschienenen *Kaukasischen Kreidekreis*.

Mutter Courage und ihre Kinder erscheint nach einer Reihe von Lehrstücken und ist ebenfalls bestimmt, mit den Mitteln des „epischen Theaters“ Erkenntnisse des dialektischen Materialismus zu vermitteln. Der Dichter prangert die zerstörerische Macht des Krieges an, der der Mensch mit Entschlossenheit entgegentreten muss. Den Hintergrund bildet der Dreißigjährige Krieg. Das Stück ist mit Recht als Chronik dieses Krieges bezeichnet worden, eine Chronik, die Brecht dazu benutzt, um

seine Antikriegstendenzen auszudrücken. Er zeigt die Greuel des Krieges und deckt seine ökonomische Grundlage auf. Die Titelheldin ist eine aus Grimmelhausen bekannte Marketenderin, die mit ihrem Karren den Truppen von Kriegsschauplatz zu Kriegsschauplatz folgt. Sie lebt vom Krieg und wünscht deshalb seine Fortsetzung, ohne zu begreifen, dass der Krieg, der sie ernährt, eigentlich der Zerstörer ihres Lebens ist, der Hauptschuldige am Tode ihrer Kinder. In der Passivität der Mutter Courage will Brecht die Passivität der Massen schildern, die eigentlich den Krieg entscheiden, sich aber dessen zumeist nicht bewusst sind.

Die Fähigkeit Brechts, historischen Stoffen Aktualitätswert zu verleihen, stellt u.a. auch sein *Leben des Galilei* unter Beweis. Galilei kommt durch seine Entdeckungen mit der konservativen Macht der Kirche in Konflikt, die auf dem Alten beharrt, um die Geister versklaven zu können. Wissenschaft hingegen bedeutet Fortschritt und Aufgeschlossenheit und als Galilei vor der Inquisition widerrufen, ist das gleichbedeutend mit einer Niederlage des Fortschritts. In der DDR schrieb Brecht eine neue Fassung des Stückes, in der, wohl unter dem Eindruck der Atombombe, die Idee der Verantwortlichkeit des Wissenschaftlers vor der Gesellschaft noch stärker unterstrichen wird als in der ersten Fassung.

Bedeutende Beiträge mit satirischem Charakter sind die Parabelstücke *Der gute Mensch von Sezuan*, *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, sowie *Der aufrichtsamer Aufstieg des Arturo Ui*, ein Werk, das die Hintergründe der faschistischen Diktatur enthüllt. Das Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* übernimmt es zu beweisen, dass die materiellen Gegebenheiten mächtiger sind als der Wille des Menschen und die Macht der Götter. Vergeblich begeben sich drei Götter auf die Suche nach dem Guten in der Welt. Selbst das herzensgute Freudenmädchen Shen Te muss die Himmlischen enttäuschen, denn um sich zu behaupten, muss sie in der Gestalt des bösen Vetters das Gute selbst zerstören, das sie tut.

Herr Puntilla und sein Knecht Matti prangert die soziale und nationale Demagogie der herrschenden Klassen an und schildert die Möglichkeiten und Grenzen des Menschen in der Klassengesellschaft.

Zu erwähnen ist auch Brechts theoretische Schrift über das Theater *Kleines Organon fürs Theater* (1948), in der Brecht seine dramatische Praxis auch theoretisch begründet.

Carl Zlickmayer erwarb sich vor allem durch den wirkungsvollen Bau der Szenen sowie durch die betont unkomplizierte Sachlichkeit der Darstellung Verdienste als

Das Problem der Verantwortung des deutschen Volkes und der Abrechnung mit der Vergangenheit widmet Wolf seine Bühnenstücke *Was der Mensch säet* und *Wie Tiere des Waldes*, dem neuen Leben in der DDR das Lustspiel *Bürgermeister Anna*.

Homocentrism and the Father-Son Relation in the Principal Works of Melville and Th. M., Diss. Univ. of Illinois at Urbana Champaign 1983 (vgl. Diss. Abstracts, 44, 1983/84, S. 2139A). – H. R. Vaget, *Th. M.: Kommentar zu sämtl. Erzählungen*, Mchn. 1984. – H. Kurze, *Th. M. Epoche – Werk – Wirkung*, Mchn. 1985. – D. W. Adolphs, *Literarischer Erfahrungshorizont. Aufbau u. Entwicklung der Erzählperspektive im Werk Th. M.s*, Heidelberg 1985. – R. G. Renner, *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Th. M.*, Mchn. 1985. – Th. M., Hg. u. Einf. H. Bloom, NY u. a. 1986 [Aufsatz-Slg.]. – H. Fähndrich, *Th. M.s episches Musizieren im Sinne Richard Wagners. Parodie u. Konkurrenz*, Hg. u. Erg. M. Hülle-Keeding, Ffm. 1986. – St. Nagel, *Aussonderung u. Erwählung. Die »verzauberten« Helden Th. M.s u. ihre Erlösung*, Ffm. u. a. 1987 [zugl. Diss. Düsseldorf]. – G. Härle, *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Th. M.*, Ffm. 1988. – *Th. M.-Handbuch*, Hg. H. Koopmann, Stg. 1990.

BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL. Der Memoiren erster Teil

Roman von Thomas MANN, erschienen 1954. – Anregungen zum Werk erhielt der Autor offensichtlich schon durch die 1905 in deutscher Übersetzung erschienenen Memoiren des rumänischen Hochstaplers G. Manolescu. Eine erste Phase der Niederschrift datiert von 1910–1913; ein erstes Bruchstück erschien 1911 im *Almanach* des S. Fischer-Verlages, die bis zum Selbstmord des Vaters der Hauptgestalt reichende Fassung – abgeschlossen Ende 1911 – wurde 1922 unter dem Titel *Buch der Kindheit* veröffentlicht. Die Arbeit am *Tod in Venedig* verursachte 1911/12 bereits eine Unterbrechung, bis 1913 konnte Thomas Mann jedoch den Bogen bis zur Rosza-Episode des sechsten Kapitels spannen. Der schon 1943 erwogene Plan, das Fragment fortzuführen, wurde zunächst zugunsten des *Doktor Faustus* aufgegeben. Erst 1951 wandte sich Thomas Mann wieder den *Bekenntnissen* zu. Der Stoff hatte für ihn jedoch an Faszination verloren, die in der Bindungslosigkeit und dem Narzißmus des Hochstaplers versteckte Künstlerthematik erfährt in den späteren Teilen eine philosophisch-mythologische Einbindung, wie sie etwa in der Figur des Professor Kuckuck erscheint. Dennoch hat Thomas Mann hier seine Thematik in einer Welt der Heiterkeit und des schönen Scheins aufgelöst. Die *Bekenntnisse* parodieren die Memoirenliteratur, vor allem GOETHEs *Dichtung und Wahrheit*, und stehen dem Schelmenroman (GRIMMELSHAUSEN) nahe. Felix Krull schreibt die fiktive Autobiographie am Ende seiner »Weltfahrt« gewissenhaft und mit selbstgefälliger Aufrichtig-

produziert sich einem gläubigen Kurpublikum als Wunderkind, wenn er neben dem Kapellmeister mit »Fiedel und Vasinobogen« auftritt, umgeht den Wehrdienst durch einen sorgsam einstudierten epileptischen Anfall und findet sich schließlich in Paris im Hotelgewerbe. Das entscheidende Ereignis in Krulls Leben ist hier sein Existenztausch mit dem Marquis de Venosta, mit dessen Papieren und Vermögen versehen er eine Welt- und Bildungsreise unternimmt. Er macht die Bekanntschaft des Paläontologen Professor Kuckuck und lernt in Lissabon auch dessen Familie kennen. Als Marquis de Venosta findet er Zutritt zur Gesellschaft, wird zur Audienz beim König vorgelassen und erobert schließlich Frau und Tochter des Professors. Hier bricht der Roman ab, von der Fortsetzung weiß man, daß sie den Helden ins Zuchthaus führen sollte, aus dem er jedoch offensichtlich wenig geläutert wieder entlassen worden wäre. – Eine »Fortführung« des Felix Krull unternahm H. P. DORN mit seinem Roman *War ich wirklich ein Hochstapler?* (1958), der dort einsetzt, wo Thomas Mann aufgehört hatte, und in demselben Pariser Hotel endet, in dem die Karriere Krulls begonnen hatte.

Mit den Helden der Schelmenromane teilt Krull die besondere Fähigkeit, Situationen zu meistern, die noch vor seiner Erfahrung liegen. Er versteht es, aus dem wenigen, das er weiß, und dem vielen, das ihm anliegt, zur rechten Zeit alles zu machen. Während sich im klassischen Bildungsroman der Held im Widerspiel mit der Gesellschaft zur Persönlichkeit ausbildet und entwickelt, ist Krull von allem Anfang an in seiner Persönlichkeit festgelegt. Sein Bild ergibt sich aus den Situationen, die er besteht, und aus den Verkleidungen, in die er je nach Gelegenheit schlüpft, d. h. seine Verwandlungen sind nur äußerer Natur. Sein Theatererlebnis – fester Bestandteil des deutschen Entwicklungsromans – ist der Besuch in der Garderobe eines mittelmäßigen Künstlers. Was er dort lernt, ist nur, was er schon wußte: daß nämlich die Welt betrogen werden will. Krull ist ein Spiel der Natur, Natur in ihrer sich selbst ironisierenden Gestalt. Die Dialektik von Sein und Schein trifft auf ihn nicht zu: sein ureigenstes Wesen ist der Schein.

Auch im Krull wird Manns Lebensthematik, die Spannung zwischen Künstlertum und Bürgertum, wieder aufgenommen, wird jedoch parodistisch gesteigert: Krulls Wesen, »phantastisch und pfuscherrisch« zugleich, fügt sich glatt in die Gesellschaft ein, und »seine Meisterschaft im Konventionellen führt die Konvention ad absurdum« (P. Altenberg). Der Hochstapler ist dem Künstler verwandt, der seinerseits zur Hochstaplei neigt. Der Umschlag ins Negative einer kriminellen Karriere erfährt aber seine Aufhebung durch die ironisch-mythologischen Bezüge der Erzählung, vor allem durch die Assoziation Krulls mit der antiken Hermesgestalt (Hermes als Gott der Diebe). Der Ironie der Hand-

die Selbstgefälligkeit und den Narzißmus des Helden enthüllt, zugleich aber auch den – teils selbstironisch gemeinten – Abgesang auf eine vergangene Zeit beinhaltet: »Der parodistisch heitere, mit sozialkritischen Akzenten versehene Abschied von einer überholten und überlebten Welt ist abgeschlossen. Thomas Mann läßt das Thema verebben« (I. Diersen).

H.E.-KLL

AUSGABEN: Bln. 1911 (*Bruchstück aus einem Roman*, in *Das 25. Jahr, 1886–1911. Almanach d. S. Fischer Verlag*, S. 273–283). – Hannover 1919 (*Schulkrankheit. Bruchstück aus dem unvollendeten Roman »Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«*, in *Das Kettner-Buch*, Hg. P. E. Küppers, S. 7–17). – Wien/Lpzg./Mchn. 1922 (*Buch d. Kindheit*; limitierte Aufl., Orig. Lithographien O. Laske; Nachdr. Sg. 1988). – Amsterdam 1937 (um ein 2. Buch (fragmentarisch) erw.). – Ffm. 1954 (in *Stachholmer GA der Werke*). – Ffm. 1960 (in *GW in 12 Bänden*, 7). – Ffm. 1974 (in *GW in 13 Bänden*, 7). – Ffm. u. a. 1975 (Zeichnungen u. Nachw. G. Böhmer). – Ffm. 1985, Hg. P. de Mendelssohn, Nachw. H. Wysling (*Frankfurter Ausg.*). – Ffm. 1988 (FiTb).

VERFILMUNGEN: BRD 1957 (Regie: K. Hoffmann). – BRD 1982 (Regie: B. Sinkel; Zusammenschchnitt einer fünfteiligen TV-Serie).

LITERATUR: E. Kahler, *Die Erwählten* (in NRs, 66, 1955, 3, S. 305–334). – G. Lukács, *Das Spielerische u. seine Hintergründe. Fragmentarische Bemerkungen zum II. Teil der »Bekenntnisse«* ... (in *Aufbau*, 11, 1955, S. 501–524). – A. Riley, *Die Erzählkunst im Alterswerk Th. M. mit besonderer Berücksichtigung der »Bekenntnisse«* ... Diss. Tübingen 1958. – H. Mayer, *Felix Krull und Oskar Matzerath. Aspekte des Romans* (in H. M., *Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur*, Ffm. 1969, S. 35–67). – R. Diederichs, *Strukturen der Schelmenischen im modernen deutschen Roman. Eine Untersuchung an den Romanen von Th. M. »Bekenntnisse«* ... und G. Grass »*Blechtrommel*«, Düsseldorf/Köln 1971. – H. Wysling, *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den »Bekenntnissen«* ... Bern/Mchn. 1982. – L. J. Heiss, *The Osiris-Hermes Symbolism in Th. M.'s »Die Bekenntnisse«* ... Diss. Univ. of Washington 1983. – G. Stein, *Th. M.: »Bekenntnisse« ... Künstler u. Komödiant*, Paderborn u. a. 1984. – Th. Sprecher, *Felix Krull und Goethe. Th. M.s »Bekenntnisse« als Parodie auf »Dichtung und Wahrheit«*, Bern u. a. 1985.

BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN

Kulturpolitische Streitschrift von Thomas MANN, entstanden 1915 bis Anfang 1918, erschienen

vierende Differenzen zwischen den Brüdern Thomas und Heinrich MANN in der Beurteilung der gesellschaftlichen Wirkung und Verpflichtung der Kunst angedeutet. Während Heinrich Mann zum satirischen Kritiker des Wilhelminischen Deutschland wurde, kultivierte Thomas Mann – der seit 1912 zunächst am *Felix Krull*, dann am *Zauberberg* arbeitete – die Attitüde des weitabgewandten Literaten der Décadence in einem Maß, daß er im November 1914 gegenüber Ph. Witkop gestehen mußte, von der Eskalation der politischen Lage »garnichts geahnt und gemerkt« zu haben: »Selbst nach dem Fall des Erzherzogs hatte ich noch keinen Schimmer, und als der Kriegszustand verhängt war, schwor ich noch immer, daß es zu nichts Ernsthaftem kommen werde.« Dennoch schlug er sich nach Kriegsausbruch auf die Seite der Kriegsbegeisterten und feierte in seinem, im November 1914 in der »Neuen Rundschau« erschienenen Aufsatz *Gedanken im Kriege* das Ereignis, an dem teilzunehmen er freigestellt war, mit inbrünstigem Pathos als »Reinigung, Befreiung« und als »ungeheure Hoffnung«, der »gräßliche(n) Welt« des Friedens zu entfliehen: »Wimmelte sie nicht von dem Ungeziefer des Geistes wie von Maden? Gor und stank sie nicht von den Zersetzungstoffen der Zivilisation? (...) Wie hätte der Künstler, der Soldat im Künstler nicht Gott loben sollte für den Zusammenbruch einer Friedenswelt, die er so satt, so überaus satt hatte!«

Hier bereits entwickelte Thomas Mann seine ästhetisch-spekulative Erklärungs politischer Vorgänge durch das Gegensatzpaar von »Kultur« und »Zivilisation«, mit dessen Hilfe er die alte Antinomie von »Kunst« und »Leben« politisch anzuwenden suchte. Während die »deutsche Seele« nach einer höheren Ordnung der »Kultur« strebe, die den letztlich irrationalen, auf Reichtum und Vielfalt zielenden Tendenzen des »Lebens« und der »Kunst« adäquat zu sein suche, herrsche in der westlichen Welt die normierende »Zivilisation«, eine auf ein formales Stimmrecht zu reduzierende Demokratie, mit der sich zwanglos weitere negativ besetzte Begriffe wie Technokratie, Konkurrenz und Reflexion assoziieren lassen. Ohne sich offensichtlich, wie H. Kurze annimmt, über die Traditionszusammenhänge im klaren gewesen zu sein, griff Thomas Mann hier auf romantisch-vitalistische Argumentationsschemata zurück, die bis in das Dritte Reich hinein auf konservativer Seite wirksam blieben und die gegen den westlichen Demokratie- und Öffentlichkeitsbegriff das mystische Konstrukt einer aus der »Innerlichkeit« der »deutschen Seele« gespeisten »höheren Ordnung« stellen, die sich jeder rational-diskursiven Diskussion entzieht.

Thomas Manns Äußerungen führten zum bis 1922 dauernden Zerwürfnis mit seinem Bruder Heinrich, der von Anfang an eine anti-nationalistische und pazifistische Haltung vertrat, hierin sich mit Autoren wie Romain ROLLAND, Stefan ZWEIF, René SCHICKLE und bald auch Hermann HESS

gen: »Der Deutsche, als Politiker, glaubt sich so benehmen zu müssen, daß der Menschheit Hören und Sehen vergeht – dies eben hält er für Politik. Sie ist ihm das Böse – so meint er denn um ihrerwillen recht zum Teufel werden zu sollen.« Deshalb hat sich Deutschland auch geweigert, gerade von Völkern wie dem französischen, denen eine glücklichere Vereinigung von Begriffen wie »Freiheit« und »Nation« gelang, jene Korrekturen anzunehmen, die »die europäische Menschheitsreligion, der europäischen Demokratie« ihm hätte vermitteln können.

Thomas Mann beschreibt das Verhältnis des deutschen »Gemüts« zur Politik als das der »Unberufenheit« aus Innerlichkeit, eben jener Innerlichkeit, die ihren reinsten Ausdruck in der deutschen Romantik fand. Die Romantik, als revolutionäre Gegenbewegung gegen den philosophischen Rationalismus der Aufklärung, hat eine gewisse »dunkle Mächtigkeit und Frömmigkeit«, eine »Altertümlichkeit der Seele, welche sich den chthonischen, irrationalen und dämonischen Kräften des Lebens, das will sagen: den eigentlichen Quellen nahe fühlt«, wiederbelebt wie zuvor schon die Reformation. Es scheint, Thomas Mann zufolge, das tragische Schicksal Deutschlands und der Deutschen zu sein, daß gerade ihre guten Anlagen sich ins Böse verkehren, daß sie Politik nicht als eine »Kunst des Lebens« zu praktizieren vermögen, sondern immer erneut jener »Vorführung zum Tode« erliegen, deren paradoxe Verbindung mit der »Verherrlichung des Vitalen gegen das bloße Moralische« das ambivalente Wesen der Romantik bezeichnet. Die letzte, technisierte Phase dieses »Romantismus« mündet in den Faschismus, den Thomas Mann mit nahezu theologischen Begriffen als das »absolut Böse«, das »schlechthin Widersinnige« verurteilt und dem er seit 1936, dem Jahr seiner offiziellen Ausbürgerung aus Deutschland, »entschiedenen publizistischen Widerstand entgegensetzte«. Wenn der Autor sich später geweiht hat, Kommunismus und deutschen Faschismus unter den gemeinsamen Oberbegriff des Totalitarismus zu subsumieren, so deshalb, weil es ihm unmöglich schien, im Nationalsozialismus etwas anderes zu sehen als »die verabscheuenswürdigste Kreation der politischen Geschichte« (Brief An einen jungen Japaner, 1951), die im Zweiten Weltkrieg schon deshalb nicht endgültig besiegt worden sei, weil sie gar nicht besiegt werden sollte. Diese späteren Formulierungen relativieren die weitgespannten Hoffnungen auf einen neuen »Weltzustand«, denen der Autor am Schluß des Vortrages Raum gibt: die Liquidation des Faschismus, deren Zeuge er ist, soll den Weg zu einer »sozialen Weltreform« ebnen, die die bürgerliche Demokratie im Zuge der Entwicklung auf einen »sozialen Humanismus« hin überwindet.

H.H.H.

Ausgaben: Stockholm 1945 (NRs, 56/57, 1945/46, H. 1, S. 4–21). – Stockholm 1947. – Bln. 1947. – Ffm. 1960 (in GW in 12 Bänden, 11). – Ffm. 1965 (in Reden und Aufsätze II, Stockholm)

Schriften u. Reden im Exil, Hg. P. de Mendelssohn, Nachw. H. Helbling, Frankfurter Ausg.).

LITERATUR: K. Pinthus, »Deutschland und die Deutschen« (in Aufbau, 11, NY, 8. 6. 1945, S. 7). – M. Andreis, Postilla al discorso di Th. M.: »La Germania e i Tedeschi« (in Belfagor, 2, 1947, S. 107 f.). – U. Sonnemann, »Deutschland und die Deutschen« (in Staatszeitung und Herold, NY, 6. 3. 1948, S. 4).

DOKTOR FAUSTUS. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde

Roman von Thomas MANN, entstanden 1943 bis 1947, erschienen 1947. – Ein »Lebens- und Geheimwerk« nannte Thomas Mann seinen letzten großen Roman, nach Buddenbrooks, nach Der Zauberberg und Joseph und seine Brüder. Standen diese Werke jeweils repräsentativ für das wilhelminische Deutschland, für die Weimarer Republik und für die Exilzeit, so wird Doktor Faustus zum beherrschenden Opus des letzten Lebensabschnittes des Autors, zum »Roman einer Endzeit« (H. Mayer): Künstlerroman, Zeitroman und Faustroman in einem.

Die Anfänge der Konzeption lassen sich weit zurückverfolgen, schon 1905 hält Thomas Mann in seinen Notzbüchern fest: »Novelle oder zu »Maja« Figur des syphilitischen Künstlers: als Dr. Faust und dem Teufel Verschiedener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulus, Inspiration; er darf in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich aber holt ihn der Teufel: Paralyse.« Die hier angedeutete Grundidee, noch der Künstlerthematik der Frühzeit verpflichtet, gewinnt im Spätwerk eine charakteristische Ausformung. Gegen die Philosophie Nietzsches – dessen Werk und Leben mit der fiktiven Biographie des Komponisten Leverkühn vielfältig verwoben wird – beharrt Thomas Mann nun auf einer ethisch-moralischen Fundierung des Lebens, allem ästhetisch motivierten Relativierungsdrang zum Trotz (»wir sind nicht mehr Ästhetiker genug«, heißt es 1947 im Essay Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, »uns vor dem Bekenntnis zum Guten zu fürchten, uns so trivialer Begriffe zu schämen wie Wahrheit, Freiheit, Gerechtigkeit«). Gegen das frühere Bild des ausschweifenden, autonomen-irrationalen Künstlers wird dieser nun, um den Preis der Strafe, auf die Verantwortung gegenüber der Gesellschaft verpflichtet. Die Analogisierung künstlerischer Irrationalität und gesellschaftlicher Perversion im Zeichen des Faschismus war mit dem philosophischen Grundgerüst des »Dreigestirns« SCHOPENHAUER, WAGNER und NIETZSCHE allein nicht zu bewältigen. Den Umschlag in die Negativität gewährleistete der ursprünglichen Konzeption nach die Figur des Teufels, der die

hann Fausten (1587) zurückverfolgte; in seinem Vortrag Deutschland und die Deutschen (1945) heißt es: »Ein einsamer Denker und Forscher, ein Theologe und Philosoph in seiner Klausur, der aus Verlangen nach Weltgenuss und Weltherrschaft seine Seele dem Teufel verschreibt, – ist es nicht ganz der rechte Augenblick, Deutschland in diesem Bilde zu sehen, heute, wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt?«

Zu einem »Konzeptionsbruch« (K. Sauerland) kommt es durch die Mitwirkung Theodor W. Adornos (Philosophie der neuen Musik, 1949), der nicht nur Thomas Mann mit der Zwölftonlehre A. SCHÖNBERGS vertraut macht, sondern auch, im Rekurs auf HEGEL, MARX und FREUD, seine Theorie der »Dialektik der Aufklärung« in den Roman einfließen läßt. Danach bezieht die blinde, technisch-rational fundierte Verfügungsgewalt über die Natur schließlich den Menschen ein und führt zum Rückfall in die Barbarei. Gegen den falschen Schein der stimmigen Welt und eines richtigen Lebens kann der Künstler nur das hermetische Werk stellen, das somit – als avantgardistische Kunst – als adäquater einzig möglicher Ausdruck der Zeit erscheint – ein Grundgedanke, der Thomas Manns Vorhaben, den faustischen Künstler, der in den irrationalen Schaffensrausch sich flüchtet, zum Sinnbild des faschistischen Deutschlands zu erheben, beträchtlich modifiziert.

Zum Zeitroman wird das Werk durch seinen Erzähler: Dr. phil. Serenus Zeitblom, »eine gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur« und somit Inbegriff deutscher intellektueller Innerlichkeit, schildert in den letzten Kriegsjahren, zwischen 1943 und 1945, die Lebensgeschichte des hochmütigen Komponisten Adrian Leverkühn, »eines stolzen und von Strenge bedrohten Geistes«, der vor den Schwierigkeiten einer ihm ausweglos erscheinenden Kulturkrise in einen Pakt mit dem Teufel flieht, der mit der Bedingung »Du darfst nicht lieben« verknüpft ist. Kurz vor seinem Ende blickt Adrian nochmals auf seinen Weg zurück: »Ja und ja, liebe Gesellen, daß die Kunst stockt und zu schwer worden ist und sich selbst verhöhnt, daß alles zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus noch ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit. Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zeugt seine Seele und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammte ist.« Adrian, im Jahre 1885 geboren, wächst auf einem Bauernhof in der Nähe von Weissenfels auf. Er ist das Kind ländlich-einfacher Eltern, allerdings treibt sein Vater, ein Mann mit einer »Physiognomie, wie geprägt von vergangenen Zeiten«, in seinen Mußestunden die absonderlichsten biologischen und chemisch-physikalischen Studien, er »spekuliert die elementar«. Adrian ist von auffällender Intelligenz, er besucht das Gymnasium und zieht zu seinem Onkel nach Kaisersaschern, wo Stadtbild und

sition« absolviert er die Schule mit glänzenden, von ihm freilich gering geschätzten Erfolgen. In dieser Zeit entwickelt sich sein – ganz im Gegensatz zu seiner sonst kühlen Art – leidenschaftliches Interesse für die Musik. Vermittelt wird dies vor allem durch den Musiklehrer Wendell Kretzschmar, dessen stotternd vorgetragene Rede über Beethovens Sonate Opus 111 nicht nur über weite Strecken Theodor Wiesengrund-Adorno verpflichtet ist, sondern auch eine direkte Reverenz vor dem Philosophen in der Erklärung eines aus drei Tönen bestehenden Motivs durch das Wort »Wie-sen-grunde« enthält.

Was Adrian vor allem anzieht, ist das mathematisch Strenge und doch Geheimnisvoll-Vieldeutige der Musik. Sie ist für ihn die »Zweideutigkeit als System«, ihr sinnliches Element, die »Kuhwärme«, wird durch Ordnungsbeziehungen, Berechnung und Abstraktion aufgehoben. Dennoch beginnt Leverkühn zunächst, Theologie zu studieren, nur dies jedoch durchaus nicht aus schlichter Frömmigkeit. Sein Freund und Biograph vermutet von vornherein, daß auch nicht das Verlangen, seinen überlegenen Intellekt »im Religiösen einzufriedeln«, sondern gerade Hochmut und Stolz der Grund für diesen Entschluß sind. Tatsächlich erweist die Theologie sich sehr bald als wahre Teufelswissenschaft, die ohne den »schwarzen Kasperlin« nicht auskommt. Für Adrian aber ist das Theologiestudium ein Umweg; er bricht es ab und wendet sich, obwohl von Zweifeln erfüllt, als Komponistendgültig der Musik zu. Er weiß, daß seinem Künstlerum jede robuste Naivität fehlt, daß sein Teilvielmehr »eine rasch gesättigte Intelligenz« ist, verbunden mit hoher Sensibilität und einem wachen »Sinn für das Abgeschmackte« der überlieferten Kunstmittel. »Warum muß es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konventionen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugen?« Adrians kritischer Geist erlaubt ihm nicht, sich Illusionen zu machen. Die Gefahr des Unschöpfischen, der er sich gegenüber sieht, ist nicht Ausdruck individueller Unfähigkeit, sondern eine Folge der musikgeschichtlichen Entwicklung, der Tatsache, daß das historisch vorgegebene musikalische Material ausgeschöpft und verbraucht ist.

Adrian durchschaut, daß die historische Entwicklung des musikalischen Materials sich »gegen das geschlossene Werk gekehrt« hat. Zu stolz, nur mit Formen zu spielen, »aus denen ... das Leben geschwunden ist«, schließt er einen Pakt mit dem Teufel, zu dem er von Jugend an unterwegs war. Bei der Ankunft in Leipzig, wo er seine musikalischen Studien fortsetzen will, führt ihn ein »Dienstmann und Fremdenführer, so ein Kerl, einen Strick um den Leib, mit roter Mütze und Messingsschild, teuflisch redend« anstatt in einen Gasthof in ein Bordell. Eines der Mädchen, später als Hetera Esmeralda bezeichnet und in der Tonfolge h-c-a-c-es durch seine Komposition geisternd, berührt mit dem Arm seine Wangen. Er entfährt, leidet aber wie unter Zwang

nach und verbringt die Nacht mit ihr, obwohl sie ihn vor ihrem kranken Körper gewarnt hat: an die Stelle der feierlichen Unterzeichnung des Teufelspaktes mit dem eigenen Blut tritt die willentliche Ansteckung mit Syphilis, die Zeit bis zur zerebralen Zersetzung ist die gesetzte Frist. »Das alte kosmische Spiel zwischen Himmel und Hölle ist hereingeholt in die menschliche Person ... Der theologische Konflikt ist säkularisiert, Gott und der Teufel sind säkularisiert, ja sie sind in einen einzigen Leib gebunden« (E. Kahler).

Adrian geht zunächst nach München, wo er im Salon der Senatorinwitwe Rodde verkehrt und Thomas Mann die Möglichkeit zu einem erneuten, diesmal kritisch-sarkastischen Blick auf die deutsche Gesellschaft vor dem Faschismus bietet. Endgültig besiegelt wird Adrians Pakt mit dem Teufel vier Jahre später in Palestrina, wo es zur leidenschaftlichen Begegnung kommt. Der Teufel verspricht ihm die »wahrhaft beglückende, entrückende, zweifelhafte und gläubige Inspiration« und daß er die »lähmenden Schwierigkeiten der Zeit durchbrechen« werde. Dafür gehört seine Seele nach Ablauf der Frist dem Teufel, und schon bis dahin darf er nicht lieben: »Dein Leben soll kalt sein – darum darfst du keinen Menschen lieben.« Widerstrebend nimmt Adrian auch diese Bedingung an. Bald nach seiner Rückkehr aus Italien läßt er sich in Pfeifferring bei Waldshut nieder und lebt dort neunzehn Jahre in wachsender Zurückgezogenheit; ein Versuch des Konzertagenten Saul Fitelberg, ihn aus seiner Abgeschlossenheit »in die Welt« zu entführen – eines der witzigsten Kapitel des Buches – bleibt erfolglos. Erneut sind die hier eingeschobenen Ausführungen zur Zwölfton-Musik, wie sie A. Schönberg entwickelte, ebenso der Musikphilosophie Adornos verpflichtet wie die Beschreibung der Kompositionen Adrian Leverkühns: 1945 hatte Thomas Mann die letzten Teile des Romans unter dem Einfluß einer grundsätzlichen Kritik Adornos neu konzipiert.

Abgeschieden von der Gesellschaft, entstehen Werke wie »Die Wunder des Alla«, eine »einsätzige Symphonie oder Orchester-Phantasie«, eine »Suite dramatischer Grotesken« mit der Puppenoper über den Papst Gregorius, und bald nach dem Ersten Weltkrieg, in einem Zustand »höchster Freiheit und stannenerwerter Macht ungehemmter, um nicht zu sagen hemmungsloser, jedenfalls unauffälliger und reißender, fast atomloser Hervorbringung«, das Oratorium »Apocalypsis cum figuris«. Höhepunkt und zugleich Abschluß seines Schaffens ist die symphonische Kantate »Dr. Fausti Wehklage«, für die Adrian sich das Volksbuch vom Doktor Faust »mit wenigen entschlossenen Griffen zur Unterlage seiner Sätze zurechtgerichtet hat«. Es ist das Werk der Verzweiflung eines rettungslos Verdammten, ein »Monstre-Werk der Klagen«, geschrieben »mit dem Blick auf Beethovens »Neunte«, als ihr Gegenstück in des Wortes schmerzhaftester Bedeutung«, eine Komposition von äußerster Formenstrenge und zugleich des barbarischen Durchbruchs, in der sich die Paradoxie ereignet: »daß aus der realen Konstruktion die der

Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert«. Unmittelbar nachdem Adrian »dieses dunkle Tongedicht« vollendet hat, dessen Entstehungszeit auch geprägt wird durch den qualvollen Tod des geliebten, fünfjährigen Neffen Nepomuk, versammelt er – wie der Doktor Faustus des Volksbuches – seine Freunde bei sich, um ihnen eine Lebensbeichte abzulegen und ihnen aus dem Werk vorzuspielen. Dabei bricht er zusammen: »Wir sahen Tränen seine Wangen hinunterrinnen und auf die Tasten fallen, die er, naß wie sie waren, in stark dissonantem Akkorde anschlug ... er breitete, über das Instrument gebeugt, die Arme aus, als wollte er es damit umfassen, und fiel plötzlich, wie gestoßen, seitlich vom Sessel hinab zu Boden.« Er erleidet einen paralytischen Schock, seine Zeit ist abgelaufen. Nach jahrelangem Leben in geistiger Umnachtung stirbt er 1940.

Leverkühns Lebensgeschichte steht in vielfältigen Parallelen mit dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Deutschlands. Zunehmend verschränkt sich im Fortgang des Romans die Vergangenheit, Adrians Leben, mit der Gegenwart, den »Schrecknissen der Zeit«, die den Chronisten Serenus Zeitblom erschüttern. In der ersten Hälfte des Buches spricht er nur selten, nach dem Teufelsgespräch jedoch immer häufiger über die politische Situation und die Krisenlage, und fast alle Kapitel der zweiten Hälfte beginnen mit knappen Berichten über das seinem Untergang entgegentaumelnde Dritte Reich. Ausdrücklich miteinander verknüpft werden Adrians Teufelspakt und der Weg Deutschlands jedoch erst im letzten Satz des ganzen Buches: »Ein einsamer alter Mann faltet seine Hände und spricht: Gott sei unser armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.«

Der formale Grundgedanke des Werks, Adrians Leben nicht unmittelbar darzustellen, es »nicht selbst zu erzählen, sondern es erzählen zu lassen«, ist von Thomas Mann konsequent, mit gelegentlich virtuoser und einer durchaus parodistischen Meisterschaft verwirklicht worden. Er hat hervorgehoben, daß dieser Kunstgriff notwendig gewesen sei, um eine »gewisse Durchdringung des düsteren Stoffes zu erzielen ... Das Dämonische durch ein exemplarisch und dämonisches Mittel gehen zu lassen, eine humanistische fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele mit seiner Darstellung zu beauftragen, war an sich eine komische Idee.« Doch ist Serenus Zeitblom keineswegs nur Erzähler, sondern von Anfang an selbst auch Romanfigur, und scheinbar nebenbei ist es Thomas Mann gelungen, in ihm eine zweite, der Welt Fausts und aller Dämonie entgegengesetzte und ihr doch eng verbundene Lebens- und Geisteshaltung dichterisch zu vergegenwärtigen. Zeitblom, der sich gern als Nachfahre der deutschen Humanisten betrachtet und der das als wesensfremd empfundene Dämonische instinktiv aus seinem Weltbild ausschaltet, verkörpert eine Kulturbürgerlichkeit und Vernunftrechtschaffenheit, der nichts ferner liegt, als sich »mit den unteren Mächten verwegen einzulassen«, die ihnen jedoch auch kaum etwas entgegenstellen kann. Es ist ein gleich-

im Unterschied zu Leverkühn – nicht mit dem Bösen paktiert, trotz klarer Ablehnung aber ohnmächtig in dessen Bann gerät – eine Hilflosigkeit, die noch im Stil zum Ausdruck kommt, dem uneigentlich, »parodistisch« verwendeten Humanistendeutsch, das Thomas Mann Zeitblom schreiben läßt.

Zwei Jahre nach Erscheinen des Werks veröffentlichte Thomas Mann den Bericht *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949). Er schildert dort die Lebensumstände und die politische Situation, in der er den *Doktor Faustus* schrieb, kommentiert das Buch und geht ausführlich auf Quellen ein, die er benutzte oder die ihn anregten. Der Eindruck alles miteilender Offenheit freilich ist trügerisch, tatsächlich ist die durch und durch literarisch geformte Schrift eine kunstvolle Mischung von Mitteilung, Andeutung und Verschweigen. Dennoch erfährt der Leser hier viel über die Fülle des Materials, das der Dichter verarbeitete oder »zitierend« übernahm. Er hat für dieses Verfahren den Begriff »Montage« gewählt, wobei er die verwendeten Texte oder die Anspielungen etwa auf die Biographie Nietzsches nicht kenntlich machte, somit auch keine der Montagetechnik ursprünglich zugehörige Schockwirkung erstrebte, sondern die Dechiffrierung dem Bildungswissen des Lesers anheimstellte, auch um den Preis des Plagiatvorwurfs, wie ihn etwa A. Schönberg erhob.

H.H.H.-KLL

AUSGABEN: NY 1944 (in Aufbau, 10, 22, 12, 1944, 51; Ausz.). – NY 1947. – Stockholm 1947 (in *Stockholmer GA der Werke*). – Wien 1948 (gekürzte endgültige Fassg.; vgl. H. Bürgin, *Das Werk Th. M.s. Eine Bibliogr.*, Ffm. 1959, S. 41). – Ffm. 1960 (in *GW in 12 Bänden*, 6). – Ffm. 1974 (in *GW in 13 Bänden*, 6). – Ffm. 1980, Hg. u. Nachw. P. de Mendelssohn (*Frankfurter Ausg.*). – Ffm. 201988 (FiTb).

VERFILMUNG: BRD 1982 (Regie: F. Seitz).

LITERATUR: E. Kahler, *Die Säkularisierung des Teufels. Th. M.s Faust* (in NRs, 58, 1948, S. 185–202; auch in E. K., *Verantwortung des Geistes. Gesammelte Aufsätze*, Ffm. 1952, S. 143–162). – W. Boehlich, *Th. M.s »Doktor Faustus«* (in Merkur, 2, 1948, 10, S. 588–603). – Th. Mann, *Die Entstehung des »Doktor Faustus«*, Amsterdam 1949; ern. Ffm. 1960 [auch in Th. M., *Rede und Antwort*, Hg. P. de Mendelssohn, Nachw. H. Koopmann, Ffm. 1984, *Frankfurter Ausg.*]. – H. Mayer, *Th. M.s »Doktor Faustus«, Roman einer Endzeit u. Endzeit des Romans* (in H. M., *Von Lessing bis Th. M.*, Pfullingen 1959, S. 383–404). – I. Metzler, *Dämonie u. Humanismus. Funktion u. Bedeutung der Zeitblomgestalt in Th. M.s »Doktor Faustus«*, Essen 1960. – G. Bergsten, *Th. M.s »Doktor Faustus«. Untersuchungen zu den Quellen u. zur Struktur des Romans*, Lund 1963. – S. W. Becker-Frank, *Untersuchung zur Integration des Zitats in Th. M.s »Doktor Faustus«*, Diss. Tübingen 1963. – B. Heimann, *Th. M.s*

»Doktor Faustus« u. die Musikphilosophie Adornos (in DVLG, 38, 1964, S. 248–266). – M. Dürr, *Th. M. und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des »Doktor Faustus«* (in LjB, N. F. 11, 1970, S. 285–322). – G. Schmidt, *Zum Formgesetz des »Doktor Faustus« von Th. M.*, Wiesbaden/Ffm. 1972 [zugl. Diss. Zürich]. – H. Vogel, *Die Zeit in Th. M.s Roman »Doktor Faustus«* (in ZfdPh, 92, 1973, S. 511–536). – H. Brode, *Musik u. Zeitgeschichte im Roman. Th. M.s »Doktor Faustus«* (in Jb. d. Dt. Schiller-Ges., 17, 1973, S. 445–472). – L. Voss, *Die Entstehung von Th. M.s »Doktor Faustus«. Dargestellt anhand von unveröff. Vorarbeiten*, Tübingen 1975. – D. Assmann, *Th. M.s Roman »Doktor Faustus« u. seine Beziehungen zur Faust-Tradition*, Helsinki 1975. – K. Hasselbach, *Th. M.: »Doktor Faustus ...«*, Interpretation, Mchn. 1977. – E. Heller, *Die Zurücknahme der Neunten Symphonie. Zu Th. M.s »Doktor Faustus«* (in E. H., *Die Wiederkehr der Unschuld und andere Essays*, Ffm. 1977, S. 215–234; sr). – G. Sautermeister, *Vergangenheitsbewältigung? Th. M.s »Doktor Faustus« u. die Wege der Forschung* (in Basis, 7, 1977, S. 26–53). – Ders., *Zwischen Aufklärung u. Mystifizierung. Der unbewußte Widerspruch in Th. M.s »Doktor Faustus«* (in *Antifaschistische Literatur*, Hg. L. Winckler, Bd. 1, Kronberg/Ts. 1977, S. 77–125). – H. Weigand, *Zu Th. M.s Anteil an Serenus Zeitbloms Biographie von Adrian Leverkühn* (in DVLG, 51, 1977, S. 477–501). – K. Sauerland, *»Er wußte noch mehr ...« Zum Konzeptionsbruch in Th. M.s »Doktor Faustus« unter dem Einfluß Adornos* (in OL, 34, 1979, S. 130–145). – C. Dahlhaus, *Fiktive Zwölftonmusik. Th. M. u. Th. W. Adorno* (in Jb. d. Dt. Akad. f. Sprache u. Dichtung, 1982, H. 1, S. 33–49). – H. Wiegand, *Th. M.s »Doktor Faustus« als zeitgeschichtlicher Roman*, Ffm. 1983. – R. Puschmann, *Magisches Quadrat u. Melancholie in Th. M.s »Doktor Faustus«. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*, Diss. Bielefeld 1983. – A. Busch, *Faust u. Faschismus. Th. M.s »Doktor Faustus« u. A. Döblins »November 1918« als exillit. Auseinandersetzung mit Deutschland*, Ffm. u. a. 1984. – M. Schäfermeyer, *Th. M.: Die Biographie des Adrian Leverkühn u. der Roman »Doktor Faustus«*, Ffm. u. a. 1984. – J. Jung, *Altes u. Neues zu Th. M.s Roman »Doktor Faustus«. Quellen u. Modelle, Mythos, Psychologie, Musik, Theo-Dämonologie, Faschismus*, Ffm. u. a. 1985. – D. Kiremidjian, *A Study of Modern Parody. James Joyce's »Ulysses«, Th. M.s »Doktor Faustus«, NY u. a. 1985. – E. Timm, *Th. M.s »Doktor Faustus« im Film. Zum Problem der Wortmusik* (in *Carlson Germanic Papers*, 1987, 15, S. 41–54). – Th. M. Selbstkommentare: »Doktor Faustus«. *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Hg. H. Wysling, Ffm. 1989 (FiTb).*

DER ERWÄHLTE

Roman von Thomas MANN, erschienen 1951. – »Ein Werkchen wie dieses ist Spätkultur« – so charakterisiert Thomas Mann selbst den Roman. *Der Er-*

Zwei Idyllen). – Stockholm 1945 (in *Ausgew. Erzählungen; Stockholmer GA der Werke*). – Ffm. 1960 (in *GW in 12 Bänden*, 8). – Ffm. 1974 (in *GW in 13 Bänden*, 9). – Ffm. 1981 (in *Späte Erzählungen*, Hg. u. Nachw. P. de Mendelssohn; *Frankfurter Ausg.*). – Ffm. 1988 (FfTB).

LITERATUR: F. Herwig, *Der Idylliker Th. M.* (in *Hochland*, 17, 1920, S. 337–379). – H. Kahn, *Th. M.s Idyllen* (in *Die Weltbühne*, 16, 1920, S. 53–55). – F. X. Braun, *Th. M.s Canine Idyll* (in *MDU*, 49, 1957, S. 207–211).

JOSEPH UND SEINE BRÜDER

Vierteiliger Romanzyklus von Thomas MANN, entstanden in den Jahren 1926–1942, erschienen 1948 in einer dreibändigen Gesamtausgabe, der die Einzelbände *Die Geschichten Jaakobs* (1933), *Der junge Joseph* (1934), *Joseph in Ägypten* (1936) und *Joseph, der Ernährer* (1943) vorausgegangen waren. – Die lange Entstehungszeit des voluminösen Werks, das der Autor in einem späteren Vortrag (*Joseph und seine Brüder*; 17. 11. 1942) als »verschämte Menschheitsdichtung« bezeichnet hat, erklärt sich nicht allein aus den zeitraubenden Unterbrechungen, die sein Emigrantenschicksal – der größere Teil des dritten Bandes entstand 1933–1936 in der Schweiz, der vierte 1940–1942 in Amerika – ihm auferlegte und die andere Arbeiten, wie etwa der zwischen den dritten und vierten Teil eingeschobene Goethe-Roman *Lotte in Weimar* (1939), noch vergrößerten, sondern auch aus der nach der Beendigung des *Zauberbergs* (1924) sich immer deutlicher herausbildenden umfassenden Intention, den Schritt vom »Bürgerlich-Individuellen zum Mythisch-Typischen« zu tun, jene »Brunnenläufe der Zeiten« auszuloten, »wo der Mythos zu Hause ist und die Urnormen, Urformen des Lebens gründete (Freud und die Zukunft, 1936)« – kurz, eine Psychologie des mythischen Bewusstseins zu liefern, in dem das *principium individuationis* noch durch kollektive, archaische Verhaltensmuster bestimmt und dirigiert wird. Dieser Absicht bot sich die biblische Josephslegende des ersten Buchs der *Genesis* (vor allem Kap. 27–50) nicht zuletzt deshalb an, weil der Autor eine von GOETHE empfangene Anregung seit langem produktiv aufzugreifen gedachte: »Höchst liebenswürdig ist diese natürliche Geschichte [i. e. die Josephslegende]: nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich versucht, sie in allen Einzelheiten auszuführen« (*Dichtung und Wahrheit*). Thomas Manns Bemühungen um eine aktualisierende Vergegenwärtigung mythologischen Stoffs, nicht nur des biblisch-palästinensischen, sondern auch des ägyptischen, phönizischen, hellenischen und assyrisch-babylonischen Raums, stützten sich zunächst auf den reinen Bibeltext, bezogen aber im Fortgang des Werks zahllose weitere alttestamentliche Quellen wie das *Buch der Jubiläen* und ältere Midrasch- und

Die ersten beiden Bände beschreiben – nach einem essayartigen Einleitungskapitel (*Höllenfahrt*), das den »Brunnen der Vergangenheit« perspektivisch immer weiter vertieft, immer größere »Vergangenheitsstrecken« durchläuft bis zu jenem von gnostischen Schöpfungsmythen umwobenen »Paradies im Osten«, dem Garten Eden, demgegenüber Josephs Epoche bereits als Spätzeit erscheinen mußte – in einem großangelegten Rückgriff die Lebensgeschichte Jaakobs, seinen Segensbetrug an Esau, seine Flucht und Demütigung durch dessen Sohn Eliphas, seine »Haupterhebung« und die Zeit seiner Verbannung bei Laban im Land Aram Naharaim, dem er vierzehn Jahre um seine Tochter Rahel diente, die Brautvertauschung mit deren ungeliebter Schwester Lea, die ihm jedoch seinen Erstgeborenen – Ruben – schenkt, während Rahel lange unfruchtbar bleibt, bevor sie ihm Joseph, den »rechtmäßigen Sohn«, gebiert, seine Lösung aus den Diensten Labans, Rückkehr und Aussöhnung mit Esau, endlich die Jugend Josephs im Weidelaager seines Vaters bei Hebron und seine Konflikte mit den älteren Brüdern, die ihn, aufgrund der ungerechtfertigten Bevorzugung durch den Vater, in einem Brunnenschacht aussetzen, aus dem ihn wandernde Ismaeliter befreien und nach Ägypten bringen.

Die letzten beiden Bände stellen der patriarchalischen Hirtenwelt der »Erzväter« und ihrer »Gottessorge« und dem von Abraham »entdeckten« und »hervorgedachten« »Einen und Höchsten« das zivilisatorisch fortgeschrittene, kosmopolitisch-aufgeklärte Milieu des oberen Niltals mit seinem bunten Götterhimmel entgegen, wobei der Autor Josephs Auftreten in Ägypten – im Widerspruch zu einem Teil der Forschung, die einen früheren Zeitpunkt annimmt – auf das Ende der 18. Dynastie, in die Regentschaft Amenhotep III. (1411–1375) und Amenhotep IV. (1375–1352) verlegt und damit das »Irgendwann« und »Einst« der dem »Zeitenstrom« weitgehend entzogenen mittelmeerisch-semitischen Mythenwelt in klareren, historisch bereits umrißhaft greifbaren Bezügen aufhebt. Ihren – schematisch-verkürzten – Inhalt bilden zunächst Josephs Sklavendienst im Hause Petepres (Potiphar), eines Groß-Eunuchen des Pharao, zu dessen Hausverwalter er aufsteigt, und seine Versuchung durch Petepres' Gattin Mur-em-enet – eine Episode, welcher der Autor den buhlerisch-bündigen Charakter des Genesis-Textes zwar nicht nimmt, die er aber in einer ungleich feinfühlig motivierten Dimension ansiedelt: Mur-em-enet, Vertreterin des ägyptischen Hochadels und jungfräuliche »Mondnonne« des Staatsgottes Amun-Ré, wird, in einer zeremoniell aufrechterhaltenen Ehe lebend, sich ihrer lange verdrängten Sexualität angesichts Josephs männlicher Schönheit schmerzhaft bewußt (FREUDS Trieblehre, ebenso wie seine Theorie der Bewußtseins-schichtung in *Das Ich und das Er* (1923) und *Totem und Tabu* (1913), hat bedeutenden und nachhaltigen Einfluß gerade auf die Josephs-Tetralogie ausgeübt). Es folgen Josephs

das Inselgefangnis Zawi-Ré), seine Erhöhung zum Traumdeuter des Pharao, dessen Gunst er mit seiner Auslegung des Traums von den sieben festen und den sieben mageren Kühen als Zeiten des Überflusses und der Dürre in dem Maß gewinnt, daß ihm als »Wirtschaftsminister« die Getreideversorgung des gesamten Reichs übertragen wird und er den Beinamen des »Ernährers« erhält, schließlich die Wiederbegegnung mit seinen Brüdern und Jaakob, der Zug der gesamten Familie nach Ägypten und Jaakobs Tod.

Dieses bekannte biblisch-legendäre Handlungsschema wird von Thomas Mann nicht nur im Sinn einer illusionistischen Fabulierlust romanhaft-fiktiv erweitert und aufgefüllt, sondern darüber hinaus mit textkritischen und essayistischen, religionshistorischen, mythenvergleichenden, soziologischen und kommentierend-analytischen Einschüben durchsetzt und verklammert, so daß die Geschichte »gleichsam Selbstbesinnung gewinnt und sich erinnert, wie es denn eigentlich im Genauen und Wirklichen mit ihr gewesen, also, daß sie zugleich quillt und sich erörtert«. Dabei bedingen gerade die versuchte Exaktheit und der wissenschaftlich-zünftige »Schein« die humoristisch-ironische Grundhaltung, »denn das Wissenschaftliche, angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte, ist pure Ironie«.

Die »Zusammenziehungen, Verwechslungen und Durchblicksdurchschungen«, welche die *Höllenfahrt* des Einleitungskapitels als für das mythische Bewußtsein charakteristische Verhaltensweise angesichts eines »stilleren, stummen, gleicheren Zeitgebreites« mit langsamerem Entwicklungsgefälle beschreibt – so hält Joseph in »träumerischer Ungenauigkeit« Abraham für seinen Urgroßvater, ohne zu bemerken, daß eine Zeitspanne von wenigstens zwanzig Generationen ihn von Abraham trennen muß –, lassen ein personales Bewußtsein sich entfalten, das gleichsam »nach hinten, ins Frühere« offensteht, weniger fest umrissen ist als das der »Individualität«, der »Persönlichkeit« späterer Jahrhunderte und unmerklich archaisch-urtümliche, vorgeprägte Handlungskonstellationen wiederaufnimmt und sich umierend mit ihnen identifiziert. Die chronologische Zeit hebt sich auf »im Geheimnis der Vertauschung von Überlieferung und Prophetie, welche dem Worte »Einst« seinen Doppelsinn von Vergangenheit und Zukunft und seine Ladung potentieller Gegenwart verleiht«. So waltet etwa in der Austeilung des Abrahamsegens ein mythischer Wiederholungszwang, der, bei zwei Brüdern oder Gruppen von Brüdern, den Segen immer auf die »Sanften und Klugen«, die Hirten (wie Isaak und Jaakob), im Gegensatz zu den Streifenden und Jägern (wie Esau) lenkte. Dieser Wiederholungszwang bildet eine »zeitlose und über-individuelle Zusammenfassung des Typus« heraus und war schon ebenso bei Kain und Abel wirksam, wie er auch Parallelen in ägyptischen und sumerisch-akkadischen Mythen (zu Seth und Osiris, vgl. *Horus und Seth*; zu Tammuz: *Innans (Ishtar) Gang zur Unterwelt*) findet: Seth ermordet seinen Bruder und

zerstückelt die Leiche des Osiris, der darauf König des Totenreichs wird; Tammuz wird – stellvertretend – von dem Eber Ninib zerrissen, stirbt und steigt als Bringer einer neuen Zeit und Religion aus der Erde empor (auch hier hat Thomas Mann die Überlieferung frei gestaltet).

Den mythischen Konstellationen gesellt sich das Motiv des Kreislaufs, der Vertauschbarkeit »irdischer« und »himmlischer« Geschehnisse zu: »Die Sphäre rollt: das liegt in der Natur der Sphäre. Oben ist bald Unten und Unten Oben, wenn man bei solcher Sachlage von Unten und Oben überall sprechen mag. Nicht allein, daß Himmlisches und Irdisches sich in einander wiedererkennen, sondern es wandelt sich auch, kraft der sphärischen Drehung, das Himmlische ins Irdische, das Irdische ins Himmlische, und daraus erhellt, daraus ergibt sich die Wahrheit, daß Götter Menschen, Menschen dagegen wieder Götter werden können.« – Josephs Geschichte scheint zunächst ebenso unter mythischen Wiederholungszwang zu stehen: Der schöne Knabe, um den bereits der Vater ein »Scheitern von Klarheit, Lieblichkeit, Ebenmaß, Sympathie und Gottesannehmlichkeit« zu bemerken glaubt, lenkt in narzißtischer Selbstverliebtheit den Zorn seiner Brüder auf sich, als er sich dem »Erwähltestypus« der Sanften und Klugen halb schauspielerisch-bewußt, halb instinktiv annähert: »Das ist aber der Vorteil der späten Tage, daß wir die Kreisläufe schon kennen, in denen die Welt abläuft, und die Geschichten, in denen sie sich zuträgt und die die Väter begründeten.« So empfindet er seinen Sturz in die Brunnengrube (das Unterweltsmotiv des zerrissenen und zerstückelten Gottes) als direkte Analogie zum osirischen Göttermythos, so bemüht er sich in Ägypten, seinem »Totenreich«, zunächst, der »erste der Unteren« zu werden, in der Hoffnung auf eine Auferstehungszukunft, die ihm erlaubt, seine versöhnte Familie nachkommen zu lassen. »Das zutäufelnde Leben, das Leben im Ägypten, ist eine Art von Zelebration: insofern es Vergegenwärtigung ist, wird es zur feierlichen Handlung, zum Vollzuge eines Vorgeschriebenen durch einen Zelebranten, zum Begangnis, zum Festen« (Freud und die Zukunft, 1936). Indem sich jedoch Joseph seiner »zitierenden« Identifikationen bewußt wird und den Sinn seiner »Geschichte« erkennt und damit überschreitet, ereignet sich das, was Thomas Mann die »Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv« nennt, die den langen Prozeß menschlicher »Selbstverständigung« und Emanzipation einleitet. Auf diesen Prozeß der Bewußtwerdung bezieht sich auch eine Formulierung des Autors in seinem über zwanzig Jahre sich erstreckenden Briefwechsel mit dem Altphilologen und Mythenforscher Karl KERENYI, der – seit 1934 – mehr als die Hälfte der Entstehungszeit der Josephstetralogie kritisch begleitet: »Man muß dem intellektuellen Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren. Ich tue längst nichts anderes mehr« (14. 11. 1941).

Josephs Bewußtwerdung, in deren Verlauf er sich von der mythischen Rollenidentifikation löst, setzt ein mit seinem zweiten »Fall«: Seine Geschichte

„kommt auf die Erde“, wird konkrete Menschengeschichte, in der sich die Gegensätze von Oben und Unten so durchdringen, daß Joseph, der »Herr über Ägyptenland«, und sein vorausschauendes, quasi bürgerlich-rationalistisches Wirtschaftssystem der Vorratsanhäufung und der Landbesitzverteilung durchaus »als schelmisch und als Manifestation einer verschlagenen Mitternachtsgestalt« empfunden wird. Sein Weg zur männlichen Reife endläßt ihn nicht als »Gotteshelden«, als »Boten geistlichen Heils«, sondern als »Volksfürst«, als Verfechter einer »einfachen, praktischen Sache« – symbolischer Ausdruck eines Menschentums, das den das Frühwerk Thomas Manns beherrschenden Antagonismus von Natur (Leben) und Geist – wie die Goethe-Gestalt des Autors in *Lotte in Weimar* – aufhebt und gesegnet ist mit »Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt«. Und mit Josephs Lösung aus der mythischen Imitatio, an der das virtuos geknüpfte Motivgeflecht des gesamten Werks mit seiner weitausgreifenden Einbeziehung alttestamentarisch-orientalischer Mythologie suggestiv mitwirkt, wird auch das Schema der Segensausbreitung an die Sanften zugestanden des schweifenden »Edom«-Typus durchbrochen: Juda wird zum Segenserben erwähnt und Joseph sogar gänzlich übergegangen, weil er – Jaakobs späterer Einsicht entsprechend –, das eigenwillig sich absondernde »verpflanzte Reis« des Stammes Israel, den Gehorsam gegen Gott vergaß und wohl »weltlichen Segens«, nicht aber geistlichen sich erwarb. H.H.H.

AUSGABEN: *Die Geschichten Jaakobs. Joseph und seine Brüder. Der erste Roman*, Bln. 1933. – *Der junge Joseph. Joseph und seine Brüder. Der zweite Roman*, Bln. 1934. – *Joseph in Ägypten. Joseph und seine Brüder. Der dritte Roman*, Wien 1936. – *Joseph, der Ernährer. Joseph und seine Brüder. Der vierte Roman*, Stockholm 1943. – Ausgaben der 4 Romane: Stockholm 1948 (in *Stockholmer GA der Werke*, 3 Bde.). – Ffm. 1960 (in *GW in 12 Bänden*, 4/5). – Ffm. 1974 (in *GW in 13 Bänden*, 4/5). – Ffm. 1983, 4 Bde., Hg. P. de Mendelssohn, Nachw. A. v. Schirnding (Frankfurter Ausg.). – Ffm. 1988, 3 Bde. (FfTh).

LITERATUR: K. Hamburger, *Th. M.s »Joseph und seine Brüder«, eine Einführung*, Stockholm 1945; ern. Mchn. 1970 [u. d. T. *Der Humor bei Th. M. Zum Joseph-Roman*]. – H. N. Carlebach, *Thamar bei Th. M. und im jüdischen Schrifttum* (in MDU, 39, 1947, S. 237–247). – S. H. Floersheimer, *Character and Symbol in Th. M.s »Joseph und seine Brüder«*, Diss. Oxford 1951. – M. Beheim-Schwarzbach, *Joseph und der Zauberer* (in NRs, 64, 1953, S. 621–636). – M. van Doren, *»Joseph and His Brothers«. A Comedy in Four Parts* (in *Th. M. Commemoration*, Philadelphia 1956, S. 14–46). – G. Hillard, *Th. M.s Mythenspiel zum Joseph-Roman* (in Merkur, 10, 1956, S. 112–123). – R. Schinkenberger, *Th. M.s »Joseph und seine Brüder«*, Bonn 1957. – O. Seidlin, *Ironische Brüderschaft. Th. M.s »Joseph*

dy« (in OL, 13, 1958, S. 44–63; auch in O. S., *Von Goethe zu Th. M. Zwölf Versuche*, Göttingen 1969, S. 185–207). – B. Richter, *Der Mythos-Begriff. Th. M.s und das Menschenbild der Josephsromane* (in Euph, 54, 1960, S. 411–433). – H. Beck, *Epische Ironie als Gestaltungsprinzip in Th. M.s Josephs-Tetralogie*, Diss. Jena 1961. – H. Lehnert, *Th. M.s Vorstudien zur Josephs-Tetralogie* (in Jb. d. Dt. Schiller-Ges., 7, 1963, S. 458–520). – Ders., *Th. M.s Joseph-Studien 1927–1939* (ebd., 10, 1966, S. 378–406). – J. Hohmeyer, *Th. M.s Roman »Joseph und seine Brüder«. Studien zu einer gemischten Erzählsituation*, Marburg 1969. – H. Wysling, *»Mythos u. Psychologie« bei Th. M.*, Zürich 1969. – W. R. Berger, *Die mythologischen Motive in Th. M.s Roman »Joseph und seine Brüder«*, Köln/Wien 1971. – S. Mannesmann, *Th. M.s Roman »Joseph und seine Brüder« als Geschichtsdichtung*, Göttingen 1971. – J. Finck, *Th. M. und die Psychoanalyse*, Paris 1973, S. 153–319. – K. Hughes, *Mythos u. Geschichtsoptimismus in Th. M.s »Joseph«-Romanen*, Bern/Ffm. 1975. – D. Miedt, *Epik und Ethik. Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephsromane Th. M.s*, Tübingen 1976. – K. Hermsdorf, *»Joseph und seine Brüder«* (in *Das erzählerische Werk Th. M.s*, Hg. P. Fix u. a., Bln./Weimar 1976, S. 172–225). – E. Murdaugh, *Salvation in the Secular: The Moral Law in Th. M.s »Joseph und seine Brüder«*, Bern/Ffm. 1976. – K. Hamburger, *Th. M.s biblisches Werk. Der Joseph-Roman, die Moses-Erzählung »Das Gesetz«*, Ffm. 1984. – R. Cunningham, *Myth and Politics in Th. M.s »Joseph und seine Brüder«*, Stg. 1985.

DER KLEINE HERR FRIEDEMANN

Novelle von Thomas MANN, erschienen 1897. – Nach H. R. VAGET darf angenommen werden, daß dieser Text die Umarbeitung einer früheren Novelle mit dem Titel *Der kleine Professor* darstellt, in der Thomas Mann sich von der – seine erste größere Novelle (*Gefallen*, 1894) bestimmenden – »Wiener Kunstprosa« etwa eines Hermann BAHR abwandte, ohne jedoch einen Verleger oder eine Zeitschrift dafür interessieren zu können. So entstand 1895 jene »melancholische Geschichte des kleinen Buckligen«, in der Thomas Mann erstmals das für ihn charakteristische Spiel mit der literarischen Formen- und Symbolwelt erprobt und die somit zu einem entscheidenden »Markstein« in seiner Entwicklung wird: »Seit dem kleinen Herrn Friedemann vermag ich plötzlich die diskreten Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann.« (Brief an O. Grautoff, 6. 4. 1897).

Thomas Mann erzählt auf engstem Raum mit erheblichen Zeiträffungen die Vita des Helden Johannes Friedemann. Die Unachtsamkeit einer dem Trunk ergebenen Amme ist an seiner verwachsenen Gestalt schuld. In dem Maße, in dem die gemeinsam mit dem kleinen Johannes aufwachsenden ge-

dem Leben entfalten, zieht dieser sich immer mehr in seine Innerlichkeit zurück. Seine physiologische Minderwertigkeit entfremdet ihn allen ungebrochenen Lebensregungen und läßt ihn die schmerzliche Erfahrung machen, daß, was den andern »Glück und Freude« gewährt, ihm nur »Gram und Leid« zu bringen vermag. Die ihm aufgezwungene Introversion entbindet in Friedemann die Fähigkeit zu immer raffinierterem geistig-psychischem Genuß. Dieser Kult der Innerlichkeit auf Kosten der Realität enthüllt sich in seiner Fragwürdigkeit, als Johannes Friedemann der neu in die Stadt gekommenen faszinierenden Gerda von Rinnlingen verfällt: »Er sah mit einem entsetzten und angstvollen Blick in sich hinein, wie sein Empfinden, das er so sanft gepflegt, so milde und klug stets behandelt hatte, nun emporgerissen war, aufgewirbelt, zerwühlt ...« Die Katastrophe ist damit vorgezeichnet; sie ereignet sich auf einem Fest der Rinnlingen. Nachdem Friedemann von der geliebten Frau, der er sein Geheimnis preisgegeben hat, mit spöttischer Schonungslosigkeit abgewiesen wird, ertränkt er sich im nahen Fluß. Mit Ausnahme der Kapitel gegen Ende der Erzählung haben die einzelnen Szenen den Charakter von Abbrüviaturen, die den Bericht des allwissenden Erzählers unterbrechen. Auch die Figurenzeichnung folgt dem Prinzip der andeutenden Kürze; sie ist skizzierend und verwendet stereotype, leitmotivische Details.

Die Erzählung, in deren Mittelpunkt der Antagonismus zwischen einer ästhetisierenden Phantasieexistenz und dem Anspruch der banalen Wirklichkeit, zwischen einer fragwürdig gewordenen Kunstauffassung und den Ansprüchen des Lebens steht, thematisiert damit erstmals – auch unter dem Eindruck der Rezeption Th. FONTANES (H. R. Vaget) – ein Grundmotiv des Mannschen Œuvres, »den Einbruch der Leidenschaft in dieses behütete Leben, den den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet« (On *Myself*, 1940). Wenn Thomas Mann von seinem Helden sagt, er verstehe es, »die intime Stimmung einer fein geschriebenen Novelle auf sich wirken zu lassen«, so wirft der Autor aus seiner ironischen Distanz damit ein kritisches Licht auf die modische Stimmungsromanistik des ausgehenden 19. Jhs., wie auch die Zeichnung des verwachsenen Johannes Friedemann als ästhetisierenden *décadent* nicht der grotesken Züge entbehrt. Thomas Manns Blick auf die Biederkeit und die Illusion der wilhelminischen Epoche ist dabei gleichermaßen pessimistisch wie sympathisierend, auch die Unbewegtheit der Gerda von Rinnlingen erscheint als durchaus gebrochen, wie der Autor selbst erläutert: »Sie ist eine Leidende, eine problematische Natur, die in dem körperlich Mißgebildeten einen Leidensgenossen erkennt, im letzten Augenblick aber zu stolz ist, diese Zusammengehörigkeit wahrhaben zu wollen.«

Die Novelle, die auch Manns erster Buchpublikation den Titel gab, erregte bei ihrem Erscheinen in der »Neuen Rundschau« die Aufmerksamkeit des

einem Roman aufforderte; bereits im Oktober 1897 begann Thomas Mann mit der Arbeit, aus der schließlich die *Buddenbrooks* hervorgingen.

U.H.-KLL

AUSGABEN: Bln. 1897 (in NRs, 8, H. 5). – Bln. 1898 (in *Der kleine Herr Friedemann. Novellen*; Collection Fischer, 6). – Mchn. 1920 (III. O. Nückel; Phantasia-Drucke, 2). – Stockholm 1945 (in *Ausgewählte Erzählungen*; Stockholmer GA der Werke). – Ffm. 1960 (in *GW in 12 Bänden*, 8). – Ffm. 1974 (in *GW in 13 Bänden*, 8). – Ffm. 1977 (zus. mit *Der Wille zum Glück u. Tristan*; Nachw. R. Baumgart). – Ffm. 1981 (in *Frühe Erzählungen*, Hg. u. Nachw. P. de Mendelssohn; Frankfurter Ausg.).

KÖNIGLICHE HOHEIT

Roman von Thomas MANN, erschienen 1909. – Nur scheinbar verläßt der Autor mit seinem zweiten Roman die sein Frühwerk beherrschende Thematik des Gegensatzes von Kunst und Leben. In der allegorischen Figur eines Fürsten gestaltet Mann erneut die Problematik des Künstlers, seine Einsamkeit, seine Verpflichtung auf die Form, sein Ausgegrenztsein vom Leben.

Klaus Heinrich, die Titelfigur, wird mit einer »Hemmung« geboren; sein linker Arm ist verkümmert. Der Großherzog Johann Albrecht befürchtet eine schlimme Beeinträchtigung bei den Repräsentationspflichten des späteren Fürstenberufs. Staatsminister von Knobelsdorff jedoch erinnert an die Weissagung einer Zigeunerin, ein Fürst mit einer Hand werde dem Land »das größte Glück« bringen. Kindheit und Jugendjahre Klaus Heinrichs dienen vornehmlich der Vorbereitung auf die späteren Repräsentationsaufgaben. Goethezeitliche Motive wie Entsagung, Erziehung und Bildung werden vom Erzähler aus kritischer Distanz eingeführt. Großer Anteil an der Erziehung zum »Hohen Beruf« kommt Dr. Raoul Überbein zu, Klaus Heinrichs Lehrer, dessen erzieherische Ideen unverkennbar an NITZSCHES Übermenschentum orientiert sind. Klaus Heinrich spürt bald, wie sehr seine »sinnbildliche Existenz« in Isolierung und Unwahrheit führt. Der Fürst wird reduziert zur »formalen Existenz«. Das Volk sieht sich zwar in der Figur seines Repräsentanten verklärt, aber es bestaunt seine »darstellerischen Übungen«, als wären es die der Soubrette Mizzi Meyer im Singspieltheater. Die Einheit zwischen Repräsentierendem und Repräsentiertem, zwischen Fürst und Volk, ist zerfallen. Schein und theatralische Unwirklichkeit bestimmen das fürstliche Dasein. Diese Scheinwelt wird in der Begegnung mit Imma Spoelmann schonungslos bloßgelegt: Klaus Heinrich sieht sogar die Glaubwürdigkeit seiner Liebe in Zweifel gestellt. Gemeinsam mit Imma studiert er Wirtschaftswissenschaften. Mit diesen »wirklichen Studien über die öffentliche Wohlfahrt« gewinnt er ihr

schwester erkennt, schließlich mit dem Rüt »So blüht denn Walsungenblut« Inzest und Ehebruch zugleich begeht, währenddessen die Zwillinge Aarenhold sich an Kognak-Kirschen delektieren. Der Beobachtung des inszenierten Inzests auf der Opernbühne folgt die Nachahmung im luxuriösen Ambiente des Elternhauses, auf einem Eisbärfell. Das letzte Wort hat Siegmund, als Sieglind sich ihres Bräutigams erinnert: »Nun, sagte er, und einen Augenblick traten die Merkmale seiner Art sehr scharf auf seinem Gesichte hervor, dankbar soll er uns sein. Er wird ein minder triviales Dasein führen, von nun an.«

Die Novelle, von der Forschung meist als »Travestie« auf die Wagnersche Oper (J. Northcote-Bade) gedeutet oder, unterschiedlich akzentuiert, als »vernichtende Kritik an den Luxuswesen der Bourgeoisie« (M. Haiduk), als Säure auf den »Lebensluxus moderner Kunstkonsumenten« (V. Zmegač) wie als Abkehr von der Literatur des Fin de Siècle (J. M. Fischer), erregte nochmals Aufsehen, als 1931 eine französische Ausgabe (unter dem Titel *Sang réservé*) erschien, die in der politisch bereits aufgeheizten Atmosphäre Deutschlands zu Angriffen vor allem der Hugenberg-Presse auf Thomas Mann führte.

M.Pr.

AUSGABEN: Mchn. 1921 [Privatdruck; m. Ill. von Th. Th. Heine; Nachdr. Ffm. 1976]. – Ffm. 1958 (in *Erzählungen*). – Ffm. 1960 (in *GW in 12 Bdn.*, 8). – Ffm. 1974 (in *GW in 13 Bdn.*, 8). – Ffm. 1981 (in *Frühe Erzählungen*, Hg. u. Nachw. P. de Mendelssohn; Frankfurt. Ausg.).

VERFILMUNG: BRD 1965 (Regie: R. Thiele).

LITERATUR: M. Haiduk, *Bemerkungen zu Th. M.s Novelle »Walsungenblut«* (in *Vollendung u. Größe Th. M.s*, Hg. G. Wenzel, Halle 1962, S. 213–219). – M. Walter, *Concerning the Affair »Walsungenblut«* (in *The Book Collector*, 13, 1964, S. 463–472). – K. Pringsheim, *Ein Nachtrag zu »Walsungenblut«* (in *Betrachtungen u. Überblicke. Zum Werk Th. M.s*, Hg. G. Wenzel, Bln./DDR 1966, S. 253–268). – V. Zmegač, *Kulissenwelt. Zu einer Szene bei Th. M.* (in *MDU*, 64, 1972, S. 136–146). – J. Northcote-Bade, *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Th. M.s*, Bonn 1975. – Ch. O. Sjoegren, *Wendelin and the Theme of Transformation in Th. M.s »Walsungenblut«* (in *Comparative Literature Studies*, 14, 1977, S. 346–359). – J. M. Fischer, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*, Mchn. 1978, S. 233–241. – Ch. O. Sjoegren, *The Variant Ending as a Clue to the Interpretation of Th. M.s »Walsungenblut«* (in *Seminar*, 14, 1978, S. 97–104). – H. Eilert, *»Gethane Arbeit?« Heinrich Manns Erzählung »Schauspielerinnen« u. ihr Verhältnis zu Th. M.s »Walsungenblut«* (in *Heinrich Mann-Jb.*, 2, 1984, S. 43–59). – B. M. Krasko, *Th. M.s »Walsungenblut« – eine antisemitische Novelle? Zur Werk-, Druck- u. Rezeptionsgeschichte* (in *Auskunft. Mitteilungsblatt Hamburger Bibliotheken*, Hbg. 1984, S. 91–117). – H. R. Vaget, *Th. M. Kommen-*

tar zu sämtlichen Erzählungen, Mchn. 1984, S. 155–169. – Ders., *»Sang réservé« in Deutschland. Zur Rezeption von Th. M.s »Walsungenblut«* (in *GQ*, 57, 1984, S. 367–376). – K. Kilian, *Noch einmal Th. M. u. Richard Wagner. Einige Anmerkungen zu »Walsungenblut«* (in *Wege der Literaturwissenschaft*, Hg. J. Kolkenbrock-Netz u. a., Bonn 1985, S. 240–249).

DER ZAUBERBERG

Roman von Thomas Mann, entstanden 1913 bis 1924, erschienen 1924. – Im Jahre 1912 verbrachte Thomas Manns Frau mehrere Monate in einem Davoser Lungenanatorium; die Eindrücke, die der Autor bei seinen Besuchen empfing, bewogen ihn zu »einer Art humoristischem Gegenstück« zu seiner Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912). Anstelle des etablierten Künstlers Gustav von Aschenbach sollte nun ein unbekannter Bürgersohn (Hans Castorp) stehen, als Pendant zum Verführer Tadzio erscheint die »Asiatin« Clawdia Chauchat, Symbol für den Niedergang ist statt der Cholera nunmehr die Tuberkulose. Der Erste Weltkrieg führte, im Sommer 1915, zur Unterbrechung der Arbeit, die erst 1919 wieder aufgenommen wurde. War der Krieg von Mann zunächst als Läuterung einer verfallenden Zeit gesehen worden, so ist ihm am Ende jedes positive Moment genommen. Der auf zwei Bände angewachsene Roman weitete sich zum Zeitroman aus, zur Kritik an spätbürgerlichen Lebens- und Denkformen der Vorkriegszeit, deren Repräsentanten auf dem »Zauberberg« versammelt sind; zugleich aber treibt Thomas Mann seine leitmotivische Erzähltechnik, sein ironisches Spiel mit Bildungszitaten und Weltanschauungen in diesem Buch so weit voran, daß die Forschung das Werk auch als Bildungsroman, als »intellektuellen« oder »metaphysischen« Roman zu verstehen suchte. Der junge, früh verwaiste Hamburger Patriziersohn Hans Castorp besucht nach bestandem Ingenieur-Examen vor dem geplanten Eintritt in eine Schiffsbauwerft seinen lungenkranken Vetter Joachim Ziemßen in einem Sanatorium in Davos. Zunächst befremdet über die »hier oben« herrschende Lebensart, ordnet er sich zögernd in den Kurbetrieb ein, der, selbst auf Profit ausgerichtet, die Patienten aus ihren gewohnten bürgerlichen Verhaltensweisen reißt, sie in einen Zustand der Zeitlosigkeit und Pflichtvergessenheit versetzt: »Man ändert hier seine Begriffe«, prophezeit Joachim Ziemßen seinem Besucher. Anspielungen auf den Hades der Antike, auf den Hexenberg in Goethes *Faust* oder den Venusberg in Wagners *Tannhäuser* begleiten die Beschreibung des »Zauberbergs«, eine mystische, traumverlorene Welt, in jeder Hinsicht das Gegenbild zum »Flachland« und der dort herrschenden Ordnung und Disziplin.

Drei Wochen will Hans Castorp zunächst zu Besuch in Davos bleiben, eine leichte Erkältung führt schließlich zu einer Verlängerung seines Aufenthalts, mir dessen Verlauf ein zunehmendes Desin-

teresse an der Welt des »Flachlandes« einhergeht. Der Italiener Lodovico Settembrini, Aufklärungs-optimist und »Zivilisationsliterat«, Republikaner und Humanist, der im Abschnitt *Satana* seinen ersten Auftritt hat (»Bosheit, mein Herr, ist der Geist der Kritik, und Kritik bedeutet den Ursprung des Fortschritts und der Aufklärung«) drängt ihn zur Abreise. Hans Castorp aber unterliegt der Faszination der Russin Clawdia Chauchat; sie vor allem hält ihn in dem Sanatorium zurück, bis es endlich im fünften von insgesamt sieben Kapiteln – der Abschnitt ist mit dem Titel *Walpurgismacht* überschrieben und spielt am Faschingsabend – zur Liebesbegegnung mit ihr kommt, vom Autor nur indirekt angedeutet.

Sieben Monate sind bis dahin verstrichen, und der sich anschließende Teil des Romans erzählt von der restlichen Zeit der insgesamt sieben Jahre, die Hans Castorp auf dem »Zauberberg« verbringt. Clawdia Chauchat reist ab, Settembrini zieht in das Dorf hinab. Auch Hans Castorps Vetter verläßt entgegen den ärztlichen Ratschlägen das Sanatorium und kehrt zum Sterben zurück. Zwei Personen treten nun vor allem auf: der Jesuit und Kommunist Leo Naphta (für den Georg Lukács Modell standen haben soll), der sich mit Settembrini erbitterte Diskussionen liefert, sowie Mynheer Pieter Peeperkorn, ein holländischer Kaffeepflanzer voller Vitalität, der Züge Gerhart Hauptmanns trägt und an dessen Seite Clawdia Chauchat wieder im Sanatorium erscheint. Aufgrund seiner »Ohnmacht, das Weib zur Begierde zu wecken«, wird Peeperkorn sich schließlich in den Tod flüchten. Zuvor allerdings gibt er Hans Castorp Gelegenheit, seine erotischen Begierden gleichsam sozialverträglich zu überwinden, dem männlichen Konkurrenzkampf zu entgehen und sich für Clawdia zum »guten Menschen«, für Mynheer Peeperkorn zum »Brüder« zu stilisieren. Nach Peeperkorns Tod und Clawdias endgültiger Abreise herrscht, wie ein Abschnitt überschrieben ist, der »große Stumpfsein«, gelindert nur durch die »Fülle des Wohllauts«, die ein Grammophon hervorbringt, auf dem Hans Castorp *Aida* und *Carmen*, vor allem aber Schuberts *Am Brunnen vor dem Tore* hört. Ansonsten jedoch entwickelt sich eine »große Geritztheit«, die zum Pistolenduell zwischen Naphta und Settembrini führt, bei dem beide sich dem Zwang, aufeinander schießen zu müssen, auf ihre Weise entledigen: Settembrini schießt in die Luft, Naphta tötet sich selbst. Das morbide Treiben – Hans Castorp sitzt schließlich am »schlechten Russentisch« und hat sich ein Bärtchen stehen lassen, »als Zeugnis einer gewissen philosophischen Gleichgültigkeit gegen sein Aufsehen« – findet durch den »Donnerschlag« des Krieges ein unvermitteltes Ende; der Roman verliert seinen Helden als anonymen Soldaten im Angriff »aus den Augen«, mit Schuberts *Am Brunnen vor dem Tore* auf den Lippen: »Lebewohl, Hans Castorp... Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt; sie war weder kurzweilig noch langweilig, es war eine hermetische Geschichte. Wir haben sie erzählt um ihres

Die »hermetische Geschichte« fand bis heute eine Fülle von Deutungen, die zum einen den Roman als letztlich realistischen Zeitroman, als Panorama der inneren Befindlichkeit des europäischen Bürgertums vor 1914 lasen (allen voran G. Lukács, der damit die ältere Forschung und die DDR-Germanistik prägte), zum anderen das Werk auf die Tradition des Bildungsromans zurückführte (H. Weigand, E. Heller, J. Scharf-Schwabdt). Thomas Mann selbst hat in seinen späteren Äußerungen diese Deutungen unterstützt, aber gerade die abschließenden Bemerkungen des Autors, der seinen »simplen« Helden in der Anonymität des Massentodes untergehen läßt, ihm eine höchstens gebrochene Entwicklung zukommen läßt, sowie seine raffinierten, das Geschehen eigentlich strukturierenden Ketten von Leitmotiven haben in der neueren Forschung dazu geführt, das Werk eher als allegorisches Spiel mit mythischen und literarischen Vorlagen oder im Rekurs auf die Philosophie A. Schopenhauers (B. Kristiansen, H. Koopmann, E. Heffrich, L. Sandt, W. Frizen, M. Dierks, H. Kurzke), zu erschließen. Die vor allem bei H. Kurzke übersichtlich entfaltete Leitmotivik, die sich um das Gegensatzpaar »bürgerlich« und »unbürgerlich« gruppiert, wird daneben fundiert durch Verweise des Autors, der bereits im *Vorsatz* auf die Verwandtschaft des Textes mit dem Märchen hinweist sowie immer wieder seine Figuren mythisch überhöht, etwa wenn Settembrini in der ersten Begegnung mit Castorp diesen mit »Odysseus im Schattenreich« bezeichnet und das Sanatorium damit als Hades charakterisiert. Vor allem B. Kristiansen suchte daneben Schopenhauers Unterscheidung zwischen »Willen« – der Welt des Krieges – und »Vorstellung« – der Welt des Sanatoriums – auf das Werk anzuwenden; der Krieg negiert jeden Bildungsgedanken, in ihm verliert sich das bürgerliche Individuum Hans Castorp.

Die Zeit, die im traditionellen Bildungsroman die Perspektive der Fortentwicklung zu garantieren schien, birgt in Thomas Manns Roman keine Utopie mehr, wie auch die antithetischen Betrachtungen Naphtas und Settembrinis (»sie sind beide Schwätzer«) keine inhaltliche Synthese erfahren. Eine Kommentierung aus der Sicht Hans Castorps bietet der mit *Schnee* überschriebene Absatz des sechsten Kapitels, ein verkleinertes Modell des gesamten Romans und von Thomas Mann rückblickend gerne an Schluß des gesamten Werkes positioniert, in dem Castorp sich auf Skiern in das Hochgebirge wagt, nicht ohne fortwährende Reminiszenzen an die beiden Kontrahenten (»Ach ja, du pädagogischer Satana... Übrigens habe ich dich gern. Du bist zwar ein Windbeutel und Dreiborgelmann, aber du meinst es gut, meinst es besser und bist mir lieber als der scharfe kleine Jesuit und Terrorist... obgleich er fast immer recht hat, wenn ihr euch zankt...«), und dort im Schneesturm sich verirrt, im Kreis läuft. Die Szene mündet in einem Traum mit der kursiv gesetzten Quintessenz: »Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine

Absage an die mit dem Tod verbundene Sinnlichkeit und die damit implizierte Aufwertung von Ethos und Bewußtsein wird jedoch nicht nur durch die Bemerkung relativiert, daß Hans Castorp schon bald nach seiner Heimkehr seinen Traum *nicht mehr so recht* versteht; bereits im Traum selbst erscheint der Tod – er ist *»Freiheit, Durchgängigkeit, Uniform und Lust«* – als fortwährende Versuchung zum ekstatischen, auch von Erotik geprägten Leben, nur durch den gewissenhaften Vorsatz zu bändigen: *»Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren.«* Nichts anderes als Thomas Manns eigene Lebensproblematik, die Suche nach dem Ausgleich von Leben und Geist, scheint letztlich im *Zauberberg* wieder auf: *»Der Roman erzählt, je länger er dauert, desto weniger von Castorp und desto mehr von Thomas Mann«*, so das Fazit von Martin Walser, der an diesem Beispiel eine vehemente Kritik am ironischen Erzählverfahren des Autors, seinem distanzierten Spiel mit Symbolen und Motiven übt, eine Kritik, die das Werk des Autors von Anfang an begleitet hat. Es wird allgemein als Kennzeichen der Klassizität Thomas Manns gewertet, daß eine literarische Nachwirkung seines Werkes kaum vorhanden ist, somit die Anmerkungen des Schriftstellers Walser eher eine Ausnahme darstellen, während für die Fachwissenschaft der Rang seines Werks und des *Zauberbergs* als *»klassischer Roman«* (H. Koopmann) im besonderen unbestritten ist.

M.Pr.

AUSGABEN: Bln. 1924, 2 Bde. – Stockholm 1939 (in *Stockholmer GA der Werke*, 2 Bde.; ern. Ffm. 1950). – Ffm. 1974 (in *GW in 13 Bänden*, 3). – Ffm. 1981. Hg. u. Nachw. P. de Mendelssohn (Frankfurter Ausg.). – Ffm. 1987 (FiTb).

VERFILMUNG: BRD/Frankreich/Italien 1981 (Regie: H. W. Geissendörfer).

LITERATUR: H. Weigand, *Th. M.'s Novel »Der Zauberberg«*, NY 1933; ern. Chapel Hill 1964. – H. Koopmann, *Die Kategorie des Hermetischen in Th. M.'s Roman »Der Zauberberg«* (in *ZfdPh*, 53, 1961, S. 404–422). – R. D. Miller, *The Two Faces of Hermes. A Study of Th. M.'s Novel »The Magic Mountain«*, Harrogate 1962. – F. Bulhof, *Transpersonalismus und Synchronizität: Wiederholung als Strukturelement in Th. M.'s »Zauberberg«*, Groningen 1966. – M. Sera, *Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Th. M. »Der Mann ohne Eigenschaften«, »Die Schlafwandler«, »Der Zauberberg«*, Diss. Bonn 1969. – Th. Ziolkowski, *Th. M., »The Magic Mountain«* (in *Th. Z., Dimensions of the Modern Novel, German Texts and European Contexts*, Princeton 1969, S. 68–98). – M. Karchaus, *»Der Zauberberg« – ein Zeiroman (Zeit, Geschichte, Mythos)* (in *DVLG*, 44, 1970, S. 169–305). – H. Vogel, *Die Zeit bei Th. M. Untersuchungen zu den Romanen »Der Zauberberg«, »Joseph und seine Brüder«*

und *»Doktor Faustus«*, Diss. Münster 1971. – O. Seidlin, *Das hohe Spiel der Zahlen. Die Peeperskorn-Episode in Th. M.'s »Zauberberg«* (in *O. S., Klassische u. moderne Klassiker*, Göttingen 1972, S. 103–126). – G. Loose, *Naphta, über das Verhältnis von Prototyp und dichterischer Gestalt in Th. M.'s »Zauberberg«* (in *K. Peter u. a., Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays I.*, Ffm. 1972, S. 215–250). – G. Bruhn, *Paradistischer Konservatismus. Zur Funktion des Selbstzitats in Th. M.'s »Zauberberg«* (in *Neoph*, 58, 1974, S. 208–224). – Besichtigung des *Zauberbergs*, Hg. H. Saureißig, Biberach a. d. Riß 1974 (Aufsatz-Slg.). – E. Heffrich, *Zauberbergmusik. Über Th. M.*, Ffm. 1975. – M. Walser, *Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel des Höchsten* (in *Th. M.*, Hg. H. L. Arnold, Mchn. 1976, S. 5–26). – J. Rieckmann, *»Der Zauberberg«: Eine geistige Autobiographie Th. M.'s*, Stg. 1977. – G. Fischer u. F. A. Kittler, *Zur Zergliederungsphantasie im Schmeckapitel des »Zauberbergs«* (in *Perspektiven psychoanalytischer Lit.kritik*, Hg. S. Goepfert, Freiburg i. B. 1978, S. 23–41). – L. Sandt, *Mythos und Symbolik im »Zauberberg« von Th. M.*, Bern/Stg. 1979. – W. Frizen, *Zauberberg der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Th. M.'s*, Ffm. 1980. – J. Katalin Pataki, *Politische Rezeptionsgeschichte von Th. M.'s »Zauberberg« bis 1936: Deutschland und Ungarn*, Diss. Univ. of Southern Calif. 1980 (vgl. Diss. Abstracts, 40, 1979/80, S. 5883/5884A). – P.-A. Alt, *Ironie u. Krise. Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Th. M.'s »Der Zauberberg« u. Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Ffm. u. a. 1985. – W. Schumann, *»Deutschland, Deutschland über alles« und »Der Lindenbaum«. Betrachtungen zur Schlusszene von Th. M.'s »Der Zauberberg«* (in *German Studies Review*, 9, 1986, S. 29–44). – G. Härtle, *Die Gestalt des Schönen. Untersuchungen zur Homosexualität in Th. M.'s Roman »Der Zauberberg«*, Königstein/Ts. 1986. – H. H. Wißkirchen, *Zeitgeschichte im Roman. Zu Th. M.'s »Zauberberg« und »Doktor Faustus«*, Bern 1986. – B. Kristiansen, *Th. M.'s »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*, Bonn 1986. – W. Jens, Rez. (in *Romane von gestern – heute gelesen*, Hg. M. Reich-Ranicki, Bd. 2, Ffm. 1989, S. 54–64).

EEVA-LIISA MANNER

* 5.12.1921 Helsinki

LITERATUR ZUR AUTORIN:

M. Polkunen, *Lyriikan modernismi* (in *Suomen kirjallisuus*, Bd. 6, Helsinki 1967, S. 588–592). – K. Laitinen, *Finnlands moderne Literatur*, Hbg. 1969, S. 171–174. – E.-L. Manner (in *Miten kirjani ovat syntyneet*, Hg. R. Rainio, Porvoo 1969,

S. 211–228). – P. Mänttilä, *Anomalioiden osuus E.-L. Mannerin lyriikassa*, 2 Bde., Turku 1972–1974. – K. Laitinen, *Suomen kirjallisuuden historia*, Helsinki 1981, S. 506–509. – P. Tarkka, *Finnische Literatur der Gegenwart. Fünfzig Autoren-Porträts*, Helsinki 1983, S. 91–94. – S. Tuohimaa, *Empiirisen mielen kokemiskäsitte. Heijastussymboliikka E.-L. Mannerin tuotannossa*, Jyväskylä 1986. – S. Tuohimaa, *The Poetry of E.-L. M.: Unveiling Reflections of Life* (in *World Literature Today*, 61, 1987, Nr. 1, S. 37–40).

KUOLLEET VEDET. Sarjoja yleisistä ja yksityisistä mytologioista

(finn.: *Tote Wasser. Zyklen über allgemeine und private Mythologien*). Gedichtband von Eeva-Liisa MANNER, erschienen 1977. – Außer den acht Abteilungen, die mit römischen Ziffern überschrieben sind, enthält das Werk einen aus dem Schwedischen übersetzten Gedichtzyklus von Tomas Tranströmer (* 1931), einem der bedeutendsten schwedischen Lyriker der Gegenwart. Im thematischen Zentrum steht der Tod. Manners Vertrautheit mit der Literatur und Philosophie Japans und Chinas zeigt sich außer in der Bildtechnik auch in der das Werk tragenden Idee: das Abrücken von den vom Geist geschaffenen Illusionen, wie dem Irrglauben an die Unvergänglichkeit der Formen und des Ichs.

Das Erleben des Todes und sein Auftreten sind Teil einer skizzierten mythischen Reise. Die Gedichte sind geprägt von der Suche nach einer Wirklichkeit jenseits allen von der Vergänglichkeit bedrohten Seins und nach einer Betrachtungsweise, in der die Dichotomie von Leben und Tod aufgehoben ist. Die Wanderung unternimmt das Individuum, das über seinen eigenen persönlichen Weg hinaus am kosmischen Geschehen Anteil nimmt. Die Stationen des Individuums und der Menschheit werden in mythischen Bildern dargestellt; auch die Geschichte nähert sich dem Mythos an. Das wichtigste Bild ist das des Wassers: der Strom der Unterwelt, verschmutztes Wasser, totes Wasser. Im Schlußgedicht ist es das offene Meer, das sich am Horizont mit dem Firmament vereinigt.

Das Archetypische des Themas hebt es in die Sphäre des allgemein Menschlichen. Die schon aus früheren Werken der Lyrikerin bekannten, mythisch gesehenen Bilder – Pferd, Reise, Wasser, Greis, Dunkel, Licht – sind weniger komplex als in *Tämä matka*, der Reduktionsprozeß wird weiter getrieben. So wird etwa im Eröffnungsgedicht am Anfang ein Fuhrmann erwähnt, an seinem Ende sind nur mehr die das Pferd haltenden Hände übrig. Die Naturbilder haben zwar eine visuelle und auditive Wirkung, aber auf ganz subtile Weise. Farben finden sich kaum – in erster Linie das Weiß des Schnees, das Schwarz der Nacht und das Rot des Blutes; Laute werden gedämpft, fast unhörbar wahrgenommen. Die Landschaft erscheint kahl und ruhig, die Formen werden auf wesentliche Zü-

ge zurückgeführt. Ein wiederkehrendes Motiv ist das Kommen des Herbstes, des Winters und der Nacht. Die Frage nach der Leere ist essentiell; bis an die äußersten Grenzen des Seins dringen die Gedichte vor.

Der Tod ist hier als eine Abstraktion gesehen, ein Sich-Lösen und ein Gleiten ins Neue, auch als ein gewolltes Suchen nach der Leere, eine Befreiung von den imaginativen Funktionen des Geistes. Der Wahn des Ichbewußtseins verfliegt; das verschmutzte Wasser, das mit dem Verfall der Kultur verknüpft ist, symbolisiert diesen Wahn; im Bild des reinen Wassers dagegen spiegelt sich der Prozeß einer inneren Befreiung des Menschen, die es möglich macht, die Erscheinungen als solche anzunehmen.

Das Werk enthält auch epische Momente. Die Reise, die hier unternommen wird, ist eine Bewegung durch eine Art Zwischenwelt. Vom Reich des Schlafes und des Todes aus erblickt man Erscheinungsformen des Lebens und des Todes. In einigen Gedichten werden Selbstverständlichkeiten in Frage gestellt, werden z. B. biblische Motive umgekehrt. Heilung ist für den Blinden nicht von Nutzen: *»die Finsternis leuchtet im Licht/ und das Licht hat es nicht erfaßt«*. Ein regelmäßig wiederkehrendes Bild ist das des Mondes, der für die Magie steht. Das Ich erprobt seine Kräfte sogar gegen die Naturgesetze und unternimmt parapsychologische Versuche, im Streben nach einer Betrachtungsweise, die über den Dingen steht.

Die Natur tritt auf als eine Kraft, die Schutz gewährt. Der Reisende stärkt sich mit Kräutern. Nachdem er die Stimmen und Bilder dieser Welt hinter sich gelassen hat, gerät er in eine Zone des Alptraums, die das Ergebnis falscher menschlicher Entscheidungen ist. Die Erkenntnis, daß der Menschheit der Untergang droht, läßt in einigen Gedichten existentielle Ängste spürbar werden. Die Unmenschlichkeit der Konzentrationslager fungiert als Beispiel für das Böse, dem die Menschheit gefolgt ist.

In den Gedichten begegnen mythische Bilder des Todes, Himmel und Hölle, Tartaros und das Schiff des Todes, und der vom Entsetzen gezeichnete, durch das Dickicht der Zwischenwelt streifende Geist. Das Gedicht *Puente del Rey* (*Brücke des Königs*) enthält Anspielungen auf KAFKA: Das Ich fährt mit irdischen Wagen und überirdischen Pferden, *»wie der Arzt des Traumes, so wie er, der einmal auf den falschen Ruf der Nachglocke genannt wurde/ und niemals ans Ziel kam«*. Bilder, die Gewalt, Totschlag und Schuld assoziieren, wie z. B. der Mond Agamemnons und das Blut im Brunnen, finden sich häufig. Das Ich empfängt Botschaften vom Himmel und aus der Hölle. Metaphysische Symbole, wie das Mondlicht als Brief oder der Spiegel als wegführender Weg, sind zahlreich. Metamorphosen begegnen in den Gedichten regelmäßig. Ein Pferd wird unsichtbar, an seine Stelle tritt ein Wolf. Auch positive Verwandlungen finden statt: Nach der Liturgie in der Hölle erhält das Ich eine andere Botschaft: *»Telegramm/ so blau wie*

1.1. Historisch-zeitliche Bestimmung

Der widersprüchliche und relative Charakter erschwert die historisch-zeitliche Eingrenzung der Jahrhundertwende 1900. Eine klare Abgrenzung gegenüber anderen literaturgeschichtlichen Epochen und Stilen ist daher problematisch.

Der Übergang von 1885 kann als Beginn der Jahrhundertwende betrachtet werden. Das Einsetzen des expressionistischen Jahrzehnts bzw. der Aufbruch der europäischen Avantgarde (1909/1910) markieren das Ende dieser Epoche.

Dabei ist zu beachten, erkennt Walter Fähnders (1998: 90), dass diese beiden Dekaden den auslaufenden Naturalismus ebenso wie seine konkurrierenden Bewegungen einschließen. Nicht zufällig erscheint 1893 und 1894 in München ein **Moderner Musen-Almanach**, den der vormals dem Naturalismus anhängende Otto Julius Bierbaum (1865-1910) mit dem Ziel herausgibt, bereits die „Spannweite der modernen Kunst vom Naturalistischen zum Phantastischen zu zeigen“ (zit. nach Fähnders: 1998, 90). Deswegen umfasst das umfangreiche Autorenspektrum typisch naturalistische Schriftsteller wie Michael Georg Conrad und Arno Holz, aber auch wichtige nichtnaturalistische Autoren wie ARTHUR SCHNITZLER (1862-1931), FRANK WEDEKIND (1864-1918) und HUGO VON HOFMANNSTHAL (1874-1929).

Nicht zuletzt würden in dieser Pluralität von Bezeichnungen uneinheitlicher Gebrauch und auch begriffliche Konfusionen gründen, meint Fähnders (1998: 90): Das gilt bereits für die Zeitgenossen – so wurde für ein und dieselbe Sache der Terminus Neuromantik in der Berliner, Impressionismus in der Wiener Literaturkritik bevorzugt. Vergleichbares gilt für die Forschung. Hugo Friedrich vermeidet z. B. in seinem Meisterwerk **Die Struktur der modernen Lyrik** (1956) den Symbolismus-Begriff, den René Wellek als Epochenbegriff für den Zeitraum 1885-1914 vorschlägt. Die drei großen Lyriker der Jahrhundertwende, STEFAN GEORGE (1868-1933), Hugo von Hofmannsthal und RAINER MARIA RILKE (1875-1926), werden wechselnd dem Symbolismus, dem Ästhetizismus, dem Fin de siècle, der Neuromantik oder der Décadence

...unumstößlich findet man sowohl bei Rilke als auch in Friedrich Wilhelm Manns (1875-1958) sie kommen aber auch in Friedrich Hehlzschies (1844-1900) Buch *Also sprach Zarathustra* (1883-1885) vor. Die Zuordnung von Autoren zu dem auch durch biologische Bestimmungen vorbelasteten Begriff Dekadenz/Décadence ist ebenso unumstößlich wie umstritten (vgl. Fähnders: 1998, 90).

Kompliziert wird das Phänomen des Stilpluralismus auch dadurch, dass er bei einzelnen Autoren, in einzelnen Arbeitsphasen, sogar in einzelnen Werken verfolgt werden kann. Zieht man nur das Beispiel Gerhart Hauptmann heran, so fallen uns in seiner naturalistischen Meisternovelle *Bahnwärter Thiel* impressionistische und symbolistische Züge auf. Er lässt auf die *Weber* (1892), Inbegriff des naturalistischen Theaters, ein neuromantisch-symbolistisches Drama wie *Die versunkene Glocke* (1897) folgen.

Das führt zum ursprünglich für den Naturalismus gefundenen Neologismus *die Moderne* zurück, den mit Beginn der 1890er Jahre die antinaturalistischen Bewegungen für sich in Anspruch nehmen. Er taugt zwar, wie wir sehen werden, als Sammelbegriff für die ästhetischen Innovationen dieser Zeit und wird von zeitgenössischen Theoretikern der Moderne wie Hermann Bahr (1863-1934) wiederholt reflektiert, bleibt aber Hilfskonstruktion (vgl. Fähnders: 1998, 91).

2. Epochen-Bezeichnungen

Die Literaturwissenschaft hat sich schwer getan, für die Dichtung zwischen 1890 und 1910 eine Epochenbezeichnung zu finden, stellt Jürgen H. Petersen (2006: 99) fest. Diese Epoche hat viele Gesichter, hebt Gotthart Unberg (1998: 6) hervor, deshalb wäre schon der Versuch, sie auf einen, den Begriff bringen zu wollen, unsinnig. Für diesen angegebenen Zeitraum gibt es eine Anzahl zum Teil konkurrierender und zum Teil komplementärer Epochen- und Stil-Bezeichnungen. Deutlich ist, stellen Kimmich und Tobias Wilke (2006: 9) fest, dass die verschiedenen Bezeichnungen aus unterschiedlichen Kategoriensystematiken stammen: mal sind es geographische Bezeichnungen (z. B. Wiener Moderne, Berliner Moderne, Münchner Moderne, Pariser Moderne, Prager Moderne), mal Begriffe aus der Kunstgeschichte (Impressionismus, Jugendstil), ferner Bezeichnungen, die auf die Literaturgeschichte verweisen, eine Art Umkehr schon bekannter Ästhetiken suggerieren (Neuroromantik, Neu-

oder Neoklassik) und damit nicht nur spezifische Traditionen konstruieren, sondern auch die Leistungen und den Erfolg der jeweiligen Epoche für sich in Anspruch nehmen. Keine dieser Bezeichnungen sei „neutral“ im Sinne historischer Objektivität, bemerken Kimmich und Wilke (2006: 9). Alle suggerieren bereits ein bestimmtes Vorverständnis der Epoche, entweder indem sie sie in die Kontinuität einer anderen – der Romantik oder der Klassik – einreihen, oder indem sie die Bedeutung einer bestimmten Richtung hervorheben – wie etwa die Lyrik im Symbolismus –, oder auch indem sie eine geschichtsphilosophische Theorie durchblicken lassen – wie *fin de siècle* und *Décadence*.

Literatur und Kunst der Jahrhundertwende um 1900 sind mit keinem dieser Begriffe zureichend erfasst. Im Gegenteil geht es um einen Zeitraum, in dem die verschiedensten Stile Geltung haben. Keine der genannten Bezeichnungen spiegelt die Komplexität der Epoche wider. Eine Möglichkeit bietet sich allerdings, wenn man die Jahrhundertwende um 1900 als den ersten großen Abschnitt der *Moderne* versteht.

• Jahrhundertwende

Jahrhundertwende ist der übliche Begriff, der sich im deutschen Sprachraum auf den Zeitraum 1885-1890/1910-1914 bezieht. Unter dem neutralen Epochenbegriff Jahrhundertwende fasst man die verschiedenen gegennaturalistischen Richtungen der deutschsprachigen Literatur um 1900 zusammen. Als eine fruchtbare Epoche wird sie auch als

• Belle Époque (frz. „schöne Epoche“) bezeichnet.

Diese Bezeichnung weist auf die gesellschaftlichen Aspekte des Zeitabschnitts hin, deren Chronik MARCEL PROUST (1871-1922) geschrieben hat.

• Fin de siècle (frz. „Jahrhundertende“)

Die im Deutschen wenig gebräuchliche Übersetzung von *Fin de siècle* führt auf ein Lustspiel von FRANCIS DE JOUVENOT, HENRI MICARD (1849-1916) und MICHAEL SERRER aus dem Jahr 1888 zurück. Klaus Weimar (2007: 602) weist darauf hin, dass *Fin de siècle* entgegen der Wortbedeutung nicht als ein auf die Endphase des 19. Jhs. festzulegender Begriff, sondern synonym mit „Zeit um 1900“ oder „Zeit der Jahrhundertwende“ zu verwenden sei. Es ist eine *Sammelbezeichnung für die teils gegensätzlich gesamteuropäischen Gegenströmungen in Literatur und Kunst (i. d. Zeitraum 1885/1890-1910)*, Dekadenzdichtung und

Symbolismus, Impressionismus, Jugendstil, Dekadenz. Wenn Moderne z. T. auch Berliner und Münchner Moderne, denen allen die Absage an den Naturalismus gemeinsam ist. Fin de siècle kann daher auch als „*gegennaturalistische Moderne um 1900*“ bestimmt werden (Weimar: 2007, 602). *Endzeitstimmung* und *Lebensüberdruß* prägen den Begriff, aber auch *das Bewusstsein des Neubeginns*. Mit der Vorstellung vom Ende des Jahrhunderts verbindet sich explizit diejenige von Notwendigkeit seiner Fortführung und Erneuerung. Die Physiognomie des Fin de siècle, unterstreicht Wunberg (1998: 6), ist daher paradoxerweise zugleich die der Moderne. Damit in Verbindung stehen *überfeinerte Sensibilität, blasiertes Selbstgefühl, Neigung zu pessimistischer Spätzeitstimmung, Wirklichkeitsflucht, Willensschwäche, Schönheitskult und Wendung gegen Fortschrittsoptimismus, Technik und Industrialisierung* (Wilpert: 2001, 271).

- **Décadence** (frz. *décadence* „Verfall“; von lat. *decadere* „herabfallen“)

Indem Walter Fähnders (1998, 97) die beiden Begriffe Fin de siècle und Décadence vergleicht, gelangt er zu folgender Schlussfolgerung: Als Verschärfung und Radikalisierung des Fin de siècle als einer vielfältig auszufüllenden, sehr allgemeinen und diffusen Endzeitstimmung markiert die Décadence im engeren Sinne ein definitives *Niedergangs- und Verfallsbewusstsein* und ist insofern ein profiliertes *Fin de siècle-Segment*. Fin de siècle und Décadence berühren und überschneiden sich und lassen sich nicht exakt voneinander trennen. Beides sind keine Stilrichtungen, sondern bezeichnen eine bestimmte, durchaus wertende Haltung gegenüber der Realität, als Lebensform, Lebenspraxis. Fin de siècle könnte dabei als historischer Oberbegriff fungieren, Décadence als exponierter Teilbereich.

Décadence ist ein Kernbegriff für *das Krisenbewusstsein* (Weimar: 2007, 602) der *Jahrhundertwende 1900*, die eine breite Seitenströmung der europäischen Literatur der Moderne im ausgehenden 19. Jh. bezeichnet. Darin wird *menschliches Leben* vornehmlich *unter dem Aspekt des Verfalls und Niedergangs* betrachtet (Frick: 2000, 219). Die Literatur der Décadence entdeckt die *Faszination des sinkenden Lebens* (Carthy: 2000, 211). Zum Umkreis der Décadence gehören die *Opposition Künstlichkeit vs. Natur* sowie die *Entwertung bürgerlicher Werte* im ästhetischen Immoralismus.

Auf den Décadence Diskurs bezogen könne man sagen, deutet Dieter Kalfitz (2004: 460) an, dass bei ihm ein latentes *Bewusstsein der Spätzeitlichkeit* vorliege, zu dem u. a. *nervöse Überreiztheit* gehöre.

Den Alltag streift der Décadent in der Weise des *Flaneurs*, der ziellos durch die Boulevards und Alleen der Großstädte zieht und sich in den Cafés mit seinesgleichen über das Beobachtete austauscht, wobei man sich gegenseitig darin bestätigt, erhaben über die Masse der versinkenden Menschen zu sein.

Der Erfolg des Schlagworts Fin de siècle setzt den Erfolg des Schlagworts Décadence Anfang der 1880er Jahre und dessen längere Vorgeschichte voraus. 1734 von Charles Louis de Montesquieu (1689-1755) als Bezeichnung für den Verfall des römischen Weltreiches verwendet, wird Décadence auf die Literatur erstmals 1834 von Désiré Nisard (1806-1888) bezogen, der damit – am Maßstab der klassischen Literatur orientiert – die spätlateinische, zugleich auch die zeugenössische Literatur in Frankreich abwertet. Eine positive Umdeutung des Wortes wird 1857 durch CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867) eingeleitet. Er verabschiedet die gängige negative Perspektive auf Dekadenzerscheinungen, die darin den kulturellen Verfall einer Gesellschaft gesehen hat. „Décadent“ ist für Baudelaire in erster Linie keine Wert-, sondern zunächst eine Beschreibungskategorie, die die spezifische Verfallsthematik zeitgenössischer Literatur erfasst. Der Dichter setzt sich gegen die „*esthétique classique*“ (klassische Ästhetik) für eine „*littérature de décadence*“ (Literatur der Décadence) ein. Dies ist die Voraussetzung dazu, dass mit Beginn der 1880er Jahre Schriftsteller in Paris sich selbst in provozierender Absicht als *Décadents* bezeichnen. Deutlich ausgeführt hat PAUL BOURGET (1852-1935) eine „*Theorie der Décadence*“ in seinen *Essais de psychologie contemporaine* (1883), in denen er u. a. Baudelaire als Décadent beschreibt. Bourget stellt die *Verfeinerung des Lebensstils* als Charakteristikum der Décadence heraus. Sich dem Leben ganz hinzugeben, sich seiner durch geistige ebenso wie durch leibliche Genüsse zu erfreuen, Lust und Schmerz nicht einfach passiv über sich ergehen zu lassen, sondern in möglichst raffinierter Weise zu zelebrieren, zeichnet demnach den Décadent aus. Auf Paul Bourget bezieht sich Friedrich Nietzsche, der den Terminus anlässlich seiner Polemik gegen RICHARD WAGNER (1813-1883) (*Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, 1888) in die deutsche Debatte einführt. Durch Nietzsches Verwendung des Begriffs Décadence hat diese Erscheinung eine weit über die deutsche Literatur hinausreichende Bedeutung gewonnen und wurde sozusagen zu einem philosophischen Problem der Zeit überhaupt (Wunberg

„literarische Décadence“ als Niedergangserscheinung der Erschöpfung und Auflösung her. Ihre entscheidenden Merkmale sind nach Nietzsche Ganzheitsverlust und Atonisierung des Daseins: ein Verlust des Ich, der sich in allen Bereichen äußert, die Zertrümmerung von Lebendigem zu Gunsten des „künstlichen“ „Artefakts“:

Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der Décadence: jedesmal Anarchie der Atome [...] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. (Nietzsche, zit. nach Wunberg: 2001, 73)

Künstlichkeit, die Errichtung künstlicher Welten, der uneingeschränkte Primat von Kunst über Leben und Natur fungieren als Leitform für die Décadence, deren Sinnverlust Nietzsche aufs Heftigste anprangert. Bei ihm wird im Begriff des „Ganzen“ die Décadence zum Gegenbild des Gesunden, das im Begriff von Totalität aufgeht:

Womit kennzeichnet sich jede literarische Décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. (Nietzsche, zit. nach Wunberg: 2001, 73)

Es ist eben dieser Satz Nietzsches, der 1896 von Hermann Bahr wieder aufgenommen und verbreitet wird (vgl. Wunberg: 2001, 73-74), und der einen Leitgedanken der dekadenten Literatur ausdrückt: **Dekadente** Dichtung versteht sich als eine **Literatur**, die durch **Mangel an Ganzheit** und **Totalität** gekennzeichnet ist. Damit ist ihre inhaltliche Bestimmung als krank unter dem Begriff von Vereinzelung subsumiert.

Ähnlich wie THÉOPHILE GAUTIER (1811-1872) in seinem Vorwort zu Baudelaires Band **Fleurs du Mal** (1869) sagt Nietzsche, dass der Stil der Décadence ein Stil sei, der die Grenzen der Sprache immer weiter hinausrückt. Er spricht von der Verselbstständigung des Wortes, der Wörter, ihr Souveränwerden, das Auseinanderfallen der Satzbestandteile.

Hugo von Hofmannsthal übernimmt Nietzsches Décadence-Auffassung im Jahr 1896 in seinem Vortrag über *Poesie und Leben*, wenn er feststellt, dass der Begriff des Ganzen in der Kunst überhaupt verloren gegangen sei.

Der beliebte Ort für die Untergangsstimmung ist die Großstadt (vgl. Herre: 1998 und Grimm: 2001), wie sie modellhaft in Rilkes Roman **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** (1910) dargestellt wird.

Die Bedeutung des Begriffs ist so groß, dass man die Literatur des Fin de siècle Klaus Weimar (2007: 602) zufolge auch als „Dekadenz-literatur“ bezeichnen kann. Seine Entstehung steht mit dem Bewusstsein der

Zugehörigkeit zu einer überlieferten verfallenen Kultur in Zusammenhang. Zum „Provokationspotential“ (vgl. Fährders: 1998, 100) der Décadence gehören: Faszination durch Verfall und Grauen, Todesmythen, Ausstrahl des Sterbens, Lebenskel, Zerrissenheit, Pessimismus, Tagträume, Schönheitskult, letzte Verfeinerung psychologischer Darstellung, Vorliebe für komplizierte Seelenzustände in ihren Halbtönen, Übergängen, Kult der Nervosität und Nervenkunst, müde Resignation bei pathologischen Perversitäten in der Darstellung des körperlich oder seel Ungeunden, morbider, exzentrischer und überreizter Gestalten, halt und heruntergekommener Existenzen. Das schließt irrationalistische Bestrebungen des Spiritistischen, Mystischen und Esoterischen ebenso wie die Affinität zur Asozialität, die sich in der Anziehungskraft durch Böse und in der Gestaltung von Verbrecherfiguren niederschlägt. Es nicht allein die Wiedergabe von Niedergangserscheinungen ist in der Dekadenzdichtung, entscheidend sind *die Bejahung von Verfall, Will Schwäche, Lebensferne, die subjektive Distanzierung von bürgerliche Alltagswerten zu Gunsten einer moralfreien Kunst und das off Bekenntnis zum Spätstil der Überreife* (vgl. Wilpert: 2001, 155-156).

Fährders (1998: 1001) betont, dass auch das **selbstkritische selbstreflexive Moment** der Décadence zu berücksichtigen sei. Es handelt sich um ein Bewusstsein, bei dem die dekadente Haltung zugleich repräsentiert und kritisiert wird. Ein berühmtes Beispiel ist diesbezüglich Friedrich Nietzsche, der im Vorwort zum **Fall Wagner** behauptet, dass wie Wagner ein „décadent“ sei, nur dass er sich dagegen gewehrt hätte. Er signalisiert ein zutiefst gebrochenes Epochenbewusstsein, bei dem sich Décadence und Zukunft, Ende und Anfang durchmischen (vgl. Fährders: 1998, 101).

Die Möglichkeiten, die von der Forschung herausgearbeitet wurden, um die dekadenten Motive zu analysieren, fasst Monika Frick (2000: 222) wie folgt zusammen: Die Matrix der Ableitungen bildet die **Frontstellung gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihre Werte, Darstellung des Verfalls** weise auf den orientierenden Bezugspunkt dekadenter Motive hin, wobei **Verfall** im Kontext der zeitgenössischen, Arthur Schopenhauer (1788-1860) und Friedrich Nietzsche inspirierten lebensphilosophischen Strömungen, als **Verlust an Vitalität** gedeutet. Dieter Kalfitz (2004: 133-148) erhebt den Gedanken der **psychophysischen Entartung** zum Hauptmotiv der Dekadenz. Er rückt ihn vor den Hintergrund der Evolutionstheorie und weist nach, wie für viele Autoren der Dekadenz das entscheidende Stadium, die **Krise der Höherentwicklung**

Das natürliche Gegenstück zum Dandy ist die schöne Frau als Kurtisane oder Schauspielerin, die für Baudelaire einen Gegenstand der öffentlichen Vergnügung darstellt.

Sowohl der Dandy als auch die Kurtisane und die Schauspielerin erscheinen als künstliche, stilisierte Existenzen, deren sich die Literatur des Ästhetizismus bedient, um Medien für Formgewinn zu erlangen, der alle Natur, jede Realität vergessen macht und „Anti-Natur“, „schöne Künstlichkeit“ ist (Plumpe: 1995, 143-149).

Wir schließen uns Plumpes (1995: 159) Definition des Ästhetizismus als Epoche moderner Literatur an, die nicht länger Realitätskonstruktionen ihrer Umwelt, sondern *Kunst und Literatur selbst als Medien für Formgewinn* behandelt.

- **L'art pour l'art** (frz. „die Kunst um der Kunst willen“) Es ist die Losung „l'art pour l'art“ gewesen, die gleichsam als kondensiertes Programm des Ästhetizismus gilt. Der französische Schriftsteller Théophile Gautier hat diese Formel 1835 in der Vorrede zu seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* geprägt. Hier weist der Autor darauf hin, dass wahrhaft schön nur das ist, was zu nichts nütze und dass alles, was nützlich ist, hässlich sei. Später wiederholt Gautier diesen Standpunkt in seiner Zeitschrift *l'Artiste*:

Wir glauben an die *Autonomie* der Kunst; die Kunst ist für uns nicht ein Mittel, sie ist der Zweck. Jeder Künstler, der sich ein anderes Ziel setzt als das Schöne, ist in unseren Augen kein Künstler. (in Heisig: 1962, 350)

Was Théophile Gautier hier postuliert – *die Autonomie der Kunst, die Zweckfreiheit der Kunst, ihre Bestimmung als sich selbst genügendes Spiel, die Verweigerung jeder Unterordnung unter eine Kategorie wie die der Nützlichkeit* –, das hatten KARL PHILIPP MORITZ (1756-1793), FRIEDRICH SCHILLER (1759-1805) AUGUST WILHELM SCHLEGEL (1767-1845) und FRIEDRICH SCHLEGEL (1772-1829) in den beiden letzten Dekaden des 18. Jhs. in fast gleicher Formulierung niederschrieben. Von einer wachsenden Autonomisierungstendenz spricht auch Heinrich Heine in einem Brief an KARL GUTZKOW (1811-1878) vom 23. August 1838. Geht man auf die Begriffsgeschichte der Autonomie genauer zu, dann zeigt sich, dass der Terminus bereits kurz nach 1800 von IMMANUEL KANT (1724-1804) geprägt wurde. Der große Philosoph der Aufklärung hatte nämlich in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790), in dem

Bestreben, das ästhetische Urteil in seiner Autonomie zu begründen, die Kunst von Wissenschaft und Moral strikt unterschieden. Die Kunst ist „autonom“, insoweit sie zum Gegenstand eines „interessenlosen Wohlgefallens“ wird, eines Wohlgefallens, das von keinem moralischen, politischen, religiösen oder sonstigen Motiv durchmischt wird. Dieses Autonomiekonzept Kants ist es gewesen, das nach 1800 von französischen Autoren „l'art pour l'art“ genannt wurde. Über Robinson BENJAMIN CONSTANT (1767-1830) und MADAME DE STAËL (1766-1817) gelangt der Ausdruck nach Frankreich und gewinnt Mitte des 19. Jhs. die Bedeutung einer Selbstverständigungsformel des entstehenden Ästhetizismus. Einer der ersten, der das Schlagwort l'art pour l'art im deutschen Sprachraum verwendet, ist RICHARD von SCHAUKAL (1874-1942) in einem Aufsatz in der *Wiener Rundschau* (1899).

Bestimmt wird das Konzept des l'art pour l'art durch eine Losungung vom Prinzip der Mimesis – der sprachlichen Imitation von sozialer, historischer und physischer Wirklichkeit –, wie es noch die Poetik des Realismus und Naturalismus beherrscht hat.

Kunstautonomie, l'art pour l'art und Ästhetizismus werden häufig synonym verwendet und zielen gleichermaßen auf die Funktionsbestimmung von Kunst, bemerkt Fähnders (1998: 102).

- **Dandy** (engl., nach einem indischen Beamtentitel) Der Dandy repräsentiert den Typ des eleganten, extravaganten, blasierten, eingebildeten und egozentrischen *Lebe- und Genussmenschen* mit seinem Horror vor dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Trivialen, Normalen, seinem gesteigerten Individualismus und Nonkonformismus, seiner in Kleidung, Manieren, Geschmack und Konversation *überfeinerten Lebensform*, seiner *blasierten Gleichgültigkeit gegenüber der sozialen Wirklichkeit* sowie seiner *Selbstinszenierung*. Der Dandyismus ist Mitte des 18. Jhs. im Kreis junger englischer Aristokraten als Reaktion auf den Niedergang der aristokratischen Gesellschaft entstanden (Fashionable Novel). GEORGE BRUMMELL (1778-1840) hat zu Beginn des 19. Jhs. in London den Dandy vorbildlich vorgelebt. Der Dandyismus hat dann seine Vertiefung in der französischen Romantik gefunden, die den Dandy zum Typ des Protests gegen soziale Gleichmacherei stilisiert (Babeti: 2004, 37-71). Für Baudelaire und Paul Bourget verkörpert der Dandy ein informelles soziales bzw. intellektuelles Verhaltensmodell, das angesichts der eigenen Dekadenz – Zeit offenbar umso faszinierender war, als es gegenüber dem Verlust aller persönlichen gültiger Verbindlichkeiten die ambivalente Möglichkeit

...mündet in den ... wo er zum Inbegriff einer *künstlichen und* ... existenz wird.

Der Dandy hat Schriftsteller von Baudelaire bis Oscar Wilde (*Das Bildnis des Dorian Gray*, 1891) und Marcel Proust fasziniert. Proust selbst ist ein Dandy, der in den großen Salons der Pariser Gesellschaft verkehrt und dort auch ein gern gesehener Gast war (Vietta: 2007a, 85).

- **Bohème** (frz. *maison de bohème* „Zigeunerwirtschaft“) Der Terminus ist auf das mittellateinische Bohemas „Böhme“ und seit dem 15. Jh. auch auf „Zigeuner“ zurückzuführen, weil Zigeuner über Böhmen eingewandert sind. (Im Französischen bedeutet übrigens *bohémien* „Zigeuner“). Die Bezeichnung schließt Künstlerkreise ein, die sich bewusst außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft etabliert haben. Zum ersten Mal erscheint Bohème fassbar in diesem Sinne in Paris um 1830, etwa im Künstlerviertel Montmartre oder im Quartier Latin im Umkreis der französischen Romantik: Junge Künstler, Schriftsteller und Studenten demonstrieren ihre Opposition durch einen ungebundenen, extravaganteren Lebensstil, allerdings nur während ihrer jugendlichen Entwicklungsphase (vgl. Wilpert: 2001, 98). Seit der zweiten Hälfte des 19. Jhs. bezieht sich der Begriff auf *antibürgerliche Künstler- und Autorengruppen und auf deren Lebensformen* (geprägt durch grenzenlose Freiheit und asoziale, individualistische Ungebundenheit gewöhnlich als Protest gegen die konventionelle bürgerliche Standesordnung).

Man unterscheidet desgleichen zwischen einer proletarischen Bohème und einer „Bohème dorée“ (vgl. Jost: 2018, 12). Ästhetizismus und Exotismus prägen das Leben der „Bohème dorée“, Narkomanie und Drogenkultismus sehen sich als Nothelfer gegen die träge Langweile anrufen. Die Ausformung des Bohémiens (wie des Dandys) finden sich in der bewussten Verachtung des braven Bürgers und der bürgerlichen Werte, wie Ordnungsliebe, Reinlichkeit, Sparsamkeit, Arbeitsamkeit, Pünktlichkeit, wirtschaftliche Sicherheit, guter Ruf, Verantwortlichkeit der Familie und Gesellschaft gegenüber. Die „Bohème dorée“ der Jahrhundertwende fällt soziologisch in die Kategorie der „leisure class“ mit ihrem ostentativen Konsum und Geltungskonsum, wie sie der amerikanische Soziologe THORSTEN VEBLER (1857-1929) schon 1899 analysiert und kritisiert hat (12).

Im 19. Jh. wurde Bohème desgleichen mit dem extravaganteren Künstlertum in London, Berlin, München (Schwabing) und Mailand assoziiert, wobei besonders die Cafés als der ideale Ort der Bohème gelten (Günig: 2000, 271). Zur Nachfolge der Bohème des 19. Jhs. werden im 20. Jh. sowohl die unprogrammatische studentische Libertinage als auch neuere antibürgerliche Bewegungen gezählt, z. B. die Bohème der Existentialisten, die Beatgeneration usw. (vgl. Schweikle: 2019, 59). Der proletarischen Bohème sind u. a. ELSE LASKER-SCHÜLER (1869-1945) und ihre Freunde im Café des Westens in Berlin und PETER ALTENBERG (1859-1919) und sein Bekanntenkreis im Café Central in Wien zuzuordnen.

Verbreitet wurde die Bezeichnung durch HENRI MURGERS (1822-1861) Erfolgsbuch *Scènes de la Vie de Bohème*, das noch im Erscheinungsjahr 1851 als *Pariser Zigeunerleben* übersetzt wurde. Die Übersetzung von 1864/1865 übernimmt jedoch schon den Begriff Bohème. Und er setzt sich auch für nicht französische Künstlergruppen durch. In England führt WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY (1811-1863) schon im Jahr 1848 den Begriff „bohemians“ ein. Vor allem GIACCOMO PUCCINI (1858-1924) Oper *La Bohème* (1896) hat zur Verbreitung der Bezeichnung beigetragen. Und noch Aki Kaurismäkis Film *Das Leben der Bohème* (1992) zeigt, dass der Begriff auch heute noch nichts von seiner Aussagekraft verloren hat.

- **Poète maudit** (frz. „verfemter Dichter“) Die Bezeichnung ist auf PAUL VERLAINE (1844-1896) Essaysammlung *Les poètes maudits* (1884) zurückzuführen und bezieht sich auf einen seiner Zeit *vorausseilenden, klarsichtigen, nach Wahrheit suchenden genialen Dichtertyp*. Ein solcher Dichter lebt als Außenseiter, der selbstzerstörerisch in Bohème und Alkohol verkommt. Der „verfemte Dichter“ wird in seiner Genialität von der Gesellschaft verkannt und ausgeschlossen. Er verachtet im Grunde genommen alle bürgerlichen Werte und lebt, oft an der Grenze zum Wahnsinn oder Tod, nur seinem Kunstideal, dem l'art pour l'art untergeordnet. Die Existenzform des poète maudit beschreibt schon ALFRED DE VIGNY (1797-1863) im Jahr 1832. Der Begriff selbst findet sich dann 1884 bei Paul Verlaine und bezieht sich u. a. auf STEPHANE MALLARMÉ (1842-1898), ARTHUR RIMBAUD (1854-1891) und ihn selber, wodurch die Bezeichnung insbesondere zur Kennzeichnung der Dichtergeneration nach Baudelaire verwendet wurde (vgl. Schweikle: 2019, 353).

Thomas Manns (1875 – 1955) kritische Zeitanalyse zeichnet sich durch ironische Distanz von Ereignissen und Gestalten aus, seine Prosa ist genau und zugleich flexibel. Er ist zweifelsohne der größte deutsche Prosaschriftsteller des 20. Jahrhunderts, ein Meister der psychologischen Beschreibung. Seine Schilderung der zeitgenössischen Gesellschaft ist weniger scharf als die seines Bruders und veranschaulicht seine kulturelle Verwurzelung im Bürgertum. Er tritt ein für Vernunft und Humanismus.

Genau so wie sein Bruder Heinrich, ist Thomas Mann in Lübeck geboren, studierte kurze Zeit an der Münchener Universität, folgte aber bald seinem Bruder nach Italien. 1929 erhielt er den Nobelpreis für seinen Roman *Buddenbrooks* (1901) und 1933 verließ er Deutschland. Er emigrierte zuerst in die Schweiz, dann, 1939, in die Vereinigten Staaten. 1955 ist er in Kilchberg in der Schweiz gestorben.

Wir unterscheiden in Thomas Manns Schaffen drei Perioden:

Die erste Periode reicht von 1894 (als seine Novelle *Gefallen* erschien) bis 1918. Diese Periode zeichnet sich durch die konservative Haltung des Schriftstellers aus. Er schreibt in diesen Jahren zumeist Novellen, aber auch den Roman *Buddenbrooks*.

Die zweite Periode (1918-1930) ist durch den Übergang Thomas Manns zu demokratischen Positionen gekennzeichnet. 1924 erscheint der berühmte Roman *Der Zauberberg*, 1930 die Novelle *Mario und der Zauberer*, eine der schärfsten antifaschistischen Streitschriften der deutschen Literatur, die den Endpunkt der Entwicklung Thomas Manns in der zweiten Periode seines Schaffens darstellt.

Von 1930 bis zu seinem Tode im Jahre 1955, in seiner dritten Schaffensperiode, bleibt Thomas Mann dem kämpferischen Humanismus treu und widmet sich vor allem dem antifaschistischen Kampf. In den kommenden Jahren erscheinen seine berühmten Romane *Joseph und seine Brüder* (1933-1943), *Lotte in Weimar* (1939), *Doktor Faustus* (...), *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954), sowie zahlreiche meisterhafte Essays.

In der ersten Schaffensperiode steht Thomas Mann noch unter dem Einfluß Schopenhauers und Nietzsches. Die Grundstimmung seiner Werke ist pessimistisch. Mit Wehmut schildert Th. Mann den Verfall des Bürgertums, den Mangel an Einheit auf kulturellem Gebiet; die Kultur hat die Beziehung zum Leben verloren; zwischen Kunst und Leben, Individuum und Umgebung besteht ein Abgrund. Den Künstler sieht Th. Mann als ein übersensibles Wesen, das dazu bestimmt ist, mit dem Leben in Widerspruch zu sein. Das Problem der Einsamkeit des Künstlers wird vor allem in den Novellen *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1903) und *Der Tod in Venedig* (1912) dargestellt. Der Held der Novelle *Tonio Kröger* z. B. ist ein Bürger, ein Kaufmannssohn, der Künstler geworden ist und unter dem Zwiespalt leidet, da Künstlertum und bürgerliche Haltung sich ihm als absolute Gegensätze erweisen. Er lebt ohne direkten Zusammenhang mit dem Leben und sieht alle Dinge vom Standpunkt des Künstlers an. Er wendet sich zwar gegen den Ästhetizismus und drückt die Überzeugung aus, die Kunst solle von der Liebe zu allen Menschlichen ausgehen, aber die Tatsache, dass er das Menschliche in das Bürgerliche sucht, schränkt seine Aussage ein.

In *Tod in Venedig* geht der Verfasser einen Schritt weiter. Er ist sich bewußt, dass der Untergang seines Helden, des berühmten Schriftstellers Gustav von Aschenbach, eng mit dessen Zugehörigkeit zur Bürgerwelt verbunden ist. Aschenbach geht zugrunde, als die reine Schönheit in Gestalt eines Knaben ihn aus der gesicherten Welt des Bürgers reißt, in die er sich geflüchtet hatte, ohne sich dort aber wohl zu fühlen, da sein seiner untergehenden Klasse geweihtes Leben auf Lüge und Heuchelei aufgebaut ist.

Zu Berühmtheit gelangte Thomas Mann durch seinen Roman *Buddenbrooks*, in dem der Autor den „Verfall einer Familie“ schildert und anhand dieses Verfalls das Verdrängen der patrizischen Kaufleute, die – nach Thomas Manns Meinung – noch Wert auf Ehrbarkeit legten, durch die neuen skrupellosen Industrieritter darstellt. Thomas Mann schildert, ausgehend vom Schicksal einer Lübecker Patrizierfamilie, den Aufstieg und Verfall des Bürgertums während vier Generationen. Wir sehen den Weg des deutschen Bürgertums von der Revolution zur Enttäuschung, zur Resignation und zum Pessimismus.

Der Verfall der Familie Buddenbrook findet als Folge der Nichtanpassung an die neuen Forderungen statt. Die erste und zweite Generation ist noch tatkräftig und produktiv und erwirbt ein großes Vermögen; die dritte Generation, im Senator Thomas Buddenbrook verkörpert, versucht, dieses Vermögen zu erhalten, vermag es jedoch nicht, gegen die Vertreter des monopolistischen Finanzkapitals aufzukommen, die in ihrem Aufwärtstreben keine Rücksicht und Ehrbarkeit kennen. Der kommerzielle Verfall der Familie geht Hand in Hand mit der physischen Degeneration der letzten Vertreter der Familie; der zarte, künstlerisch begabte Knabe Hanno hat keinen Willen zum Leben mehr und vollendet durch seinen Tod den Untergang der Buddenbrooks. Sein Tod veranschaulicht Thomas Manns Meinung aus jener Zeit, dass die Kunst lebensunfähig mache.

Aus der zweiten Lebensperiode stammt *Der Zauberberg*, ein Roman, der die Entwicklung Thomas Manns veranschaulicht. Die Handlung spielt im Schweizerischen Sanatorium für Lungenkranken aus Davos, das Menschen beherbergt, die das innerlich kranke, fiebernde Europa vor dem Ersten Weltkrieg und seine Gesellschaft repräsentieren. Die Patienten leben in einem langsamen Rhythmus, ohne Beziehung zum Trubel der Welt, ohne den Willen, in die Welt zurückzukehren. Dies veranschaulicht die Tendenz der parasitär gewordenen Schichten des Bürgertums, aus der Welt der Pflichten und der Verantwortung zu flüchten. In dieses Sanatorium gerät auch der Held des Romans, Hans Castorp, der an diesem isolierten Ort mit dem Verfechter der Aufklärung, Settembrini, und dem Jesuiten Naphta politische, soziale und philosophische Probleme erörtert, in diesen Gesprächen die Mitte vertritt und sich für ein Passivitätsideal einsetzt, das Thomas Mann um jene Zeit in sein Lebensideal verwandelte. Dieses Lebensprinzip verschwindet am Ende zum Teil, als Hans Castorp den Zauberberg verläßt, um als Freiwilliger an die Front zu gehen.

Während der Emigration schreibt Thomas Mann einige seiner besten Werke. 1933-1934 entsteht die Tetralogie *Joseph und seine Brüder*, ein Versuch, einen alten mythischen Stoff dem Leser mit den Mitteln der modernen Psychologie geistvoll-ironisch zugänglich zu machen.

Der Roman *Lotte in Weimar* (1939), in dem von einer Begegnung der alt gewordenen Lotte Werthers mit Goethe erzählt wird, beschwört die grosse Gestalt des Verfassers des Faust herauf als lebendige Mahnung für das von dunklen Mächten unterjochte Deutschland.

Der vieldeutigste Roman Thomas Manns aus dieser Zeit ist aber *Doktor Faustus – Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947). In diesem Roman analysiert der Verfasser am Schicksal eines genialen Musikers die deutsche Tragödie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Aus Hochmut und Verzweiflung schließt Adrian Leverkühn mit dem Teufel einen Pakt, tauscht Liebe gegen höchste künstlerische Erfüllung ein und stirbt an Wahnsinn. Adrian ist ein Vertreter der „reinen Kunst“ und gerade seine Isoliertheit macht ihn zu einem Opfer des „Teufels“, der Macht der Unvernunft und des Bösen.

Berühmt sind auch Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, ein unvollendeter Roman, in dem in der Überlieferung des Schelmenromans berichtet wird, wie ein im bürgerlichen Sinne haltloser Mensch seine bürgerliche und adlige Umwelt übertölpeln kann, weil er ihre Schwächen klar durchschaut.