

Kopie 6)

## Das Spielerische und seine Hintergründe.

Fragmentarische Bemerkungen zum ersten Teil der "Bekenntnisse  
des Hochstaplers Felix Krull. "

Warum fragmentarisch? Weil das den Inhalt dieser Auseinandersetzungen bestimmende Werk vorläufig nur fragmentarisch vorliegt. Die Abgeschlossenheit hat aber in der Aesthetik eine die Gegenständlichkeit entscheidend bestimmende Bedeutung. Es gehört zum Wesen des Lebens, dass wir in ihm so gut wie immer mit unvollendeten Erscheinungen zu tun haben; sogar der Tod eines Menschen setzt nur sehr relativ einen Punkt hinter seinen Lebenslauf, die Wirkungen seiner Taten und Werke bleiben auch dann Elemente des sich weiterbewegenden Daseins. So viele Fehlerquellen auch unsere Betrachtungen des Lebens haben mögen, ist es doch unvermeidlich, dass diese stets den Charakter von *termini a quo* besitzen.

Jede Literaturbetrachtung ist dagegen vom *terminus ad quem* beherrscht. Das heisst, die letzte Determination, die jede Gestalt, die endgültige Beleuchtung, die jede Situation erhält wird vom Schluss der Dichtung ausgestrahlt. Freilich nur die letzte, die Vollendung bringende. Die Atmosphäre der Gestalten und der Situationen bestimmt sich dynamisch als ein Reifen diesem Ende zu. Diese Bewegung und ihre Schlussakkorde bringen die dichterische Atmosphäre, die wirkliche Kunstwerke beherrscht, hervor. Man denke an Andrej Bolkonskij und Pierre Bezuhov in Tolstojs Kriegsepos. Wie stark unwittert jenen, vom ersten hochmütigen Salonaufreten bis zum versöhnten Tod nach allen Enttäuschungen, die Luft der unvermeidlichen Tragödie; und wie stark ist bei diesem die Atmosphäre der Sicherheit, des Vertrauens, die Überzeugung eines guten Ausgangs. Selbst wenn Bezuhov von den Franzosen - anscheinend - zu Tode verurteilt auf dem Richtplatz steht, hört diese Stimmung seiner Geborgenheit nicht auf.

Und solche Stimmungen enthalten viel mehr als ein bloss allgemeines Umreißen des Schicksals, das sich im Ende der Dichtung auch äusserlich vollendet, so dass der Gang als ein zeitlich umgekehrtes Abspulen dessen erscheint, was im Abschluss implicite enthalten war. Diese Schicksalseinheit der Grundstim-



mung ist vielmehr das Allerkonkreteste, das Allerindividuellste; sie bestimmt die spezifische Besonderheit des Ganzen wie die aller Details. Der unwiderstehliche Scharm von Goethes Egmont ist unzertrennbar mit seinem tragischen Ende verbunden. Ohne ~~gedex~~ jene Hybris, die sich in seiner selbstsicheren Unbekümmertheit äussert, wäre alldies ein flacher Leichtsin.

In alledem, wie überall, wo von echten Formproblemen die Rede ist, handelt es sich um eine Wahrheit des Lebens. Wenn die Erfüllung eines Lebens, die restlose Offenbarung seiner tiefsten Möglichkeiten in die Anfänge zurückgebogen und von diesen aus in ihrer Ausbreitung und Erfüllung entwickelt werden, so äussert sich darin der menschlich synthetische Charakter dieser Anfänge, die Einheit von Schicksal und Gemüt, um den Ausdruck von Novalis zu zitieren, das tiefste Glück der Persönlichkeit nach Goethe: auf dem Gipfel des Lebens Anfangstendenzen zur Reife zu bringen. Dieser Tatbestand mag manchmal eine ganz oder halb mystische Formulierung erhalten haben. In Wirklichkeit jedoch handelt es sich um ein wichtiges Faktum des Lebens, um eine bedeutsame species der Wechselbeziehung zwischen Charakter und Lebensumständen. Allerdings um ein Extrem. Denn in sehr vielen Fällen ist der Persönlichkeitskern der Menschen viel zu schwach, um in einer solchen Kontinuität der struktu<sup>n</sup>ellen Gleichheit alle Wechselfälle der Lebensführung durchzuhalten. Eine gewisse Tendenz dazu ist aber - im Guten wie im Bösen und Widrigen - bei fast allen Menschen vorhanden und es ist eine allgemeine Überzeugung der Menschen, dass der Wert und das Gewicht der Persönlichkeit sich gerade in einer so bestimmten Konstanz, in einer solchen kontinuierlichen Entfaltung der Anlagen verwirklicht; es lebt in ihnen die allgemeine Sehnsucht nach einer solchen Verwirklichung. Freilich gilt auch hier der dialektische Satz von der Einheit der Identität und nicht Identität. Gerade solche Charaktere sind oft den stärksten Umwandlungen, ja Umwälzungen unterworfen, ändern sich oft vehementer als jene, die eine solche Konstanz und Kontinuität zu bewahren nicht im Stande sind. Es kommt aber hier darauf an, dass die Dauer im Wechsel verwirklicht werde: ein Gleichgewicht des Kernes in und durch den stärksten Verwandlungen.

Die Dichtung realisiert nun diese allgemeine Überzeugung und Sehnsucht. Das Gestalten vom Ende aus, die Herrschaft des terminus a quo ist nur der formale, der kompositionelle Aus-



druck für die aesthetische Widerspiegelung dieses wichtigen Lebensproblems. Die dichterische Vollendung, als Stendhalisches "promesse de bonheur" bezieht sich ja immer auf die Erfüllung derartiger, objektiv legitimer Wünsche der Menschen an das Leben, deren Verwirklichung die Klassengesellschaften nur höchst partiell und oft nur verzerrt zulassen können. Der humanistische Protest gegen diese Konstellation, der bei vielen grossen Schriftstellern einen direkt-inhaltlichen Ausdruck erlangt, fixiert sich für jede Literatur in der hier angedeuteten Formfrage.

Deshalb muss jede Betrachtung eines noch nicht bis zum vollendenden Abschluss gediehenen Werks skeptische Vorbehalte gegen alle eigenen Interpretationen erheben. So auch diese unsystematischen Anläufe, den entscheidenden Gehalt des aus jahrzehntelangem Winterschlaf erwachten Krull analytisch zu erfassen.

- - - - -

Der Stil des Romans - um die folgenden Ausführungen nicht allzu weit von unserem konkreten Problem zu beginnen - ist durch die Art der Wechselbeziehungen zwischen Sein und Bewusstsein, zwischen Umwelt und Mensch bestimmt. Je umfassender und vollendeter, je grosszügiger -realistischer und intim-wahrer diese Wechselbeziehungen geraten, desto bedeutender wird der Roman. Man muss diese Zusammenhänge auch historisch betrachten. Denn nicht nur die Umwelt der Menschen, die ökonomische Struktur der Gesellschaft ist einem ununterbrochenen geschichtlichen Wandel unterworfen, sondern auch jede jeweilige Struktur ergibt vom realen und bewusstseinsmässigen Aspekt der verschiedenen Klassen ein wechselndes, oft völlig verändertes Bild. Tolstoi zeigt, rein gestalterisch, in der "Auferstehung" wie verschiedene Wechselbeziehungen zwischen Sein und Bewusstsein in Bezug auf den Staat und seine Gesetze, seine Gerichte und Gefängnisse bei der herrschenden Klasse, bei den wehrlos Unterdrückten und bei den Revolutionären ausgelöst werden. Die Wechselwirkungen zwischen Sein und Bewusstsein, zwischen Umwelt und Mensch müssen also bis zur Höhe und Weite einer intensiven Totalität erhoben werden, um eine befriedigende Komplettheit und Abgeschlossenheit erhalten zu können.

Um den historischen Strukturwandel in Bezug auf die



objektiven Fakten ganz klar zu sehen, sei hier der Unterschied zwischen ursprünglicher Akkumulation und normal funktionierendem Kapitalismus angeführt. Marx sagt: "Ausserökonomischem, unmittelbare Gewalt wird zwar immer noch angewandt, aber nur ausnahmsweise. Für den gewöhnlichen Gang der Dinge kann der Arbeiter den 'Naturgesetzen der Produktion' überlassen bleiben, d.h. seiner aus den Produktionsbedingungen selbst entspringenden, durch sie garantierten und verewigten Abhängigkeit vom Kapital. Anders während der historischen Genesis der kapitalistischen Produktion. Die aufkommende Bourgeoisie braucht und verwendet die Staatsgewalt, um den Arbeitslohn zu 'regulieren', d.h. innerhalb der Plusmacherei zusagender Schranken zu zwingen, um den Arbeitstag zu verlängern und den Arbeiter selbst in normalem Abhängigkeitsgrad zu erhalten. Es ist dies ein wesentliches Moment der sog. ursprünglichen Akkumulation. "Diese Bestimmung umschreibt natürlich nur die beiden Pole eines langwierigen, an schroffen Wendungen reichen Prozesses.

Die grossen Romane der frühbürgerlichen Priode, wie "Moll Flanders", "Gil Blas" und im bestimmten Sinn auch "Tom Jones" gestalten die im Entstehen begriffene bürgerliche Gesellschaft, mit allen ihren Verderben oder Chancen bildenden Lücken und Rissen, mit all ihrer brutalen Gewalttätigkeit und korrupten Ohnmacht, um in dieser abenteuervollen Umwelt den Triumph letzten Endes von menschlicher Energie und Tüchtigkeit darzustellen zu können. Bei Balzac schliesst sich bereits der Kreis für die allmächtige Immanenz der ökonomischen Gesetzlichkeit des Kapitalismus. Auch die Kulturbestrebungen der Menschen, ihre Empfindungen und Gedanken, ihre Begabung und ihre Erlebnisfähigkeit werden ebenso zur Ware, wie die technischen Instrumente ihrer gesellschaftlichen Verbreitung, wie Druckerei und Presse. Das Rückzugsgefecht hat aber hier noch die Form eines wirklichen Kampfes, obwohl über seinen Ausgang von vornherein kein Zweifel mehr herrschen kann. Flaubert schildert bereits eine Welt, in welcher diese Kämpfe entschieden sind. "Madame Bovary" zeigt ein Maximum der Dichtigkeit der gesellschaftlichen Umwelt. Die Wechselbeziehungen der Menschen zu dieser Umwelt reduzieren sich deshalb auf ohnmächtiges Träumen und auf kampflose Kapitulation, auf - oft zähneknirschende und bloss äusserliche - Anpassung. Ganz anders stellen sich diese Wechselwirkungen in Russland der selben Zeit dar. Ich habe in meiner Puschkin-Studie geschildert, wie die Kette der revolutionären Versuche, die ununterbrochene Kontinuität der revolu-

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

4



tionären Gesinnung auf die Literatur, auf ihre Gestaltung von Mensch und Umwelt einwirkt. Darum gibt es hier aus der "Dichtigkeit" der sich kapitalisierenden Gesellschaft immer Auswege, wenn auch zumeist tragischen Charakters. Stellt man in Gedanken Anna Karenina neben Emma Bovary, Andrej Bolkonskij, neben Frédéric Moreau, so sieht man deutlich diesen Gegensatz.

Der Imperialismus verschärft die objektiven wie die subjektiven Gegensätze. Objektiv können wir sowohl eine Zunahme der Dichtigkeit der Umwelt, die Ausbreitung der Macht des Monopolkapitals auf allen Gebieten des Lebens, das Beherrschen der kleinsten Regungen durch die faschistische Kontrolle etc., wie das Anwachsen der Lückenhaftigkeit, das plötzliche Aussetzen der Kontinuität beobachten, so infolge der häufigen Erschütterungen des ganzen gesellschaftlichen Baus in Weltkrisen und Weltkriegen, in Revolutionen und Gegenrevolutionen. Alldies wird jedoch - zumeist - von einem Bewusstsein widerspiegelt, das - ebenfalls infolge der Einwirkungen des Imperialismus - gleichzeitig an falschen Objektivismus und an falschen Subjektivismus leidet und deshalb die Wirklichkeit in doppelter Richtung verzerrt. Der Mensch spürt den Druck, das Einengende der gesellschaftlichen Kategorien auf sein Leben härter und schmerzlicher, als je in bisherigen Gesellschaftsformen, zugleich jedoch haben die Gebote der Moral, die diese Pression der Objektivität ihm vermitteln, weit weniger eine Geltung heischende Evidenz für ihn, werden von ihm weit weniger als innerlich bindend erlebt, als dies in früheren gesellschaftlichen Formationen der Fall war. Die daraus erwachsende - vom Subjektivismus der Ideologie noch aufgebauschte - Einsamkeit, Auf-sich-selbst-Zurückgeworfenheit der Künstler steigert ununterbrochen diese Isoliertheit.

Darum schrieb schon vor Jahrzehnten Gottfried Benn: "...Es gab in Europa zwischen 1910 und 1925 überhaupt keinen anderen als den antinaturalistischen Stil. Es gab ja auch keine Wirklichkeit, höchstens noch ihre Fratzen. Wirklichkeit, das war ein kapitalistischer Begriff... Der Geist hatte keine Wirklichkeit." Darum spricht Ernst Bloch von der Wirklichkeit seiner Gegenwart, sie sei eine "perfekte Nicht-Welt, Gegen-Welt oder auch Trümmer-Welt des grossbürgerlichen Hohlraums." Was bedeutet nun der von so gegensätzlichen Autoren einmütig betonte



Ausdruck: keine Wirklichkeit? Was bedeutet er vor allem für den Schriftsteller? Ernst Bloch antwortet darauf scharf und richtig: "So kommen wichtige Dichter in den Stoffen nicht mehr unmittelbar unter, sondern sie zerbrechend. Die herrschende Welt k verbreitet ihnen keinen darstellbaren Schein mehr, die auszufabeln wäre, sondern nur Leere, mischbaren Bruch darin."

Die objektive Sachlage kann aus solchen subjektiven Bekenntnissen unschwer herausgelesen werden. Die Menschen des imperialistischen Zeitalters haben jede Perspektive sowohl für die Gesellschaft wie in ihr für das eigene Dasein verloren. Die Perspektivenlosigkeit lässt aber im Leben den Unterschied zwischen Wesen und Erscheinung verschwinden; das objektive Wesen der gesellschaftlichen Bestimmungen wird unerkennbar. So weit es aus artistischen Gründen doch konstruiert oder rekonstruiert werden soll, muss Willkür und Verzerrung zustandekommen. Es gibt jedoch keine wirkliche Gestaltung ohne Perspektive, auch wenn diese einen negativen Charakter hat, wie in "Education sentimentale". In dieser Trümmerwelt des in Verlust geratenen Wesen, auf dieser Schädelstätte verlorener Ideale kann das tragikomisch zum Selbstherrscher gewordene Subjekt seiner Willkür gemäss schalten, kann die in seiner Vorstellung zusammenhanglosen Stücke der Wirklichkeit nach Belieben arrangieren, aneinander oder *auseinander* montieren, kann aus solchen isolierten und in der Isolierung sinnlos gewordenen Bruchstücken der Wirklichkeit dadaistische oder surrealistische "Kompositionen" zusammenflicken. Der Verlust von Perspektive und Wesen schafft den Schein einer vernichteten Wirklichkeit, einer schrankenlosen Herrschaft der Subjektivität, einer hochmütigen Subjektivität mit schlechtem Gewissen, denn sie kann von der Angst nie loskommen, dass die leiseste Berührung mit der objektiven Wirklichkeit solche Kartenhäuser des Gedankens, der Erlebnisse sofort zusammenstürzen lassen muss.

Kann bei einer solchen aufgeblähten Subjektivität noch irgendein Realismus zustandekommen? Ja und nein. Nein, wenn ein umfassendes Weltbild von dieser Subjektivität aus, durch die verzerrende Anpassung der Bestimmungen der objektiven Wirklichkeit an diese Subjektivität angestrebt wird. Ja, in Grenzfällen, wo der äussere Umfang der Wirklichkeit und die intensive Totalität ihrer Bestimmungen bewusst so stark eingeengt werden, dass eine diesem Subjekt angepasste Welt mit realistischen Mitteln, mit



realistischer Gesinnung dargestellt werden kann. Es ist in den bedeutsamen Fällen des Gelingens immer ein rein moralisches Problem der subjektiven Bewährung, und zwar den drohenden Kräften der Natur gegenüber. Denn selbst das blosse horizontmässige Zulassen von gesellschaftlich-menschlichen Beziehungen, von aus ihnen entspringenden Konflikten wäre bei einer solchen Weltanschauung und Darstellungsweise von vornherein zum Scheitern verurteilt. Man meint und sagt: moralische Probleme wären hier "kosmisch" vertieft. In Wirklichkeit ist die dargestellte Welt auf das Verhältnis des isolierten Individuums zu bestimmten isolierten Naturmächten zusammengeschrumpft. So ist das Gelingen von Josef Conrads "Taifun" zustande gekommen. So, bei noch stärkerem Schrumpfen der menschlichen Beziehungen Hemmingways "Der alte Mann und das Meer."

In beiden Fällen beschränkt die artistische Klugheit der Verfasser das isolierte und rein persönliche Sichbewahren den Naturmächten gegenüber auf die Novellenform. Schon die Romane Conrads und Hemmingways weisen völlig die moderne Problematik auf. Sie beruht, infolge des notwendigen Ausfallens der gesellschaftlichen Beziehungen zwischen den Menschen auf einer Verarmung auch der Beziehung der Menschen untereinander. Wo solche Lücken mit Ersatzmitteln verstopft werden, nähern sich auch hochbegabte Autoren einer blossen Belletristik; nur zuweilen treffen wir ein paradoxes Gelingen in der Vergrösserung novellistischer Konstruktionen zu wirklichen Romanen, so in Conrads hochinteressantem "Lord Jim". Eine ausführliche Analyse dieser Problematik gehört nicht hieher; wir begnügen uns mit der Feststellung, dass ihr immer ein Art "Weltlosigkeit" der gestalteten Objektivität zugrundeliegt.

Diese Auflösung stellt Thomas Mann bei Joyce scharfsinnig fest, er irrt bloss, wenn er diese Tendenzen seinen eigenen nachbringt. In der "Entstehung des Doktor Faustus" zitiert er zustimmend einen Ausleger von Joyce, der über dessen "Ulysses" sagt, es sei ein Roman, um mit allen Romanen schluss zu machen. Und an eine ähnliche Feststellung T.S.Eliots anknüpfend fragt Mann "ob es nicht aussehe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei," und meint diese Feststellungen träfen auf den "Zauberberg", "Joseph" und "Doktor Faustus" ebenfalls zu.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

Ohne Zweifel sind nicht wenige formale Aehnlichkeiten vorhanden. Es genügt, wenn ich an die Verdoppelung der Zeit im



"Faustus" erinnere. Diese scheinbare Verwandtschaft entsteht aber bloss aus der Stoffwahl, aus der Thematik, nicht aus der Gestaltungsart. Thomas Mann stellt sich die legitime und zentrale Aufgabe eines dichterischen Historikers unserer Zeit, die Subjektivität des bürgerlichen Menschen der imperialistischen Periode, des Menschen ohne Perspektive in realer Wechselwirkung mit seiner Umwelt zu gestalten. Will er seinem Stoff gerecht werden, so muss er selbstredend die Menschen, ihre Beziehungen zur Welt so darstellen, wie dies für unsere Zeit typisch ist. Das heisst, er gibt uns das Bild ähnlicher Menschen und Schicksale, wie wir sie in den Werken von Joyce, Hemmingway, Gide, etc. finden können. Die die Persönlichkeit der Menschen, ihre Verhältniss zur Wirklichkeit verbiegenden und verzerrenden gesellschaftlichen Tendenzen werden also bei ihm literarisch ebenso sichtbar gemacht, wie bei diesen seinen bekannten Zeitgenossen.

Es bestehen jedoch bei dieser Nähe der Tematik viel gewichtigere Gegensätze der dichterischen Weltanschauung und darum der künstlerischen Form. Erstens gestalten die bekannten Avantgardisten auf der Grundlage einer völligen Perspektivlosigkeit dem Schicksal der Menschheit gegenüber. Thomas Mann hat aber eine Perspektive: die der Unvermeidlichkeit des Sozialismus, wenn ~~was er nicht glaubt~~ das Menschengeschlecht <sup>nicht</sup> ins Chaos der Barbarei versinken soll. Es handelt sich dabei um eine abstrakte Perspektive überhaupt, die einerseits wenig oder garnichts über Art und Beschaffenheit des Sozialismus aussagt, die andererseits die Probleme des Übergangs vom heutigen Gesellschaftszustand zum Zukünftigen unbesprochen lässt. Das hat zwar für die von *Thomas Mann* gestaltbare Welt wichtige Folgen, indem vor allem alle *menschlischen* Aeusserungsweisen der Transition aus seinem Lebenswerk *fehlen müssen*, doch schafft die blosse Existenz einer Zukunftsperspektive für die Gestaltung des Gegenwärtigen völlig andere Bedingungen und Möglichkeiten als das vollständige Fehlen jedes Horizonts dem Kommenden gegenüber. Wenn also - zweitens - Thomas Mann sich den Subjektivismus der imperialistischen Periode in lebenswahrer, ja lebensnäher Typik zum Gegenstand macht, so bleibt er bei ihm Gegenstand der Gestaltung, nicht richtungweisendes Prinzip der Darstellung. Und einen solchen gewandelten Formungswillen ent-

*T (und Thomas Mann glaubt nicht an diesen Untergang im Chaos). 8*



sprechend wird zwar die moderne Subjektivität zu einem der Mittelpunkte der Werke, sie wird jedoch als Subjektivität gestaltet. Ihre wird eine sich nach selbständigen objektiven Gesetzen bewegende Aussenwelt unabhängig gegenübergestellt, die ununterbrochene Wechselwirkungen mit der Subjektivität hervorruft, die das historisch adequate Milieu für deren Entfaltung bildet, deren entscheidende Aufbaukategorien jedoch nicht von dieser bestimmt werden, sondern im Gegenteil diese, ihre Art, ihr Wachstum, ihre Entfaltung determinieren. Mit einem Wort: Thomas Mann weist in seinen Werken, was bei seinem bekannten Zeitgenossen völlig fehlt, der modernen Subjektivität ihre angemessene Stelle im Bild der heutigen Gesellschaft zu.

So zeigt sich auch hier, dass, wenn zwei das Gleiche tun, es nicht das Gleiche ist. Die Doppelzeit, die etwa bei Virginia Woolf jede Kontinuität und jeden Zusammenhang der Werke auflöst, wird bei Thomas Mann ein Mittel, um die gesellschaftliche Wirklichkeit noch stärker zu fundieren. Im "Faustus" etwa betont die Zeit der Niederschrift der Biographie durch Serenus Zeitblom die sozialen Konsequenzen des Lebenslaufs und des Lebenswerks von Adrian Leverkühn. Die nahe, ideelle Verbundenheit des Helden mit dem sich faschisierenden Deutschland, worüber bei diesem selbst nicht nur jede Bewusstheit fehlt, die er selbst sogar, wenn <sup>er</sup> darüber wüsste, hochmütig-verärgert abweisen würde, wird dadurch mit zwangloser Selbstverständlichkeit einprägsam.

Die Gegensätzlichkeit des Wesens bei naher Berührung der Erscheinungsoberfläche beschränkt sich natürlich nicht auf das Zeitproblem; dies ist nur ein Beispiel. Führen wir ein anderes an. André Gide spricht in seiner Dostojewskij Studie über bestimmte Paradoxien von Blake /deren Sinn er beiläufig gesprochen sehr ins modern-Gidesche uminterpretiert/ und fügt von sich aus hinzu "Mit schönen Gefühlen macht man schlechte Literatur", und : "Kein Kunstwerk entsteht ohne die Mithilfe des Teufels." Hier erscheint also das Teuflische als ein notwendiges Prinzip des künstlerischen Schaffens überhaupt. Ebenso scheint diese Sache in Manns "Faustus" für Leverkühn zu stehen. Aber - und hier ist der springende Punkt - für Leverkühn /und Gide/, nicht aber für Thomas Mann. Dieser lässt sogar mit einer tiefen Ironie den Unterschied gerade durch den Teufel Leverkühn



vordemonstrieren, und zwar als einen historischen, als eine Lage, die für die Goethezeit nicht bestand, wohl aber für die imperialistische Periode. "Das ist es", sagt hier der Teufel "du denkst nicht an die Läufe, du denkst nicht historisch, wenn du dich beklagst, dass der und der es ganz haben konnte, Freuden und Schmerzen unendlich, ohne dass ihm das Stundglas gestellt war, die Rechnung endlich präsentiert wurde. Was der in seinen klassischen Läufen allenfalls ohne uns haben konnte, das haben heutzutage nur wir zu bieten." Was also, bei dem hier nur als Exempel genommenem Gide, das Prinzip des Gestaltens ist, ist bei Thomas Mann nicht mehr als ein Objekt der Gestaltung.

Dasselbe liesse sich für alle Momente der Verwandtschaft zwischen Thomas Mann <sup>er</sup>unter Avantgarde der Dekadenz nachweisen. Ihre Berührung schränkt sich auf das Thematisch-Stoffliche ein und wird nur zum Stilelement, soweit sich dieses darstellerisch auswirkt. Dies muss sich jedoch bei den gegensätzlichen Voraussetzungen der dichterischen Weltanschauung gerade in den entscheidenden Formungsfragen dem Minimum nähern und ist bloss dort vorhanden, wo ähnliche Erscheinungsweisen ähnliche technische Handgriffe erfordern. Es ist also richtig, dass der Erzählungsstil Thomas Manns nach dem "Buddenbrook" sich ununterbrochen "modernisiert" hat. Es entspricht aber nicht dem wirklichen Tatbestand, dass Thomas Mann sich damit der Auflösung der Romanform annähern würde. Seine Form ist im Gegenteil ein Weiterbilden der besten Traditionen des realistischen Romans; selbstverständlich unter den Bedingungen des Wandels von Inhalt und Form verursacht durch die Wirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft in der imperialistischen Periode. Weil Thomas Mann die Wahrheit der Zeit wesentlich und zentral erfasst, entsteht bei ihm die angeführte Selbsttäuschung, verwechselt er sich selbst mit jenen, denen nur Momentmontagen oder verzerrte Stilisierungen der unmittelbaren Oberfläche gelingen können. Dass er bei tiefer Zeitgemäßheit ein Bewahrer der besten epischen Überlieferungen und nicht ein Totengräber der Romanform ist, wurde und wird oft von gegen gegnerischer Seite, von den kritischen Verkündern des Avantgardismus anerkannt, die in ihm nur eine "soignierte Bürgerlichkeit" erblicken, die ihn zum Dichter der "Sekurität" machen wollen. Erst die Abgrenzung gegen diese beiden Extreme eröffnet den Weg zur Erkenntnis der wirklichen Stilfragen des Mannschen Lebenswerks.



aber immer deutlicher und verschlungener. Jeder kennt die stilistische Eigenart Thomas Manns: Ironie, Selbstironie, Humor, Musik der Vorbehalte. Auch in diesen Fragen ist sein Zusammenhang mit der älteren Literatur evident; es genügt auf Fontane hinzuweisen. Jedoch die Eigenart des Mannschen Stils lässt sich - auch am Beginn seiner Laufbahn - nie aus stilistischen Einflüssen noch so bedeutender Vorläufer ableiten; sie wächst organisch aus dem gesellschaftlichen Sein der Epoche, aus Zeitstimmungen, aus Zeitproblemen heraus. Kurz gefasst handelt es sich dabei um die Diskrepanz zwischen subjektiver Spiegelung der Welt, womit die Fragen der spezifisch Mannschen Moral, der Dialektik von Haltung, Haltungslosigkeit und ihrer widerspruchsvollen Einheit aufs Engste verbunden sind, und zwischen der Sache selbst, nämlich der objektiven Wirklichkeit. Darum ist für die Mannsche Welt das avantgardistische stilistische Bestreben einer Verneinung der objektiven Wirklichkeit von vornherein sinnlos.

Die Auflösung der Diskrepanzen des Lebens kann an sich sowohl tragisch wie komisch sein; Thomas Mann bejaht für sich die Sokratische Forderung aus dem "Gastmahl", dass der selbe Dichter Tragödien und Komödien verfassen soll. Eine solche Vereinigung des Tragischen und des Komischen beinhaltet naturgemäss ihre Relativierung. Diese wurde zuerst von Karl Marx als historische formuliert. Da jedoch Thomas Mann die tragischen und komischen Kollisionen seiner eigenen Epoche gestaltet - auch wenn es sich dichterisch unmittelbar um die Josephlegende handelt - erscheint diese historische Relativierung bei ihm als Typenhierarchie in der Gegenwart; der Akzent wird auf die Übergänge vom Tragischen ins Komische und viceversa gelegt, das historische Nacheinander erscheint als moralisches Nebeneinander der Reaktionen auf die Zeitprobleme, als Stufenfolge des moralischen Ranges, der in solchen Reaktionen zum Ausdruck kommt.

Thomas Mann hat seine Zukunftsperspektive in schweren Kämpfen mit sich selbst, durch Überwindung tief verwurzelter Illusionen erobert. Als negatives Motiv war diese Perspektive jedoch, als festeingewurzelte Skepsis der gegenwärtigen bürgerlichen Gesellschaft gegenüber, in ihm von Anfang an vorhanden. An diesem objektiven, heute sichtbar gewordenen Tatbestand ändert es nichts, dass die echtste Intention dieser Skepsis lange Zeit



weder von Mann selbst noch von seinen Lesern erkannt wurde.

Jedenfalls hat diese Skepsis zur Folge gehabt, dass die Tragödie beim jungen Thomas Mann immer mit einer Skurrilität ihrer Erscheinungsformen verbunden war; so bei Thomas Buddenbrook, so noch stärker bei Gustav von Aschenbach. Das hat notwendig einen Einschlag von Fantastik in der realistischen Darstellung solcher Geschehnisse zur Folge. Solchen realistisch-fantastischen Grotesken liegt nämlich immer die dichterische Zuspitzung der Gegensätze von Erscheinung und Wesen, von subjektivem Bewusstsein und objektiver Wirklichkeit zu Grunde. Bezeichnenderweise ist der ironische Tod das damals vorherrschende Motiv. Sowohl bei Thomas Buddenbrook wie bei Gustav von Aschenbach scheint ihr Tod mit seinen erniedrigenden Formen in schreiendem Widerspruch zu ihrer Lebensführung, zu ihrer noblen Haltung zu stehen. Die dichterische Einheit von Seele und Schicksal offenbart sich jedoch darin - und hier ist die Weltanschauungsgrundlage von Manns Ironie und Selbstironie - dass dieser skurrile Lebensabschluss von Menschen, die dem Herzen ihres Autors sehr nahestehen, gerade durch ihre die Haltung diffamierende Art, etwas ganz Entscheidendes, ja das letzten Endes Ausschlaggebende über den Kern von Thomas Buddenbrook und Gustav von Aschenbach aussagt. Wo die Tragik weniger angespannt ist, muss dieses Groteske nicht als Todesart erscheinen. Seine Komik ist aber auch hier nicht "rein"; es lässt sich von den zentralen - sehr ernst genommenen - subjektiven Lebensproblemen des jungen Thomas Mann nie ablösen; so in der beinahe-Verhaftung Tonio Krögers, so in der grossen Auseinandersetzungsszene Detlev ~~Sinell~~ Spinells mit Klötterjahn. Der aus solchen Weltanschauungselementen herauswachsende Stil einer spielerisch-ironischen Fantastik erreicht einen frühen Gipfel in der Novelle "Der Kleiderschrank".

Das allmähliche aber immer deutlichere Übergehen der Mannschen Ironie und Selbstironie ins Spielerische ist also von zwei Komponenten bestimmt. Einerseits durch die wachsende Entfernung des Bewusstseins seiner wichtigen Gestalten von der objektiven Wirklichkeit, andererseits durch das stets energischere Betonen des Siegs der Wirklichkeit über jede Art von falschem Bewusstsein. Deshalb drückt diese artistische Tendenz zum Spielerischen bei Mann nie eine subjektivistische Aufhebung der objektiven Wirklich-



keit aus, sondern unterstreicht im Gegenteil ihren unvermeidlichen, zwangsläufigen Triumph. Je grösser die Diskrepanz zwischen Sein und Bewusstsein, in desto groteskeren, erniedrigenderen Formen muss die Subjektivität unterliegen. Das Spielerische als Form beinhaltet ein fantastisches Hin-und-Her zwischen zeitweiliger Fixierung des falschen Bewusstseins und zwischen der "Heimtücke" der Objektivität, solche Täuschungen vorübergehend zu dulden, ja zu fördern. Das falsche Bewusstsein wiegt sich in diesem Schein - zuweilen mit Ahnungen seiner Hinfälligkeit, seines prekären Charakters - bis schliesslich der Schein sich in einer skurril-komischen oder tragikomischen Katastrophe auflöst.

Dadurch ist zum Beispiel die Atmosphäre der "Königlichen Hoheit" bestimmt. Einerseits in der richtigen, die Lebensenergie, die menschliche Aktivität lehrenden Einsicht des Prinzen Albrecht in das Wesen des "Affentheaters", ~~das~~ das er zu spielen gezwungen ist. Die Ohnmacht des Bewusstseins äussert sich darin, dass er die Sinnlosigkeit des eigenen gesellschaftlichen Seins zwar relativ klar durchschaut, ohne, in Folge von Art und Macht dieses Seins, auch nur den leichtesten Versuch machen zu können, es real zu verlassen. Andererseits wirkt sich nicht minder spielerisch-humorvoll das Schaukeln zwischen Verständnis der wahren Lage und Illusionen über sie im "hohen Beruf" des Prinzen Claus Heinrich aus; sogar seine innerlich echte Liebe wird von diesem ironischen Zwiespalt bestimmt. Darin kommt schon relativ früh der Tiefsinn des Spielerischen bei Mann zum Ausbruch: es wird eine höchst eigenartige, spezifische Umwelt der Gestalten geschaffen, in welcher, durch deren Einwirkungen solche Aberrationen des Bewusstseins in voller Reinheit zum Ausdruck gelangen. Das Spielerische der Handlungsführung, die Ironie in der Erzählungsweise hat gerade die Funktion, diese Reinkultur aufs äusserste zu steigern und zugleich ihren unüberbrückbaren Kontrast zur echten, gesellschaftlich wirklich typischen Wirklichkeit, zur Explosion zu bringen.

Eine weitere Steigerung bringt der "Zauberberg". Er bedeutet insofern einen Wendepunkt im Lebenswerk Thomas Manns, als hier bereits die negative Skepsis der Vorkriegsetappe sich als Perspektive der Entwicklung zu kristallisieren beginnt. Obwohl also hier alle diskrepanten Tendenzen des jungen Thomas Mann stark gesteigert erscheinen, obwohl die stilistische Form der Ober-



fläche eine grössere Nähe zum zeitgenössischen Avantgardismus zeigt, sind gleichzeitig die inneren, wesentlichen Tendenzen des Gegensatzes ebenfalls im Wachsen begriffen. Das Schaukelspiel der Ironie bewegt sich hier noch abwechslungsreicher, aber mit noch unterschiedenerem Akzent der Anerkennung der objektiven Wirklichkeit, ihres Wesens und ihrer Wahrheit als früher auf drei Ebenen: da ist erstens die Welt des geschichtlich notwendig entstandenen falschen Bewusstseins; der isolierte Zauberberg des Sanatoriums schafft, zweitens, eine diesem Bewusstsein entsprechende Umwelt; endlich, drittens, wird überall diese von der echten Wirklichkeit als unwirklich, als scheinhaft, als trügerisch und irreführend entlarvt. Je grösser die hier sich auftuenden Abstände sind, desto stärker werden Ironie und Selbstironie. Ein solcher Abstand kann natürlich sowohl direkt wie indirekt in Erscheinung treten; wo er scheinbar völlig verschwindet, wie in der Sumpftätigkeit des Lebens am Zauberberg gegen Erde, betont gerade diese seine Abwesenheit auf der Oberfläche sein reales Vorhandensein, sein unsichtbares Wirksamwerden in allen Fragen des menschlichen Wesens. Es ist eine neue Art, die Konflikte des heutigen Bewusstseins auf Grund der echten Wirklichkeit als oft unsichtbarem Untergrund und Hintergrund darzustellen. Der Gegensatz zum Avantgardismus wird gerade hier deutlich sichtbar, da dieser von den drei Mannschen Komponenten nur die ersten beiden als Kompositionsfaktoren zu gebrauchen in stande ist.

Es ist hier unmöglich alle diese Zusammenhänge auch nur skizzenhaft darzustellen; wir müssen und mit wenigen Andeutungen begnügen. Ohne Frage bedeuten die Josephromane den höchsten Gipfel dieses Stils. Da die unmittelbare dichterische Wirklichkeit hier eine mythische ist, da aber jene weltanschauliche Tendenz Thomas Manns, die die oben angeführten drei Komponenten hervorbrachte, infolge der Befestigung seiner Perspektivenkonzeption, sich noch weiter verstärkte, erhält das Spielerische, das ironisch-selbstironische Schaukeln zwischen den drei Komponenten eine neue, eigenartige Gestalt. Die mythische Welt dieser Romane muss nämlich hier die Rolle der beiden Wirklichkeitskomponenten gleichzeitig spielen: sie muss sowohl jene, dem Bewusstsein angemessene, scheinhafte, "eigene" Wirklichkeit sein, wie zugleich jene echte, die diese Täuschungen immer wieder ironisch aufhebt. Das formell Neue der Josephromane besteht nun darin, dass die Erzählungsweise der mythischen Wirklichkeit eine solche Doppelfunktion übernimmt.



Daraus muss ein weitere Steigerung des Spielerischen, des Ironisch-Selbstironischen entspringen. Es muss ein Gestaltungsweise der Wirklichkeit gefunden werden, die das Selbstgeschaffene bestätigt, glaubhaft und evident macht, aber seine Wirklichkeit gleichzeitig auch immer wieder zerstört, zunichte macht. Das Schaukeln der früheren Romane zwischen zwei Wirklichkeiten wird hier rein innerlich eine immanente Bewegung innerhalb derselben Wirklichkeit: ein Schaukeln der gestalteten Welt selbst zwischen diesen beiden Polen. Artistisch wieder eine Annäherung an den Avantgardismus, in der Gesetzlichkeit der wesenhaften Formgebung jedoch wieder sein strikter Gegensatz. Auch jener kennt zwar das spielerische Schaukeln zwischen Extremen: er kennt und wendet es aber ausschliesslich als das zwischen dem falschen Bewusstsein, das nicht als solches erkannt wird, und dessen "eigener" Wirklichkeit an; er fixiert also den Subjektivismus als letztes Prinzip der Weltauffassung und Gestaltung. Dagegen ergibt bei Thomas Mann das ironische Schaukeln zwischen eingebildeter und echter /objektiver/ Wirklichkeit stets den Triumph der letzteren, auch hier, wo beide Wirklichkeiten im Mythos vereint erscheinen. Der künstlerische Unterschied, dass die jeweilige Aufhebung hier den Doppelsinn des Vernichtens und des Aufbewahrens /nämlich der dichterische Aufrechterhaltung der notwendigen Fiktionen als Fiktionen/ erhält, kann am ästhetisch-weltanschaulichen Gegensatz nichts Wesentliches ändern.

Das Untertauchen in die mythischen Tiefen der vorderasiatischen Folklore hat also die Vorherrschaft des Wirklichen über jede subjektive Einbildung im Werke Thomas Manns nicht geschwächt, sondern gerade verstärkt. Umso mehr als die Deutlichkeit seiner Perspektive niemals so klar hervorgetreten ist, wie im Abschlussroman, "Joseph der Ernährer". Das hat wichtige Folgen für alle Werke, die während der Entstehung des Zyklus und nach ihr geschrieben wurden. Wir heben hier aus der grossen Reihe der neuen Motiven nur eines hervor. Thomas Mann beginnt - freilich in Nebenwerken - auch der rein körperlichen Grundlage des Lebens und des Bewusstseins eine schicksalbestimmende Rolle zuzuschreiben und so den Bereich des biologisch Wirklichen bis tief in die Persönlichkeit hinein auszudehnen. Die körperliche Beschaffenheit seiner Menschen war freilich, seit dem "Kleinen Herr Friedemann", nie unwichtig für ihr Schicksal. Es ist aber ein quali-



tativer Unterschied, ob es sich um einen auslösenden Anlass, um die Erscheinungsform der Katastrophe handelt oder um jenen Prozess, der den Gehalt der Kollision bestimmt, wie in den Spätwerken, "Vertauschte Köpfe" und "Die Betrogenen". Dass jenes Werk, ebenso wie der "Erwählte" in einer fantastisch geschaffenen "eigenen" Welt, mit nur dort wirksamen Gesetzen spielt, während dieses mit dem unmittelbaren Realismus der Mannschen Gegenwartsdichtung gestaltet ist, ändert nichts Entscheidendes an der gemeinsamen Eigenart dieser Erzählungen.

Überall ist die echte Wirklichkeit das dichterisch Wirkliche, die schlechthin entscheidende Macht, aber auch hier wird aus ihr durch das Inbegreifen der biologischen Basis ebenfalls keine brutal-fatalistische Herrschaft. Die Falschheit des falschen Bewusstseins erleuchtet sich zwar hier an den grundlegendsten Bestimmungen eines jeden Daseins und muss deshalb - mit Recht - an den fundamentalsten Notwendigkeiten des objektiven Seins und Werdens scheitern. Es entsteht aber überall die einfache und doch tief sinnige Dialektik, dass das falsche Bewusstsein einerseits subjektiv berechtigt, da notwendig von der Wirklichkeit selbst produziert ist, andererseits zeigt die dichterische Weisheit Thomas Manns - wie die Shakespeares oder Balzacs - dass sogar das allerfalscheste Bewusstsein ein Gran Richtigkeit enthalten müsse, da es unmöglich ist mit einem hundertprozentig falschem Bewusstsein zu leben. Diese - freilich äusserst ~~real~~ relative - subjektive Berechtigung bezieht sich nicht bloss auf die Genesis der Leidenschaften. Sie kann, wie vor allem am Schluss des "Erwählten", als Endsieg von Willenskraft und Tüchtigkeit triumphieren, sie kann eine tragisch-ironische Versöhnung mit dem Schicksal in den "Betrogenen" hervorbringen, indem die von der eigenen Körperlichkeit getäuschte und irreführte, kranke und sterbende Mutter echter Lebenshaft ist als ihre "gesunde" Tochter /deren körperliche Schicksalsdialektik wir hier nicht behandeln können/, innerlich-menschlich jünger als diese.

Hier obwaltet eine noch tiefere Ironie, eine noch stärkere künstlerische Betontheit des Spielerischen. Dieses Spielerische erreicht eine leichthändige polemische Tiefe der Lebenswahrheit in der Auflösung ganz flascher Ideologien, so in der beläufigen Widerlegung der modernen, abstrakt-gegenstandslosen



Malerei, die lässig ironisch mit der biologischen Tragik der klugen Tochter verbunden wird /Die Betrogenen/; so vor allem in dem mit der tüchtigen Lebensführung, mit der innerlich gesunden und weltverbundenen Moral des Helden verknüpftes Ad-Absurdum-Führen des Freudschen Oedipus-Komplexes /Der Erwählte/. Wie im tragischen Fall Leverkühns in Bezug auf die Nietzschesche Lehre, so zeigt sich hier in Bezug auf die Freudsche, um wie vieles richtiger und gesünder der Dichter Mann stets denkt, als der bloss Gedanken spinnende Essayist. Bei ihm, dem Sohn einer zerrissenen, zu tiefst problematischen Zeit und Klasse ist die spielerische Ironie und Selbstironie ein wichtiges Mittel, auch solche falsche Tendenzen der Ideologie seiner Periode gestaltend zu überwinden, denen er unmittelbar persönlich, denkerisch gegenübergestellt unmöglich gewachsen sein könnte. Dichter glücklicherer, weniger zerrissenen Zeiten und Klassen, wie noch Balzac, stellen das denkerisch-Falsche und das gestalterisch-Richtige noch krud und krass einander gegenüber, sie suchen die Wahrheit, nach den Worten von Marx, "mitten in Dünge und Widersprüche". Während es sich aber in der Unterscheidung Manns von den älteren Realisten nur um die Differenz der zeitbedingten Ausdrucksmittel von zu tiefst ähnlichen ideologischen Bestrebungen handelt, spitzt sich auch hier in Bezug auf die zeitgenössischen Avantgardisten dieser Unterschied, bei äusserlich-artistischen Aehnlichkeiten einzelner Ausdrucksmittel zur Gegensatzlichkeit der wesentlichen gestalterischen Ziele, der ästhetisch und weltanschaulich ausschlaggebenden Formbestimmungen zu.

Auch hier ist das Moment der Entscheidung im Problem der Perspektive zentriert. Das Positivwerden dieses Fragenkomplexes äussert sich in Josephs Entwicklung als die menschliche Selbstverständlichkeit eines ihn selbst innerlich erfüllenden Handelns, dessen Inhalt das Wirken für das Wohl der Mitmenschen ist. Bei Adrian Leverkühn wird diese Höhe durch eine tragisch verspätete Erkenntnis des allein richtigen Weges gestaltet: "... ..statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, dass unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten, läuft wohl der Mensch hinter die Schul und bricht aus in höllische Trunken-



heit: so gibt er sein Seel daran und kommt auf den Schindwasen."

Solche Gipfelpunkte der Bewusstheit sind aber nur die deutlichsten Offenbarungen des konstitutiven Prinzips, das die Weltgestaltung aller Werke des späten Thomas Manns bestimmt. Die hier errungene Einsicht und Weisheit des Dichters determiniert - positiv oder negativ - das Schicksal eines jeden von ihm jetzt gestalteten Menschen. Und zwar nicht als einsamen "Helden", der nur für sein eigenes isoliertes Ich einen Weg der abstrakt-moralischen Bewährung zu finden mag, wie bei Conrad oder Hemmingway, sondern als Wegsuchenden, als partiell oder total Verirrten, als relativ Findenden in der Gesellschaft, in der Gemeinschaft mit den anderen Menschen. Denn die vom Mann errungene, nunmehr als vom Leben selbst vorgezeichnete Richtschnur des Handelns ist die Gestaltungsgrundlage für alle seine Menschen geworden. Dies begründet den Sinn auch des biologisch Spielerischen in Werken wie "Der Erwählte" oder "Die Betrogene".

Die spielerische Fantastik Thomas Manns hat also diese Hintergründe. Sie unterscheidet sich deshalb sehr scharf von allen früheren, scheinbar ähnlichen Formgebungen. E.Th.A.Hoffmann z.B., der Zeitgenosse des sterbenden Feudalismus, der frühen, kleinbürgerlichen Missgeburten des Kapitalismus in Deutschland, lässt die typischsten Gestalten einer solchen Übergangszeit als Gespenster erscheinen. Die Zentralfrage seines Stils muss demgemäss die sein, wie diese Gespenster eine gleiche Echtheit der Lebens-evidenz mit den Menschen selbst und ihrer menschlichen Umwelt erhalten. Angleichung des Unterschiedenen und Aufhebung der Aehnlichkeit, der Gleichheit hat demgemäss bei beiden eine entgegengesetzte Tendenz. Etwas verwandter scheint jene ironische Fantastik, mit der Gottfried Keller, etwa im "Spiegel das Kätzchen" arbeitet, wo die Fantastik nur ein märchenhaft-farbigenes, unwahrscheinlich-echtes Kleid realer Zusammenhänge ist und die Ironie nur den Kontrast von Täuschung, Selbstbetrug und Wahrheit vorstellt. Solche Motive dominieren auch bei Thomas Mann, aber nicht mehr mit jener Absolutheit, die bei Keller vorherrscht, sie gelangen bloss letzten Endes zu r Geltung. Jedoch diese Verschiebung der Proportionen ist so stark, dass der Unterschied ganz neue Qualitäten von Gehalt und Formung hervorbringt. Das äusserst komplizierte Wechselspiel von subjektiven und objektiven



Kräften , von zwangsläufigen Täuschungen, Selbsttäuschungen, Irrungen und Wahrheit macht das Wesen dieses „letzten Endes“ aus.

Erst diese sich verwickelt kreuzenden Kräfte und Gegenkräfte ergeben das Mannsche Bild unserer Zeit. Die Fantastik betont auf Umwegen das Wesentliche; das Spielerische ist der Motor des Stärkens und des Abschwächens, der Betonungen und der Vorbehalte, damit in jedem einzelnen Fall die haargenau konkrete Proportion von Irrung und Wahrheit aufgedeckt werde. Darum ist die ironische-selbstironische Behandlung sowohl der realistisch dargestellten heutigen Isolation, wie des ins mythisch-fantastische transponierte ebenfalls heutigen Gehalts so notwendig. Darum ist das Spielerische immer ein Vehikel zum Offenbarmachen von Wahrheit und Wirklichkeit letzten Endes. Das Ineinander so komplizierter Bewegungen schafft einen weiten künstlerischen Spielraum, eine ausserordentliche Abwechslung der Motive und Formgebungen. Ihre Ausgesuchtheit, Singularität, Erlesenheit streift ~~xxxx~~ äusserlich angesehen immer wieder die Grenzen der Manier, jedoch infolge des so energischen Drangs auf Wahrheit und Wirklichkeit, auf Sichtbarmachen der Perspektive unseres Lebens, infolge des aus allen diesen Tendenzen entspringenden Konkretheit entsteht ein Stil, der sich weit über jede Manier erhebt.

Und dieser Stil ist, bei allen seinen hier beschriebenen, unmittelbar nicht realistisch scheinenden Ingredienzen, zu tiefst realistisch. Die abstrakte Art der sozialistische Perspektive trennt das Werk Manns vom sozialistischen Realismus, macht aus seinen Werken den heute höchsten und vorläufig letzten grossen Ausdruck des bürgerlichen, des kritischen Realismus. Es ist die bürgerliche Welt, bürgerlich gesehen, jedoch mit dem grossen, unbefangenen Blick eines Bürgers, der in der Beurteilung der Gegenwart, in der Erfassung ihres Wesens, in der Einsicht in ihre Zukunft sich ideologisch über die eigenen Klassenschranken erhoben hat.

-----

"Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull" sind seinerzeit wegen "Tod in Venedig" beiseite-gestellt worden und blieben jahrzehntelang ein Fragment. Nach der Vollendung von



"Joseph und seine Brüder" wurde das Manuskript wieder hervorge-  
nommen und machte, freilich für eine sehr kurze Zeit, eine Konkurrenz  
dem "Faustus". Thomas Manns Tagebuch, nach Wiederlesen der alten  
Entwürfe formuliert Verwandtschaft und Gegensatz der beiden The-  
men so: "Einsicht in die innere Verwandtschaft des Faust-Stoffes  
damit /beruhend auf dem Einsamkeitsmotiv hier tragisch-mystisch,  
dort humoristisch-kriminell/; doch scheint dieser, wenn gestaltungs-  
fähig, der mir heute angemessenere, zeitnähere, dringendere..."  
Damit hat Thomas Mann prägnant die Stelle des "Krull" in seinem  
Lebenswerk fixiert.

Daneben finden sich aber auch noch andere wichtige Be-  
merkungen über das Krull-Fragment. Manns Tagebuch erwähnt ein Ge-  
spräch mit seiner Frau über dieses, über den Wunsch der Freunde  
nach seiner Fortführung und fügt hinzu: "Ganz fremd ist der Ge-  
danke mir nicht, aber ich erachtete den Plan, der aus Zeiten stammt,  
wo das Künstler-Bürger-Problem dominierte, für verjährt und über-  
holt durch den "Joseph". Der Hinweis ist ausserordentlich auf-  
schlussreich; er umreisst Thomas Manns Erinnerungseindruck vom  
Krull-Plan, dessen innere Verbindung mit seinem Jugendwerk, zu-  
gleich und hauptsächlich das Hinausgehen über diese Sphäre mit  
den Josephromanen.

Dieses Hinausgehen über ~~diese Sphäre~~ die Künstler-  
Bürger-Problematik ist vor allem ihre Verallgemeinerung. In ei-  
ner früheren Studie habe ich die Einheit dieser Fortsetzung  
und Überwindung so charakterisiert, dass sie das seelische und  
moralische Problem von Tonio Kröger aufnimmt, jedoch ohne direkte  
Gebundenheit an eine Künstlerexistenz. Diese Zentralfrage des  
jungen Thomas Mann wird hier gesellschaftlich verallgemeinert  
und dadurch aus der blossen Gegensatzsphäre Künstler-Bürger in  
den breiteren Zusammenhang der gesellschaftlichen Praxis über-  
haupt hinaufgehoben. Es spricht also sehr viel für die von Thomas  
Mann ausgesprochene Charakteristik des Joseph-Zyklus als Über-  
windung der eigenen Jugendproblematik. Ich glaube aber trotzdem:  
der objektive Zusammenhang von Manns Lebenswerk ist mit diesen  
Eindruck nicht völlig identisch. Seinerzeit habe ich ebenfalls zu  
zeigen versucht, dass "Tod in Venedig" zwar aus dem Boden des  
Künstler-Bürger-Konflikts herausgewachsen ist, dass aber sein  
Gehalt, wenigstens teilweise darüber hinausgeht oder zumindest



hinausweist. Thomas Mann selbst nimmt auf diese Ausführungen Bezug und hebt die inneren Beziehungen "zwischen der Venezianischen Novelle und dem 'Faustus'" hervor.

Der Zusammenhang ist meines Erachtens ein dreifacher. Erstens aus der Problematik des Künstlers - klassisch gestaltet im "Tonio Kröger" - beginnt sich bereits die Problematik der Kunst selbst herauszubilden. Zweitens erscheint die Beziehung zur Welt der Gegenwart, der imperialistischen Periode unvergleichlich reicher und gegliederter. Das bedrohliche Aufsteigen der seelischen Unterwelt wird hier zum erstenmal zur Gestalt; dies fehlt noch ganz in den ersten Künstlernovellen. Drittens wird hier, zum erstenmal bei Thomas Mann die künstlerische Tätigkeit als eine Art des gesellschaftlichen Handelns aufgefasst. Früher bezeichnete sie bloss das Sich-Entfernen des Künstlers vom bürgerlichen Leben, seine Vereinsamung darin. "Tod in Venedig" treibt zwar auch diese Tendenz auf die äusserste Spitze, zugleich jedoch wird dabei <sup>auf</sup> die notwendig paradoxe soziale Funktion der Kunst und des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft hingewiesen, was nicht zuletzt diese Novelle zu einem frühen Vorspiel des "Faustus" macht. Die Beziehungen sind also ausserordentlich vielfältig und kompliziert - ist aber gerade in diesem Licht der erste Eindruck Thomas Manns, die Problematik dieser Übergangszeit sei durch die Josephromane überholt, objektiv haltbar?

Ich glaube: nein. Mir scheint es im Gegenteil durchaus nicht zufällig, dass der Krull-Plan erst nach der Vollendung der ganzen Josephlegende wieder aktuell wird, und die Ursache dieses Auftauchens scheint mir nicht nur - nicht einmal in erster Reihe - durch die angedeutete Parallelität zum "Faustus" bedingt. Mit scheint der Krull seinem Wesen nach eine Ergänzung, ein ironisches Gegenstück zur Gestalt des Joseph zu sein.

Diese Behauptung bedarf einer etwas näheren Begründung. Thomas Mann hat in den Josephromanen eines der Hauptprobleme der klassischen Zeit - natürlich dem Gehalt und der Form nach der Gegenwart gemäss - aufgeworfen und abgehandelt: nämlich den Selbstgenuss der Persönlichkeit. In der aufsteigenden Anfangszeit der bürgerlichen Literatur taucht diese Frage noch garnicht als eine selbständige auf. Der Selbstgenuss der Persönlichkeit erscheint als die natürliche Folge, als das notwendige Nebenprodukt eines erfolgreich durchgeführten Lebenskampfes; er erhält eine gewisse



selbständige Betonung höchstens als humanistisch-diesseitsbejahende Polemik gegen einen mittelalterlichen oder puritanischen Asketismus. In der spätbürgerlichen Zeit erscheint ein solcher Selbstgenuss der Persönlichkeit bereits als unerreichbares Ziel. Man kann besonders bei Tolstoi beobachten, wie stark viele der sogenannten religiösen Einschläge seiner grossen Werke aus diesem Fragenkomplex herauswechsen. Tolstoi erfasst sehr genau die hier vorliegende moralische Antinomie der bürgerlichen Gesellschaft: einerseits erscheint der faktisch realisierte Selbstgenuss als die Eigentümlichkeit der in jeder Hinsicht minderwertigen Egoisten; er hat nicht nur ein unwürdiges Objekt, sondern demgemäss auch eine das Menschtum entwürdigende subjektive Aeusserungsweise. Andererseits können die moralisch reinen und echten Menschen in der Gesellschaft, die Tolstoi kennt und beschreibt, weder subjektiv noch objektiv eine Befriedigung ihrer selbst, in ihrer Tätigkeit und ihres Seelenlebens finden; die Anständigkeit schlägt notwendig in selbstquälerische Asketik um. Darum erscheint als Trost am Horizont das spezifisch Tolstoische religiöse Erlebnis, etwa bei Konstantin Levin. Ihr Schöpfer aber, als glänzender und kluger Beobachter seiner Zeit, kann über die tiefe Problematik solcher Erfüllungen - als Schriftsteller - auf die Dauer keine Illusionen hegen, muss vielmehr diese imaginären Auswege aus dem Dilemma mit bitterer selbstkritischer Ironie in seiner Gestaltung immer wieder aufheben. Zwischen diesen beiden historischen Polen liegt das kurze Zwischenspiel des deutschen Klassizismus; vor allem "Wilhelm Meisters Lehrjahre", wo diese interimistische Utopie ihre reinste Gestalt erhält.

Es bedarf keiner ausführlichen Erörterung, um einzusehen, dass die Jugendproduktion Thomas Manns von der Tolstoischen Antinomik bestimmt ist; freilich ohne dessen Illusionen über einen religiösen Ausweg. Die innerweltliche Asketik, die Ablehnung eines jeden unmittelbaren Egoismus ist beim jungen Thomas Mann vielleicht noch aggressiver, noch negativer als bei Tolstoi selbst. Das zeigt sich nicht nur in der auch von mir wiederholt analysierten Problematik von Beruf und Haltung, sondern in der völligen Nichtigkeit von Lebensgenuss und Selbstgenuss bei Christian Buddenbrook und insbesondere in der Hauptfigur der Novelle "Bajazzo". Hier steigert sich die Kritik Thomas Manns zu einem bis zur Karikatur klaren Selbstdurchschauen dieses Typus.



"Es gibt" so fasst er das Facit des eigenen Leben zusammen "nur ein Unglück: das Gefallen an sich selbst einzubüssen. Sich nicht mehr zu gefallen, das ist das Unglück - ah, und ich habe das stets sehr deutlich gefühlt! Alles übrige ist Spiel und Bereicherung des Lebens, in jedem anderen Leiden kann man so ausserordentlich mit sich zufrieden sein, sich so vorzüglich ausnehmen. Die Zwietracht erst mit dir selbst, das böse Gewissen im Leibe, die Kämpfe der Eitelkeit erst sind es, die dich zu einem kläglichen und widerwertigen Anblick machen..." Der Gegenpol, das Dilemma der Haltung, das auf dieser Entwicklungsstufe Manns auch das Problem Künstler-Bürger umfasst und es zugleich einengt, zeigt also den Verlust der Haltung als völlige Niederlage der Lebensführung, als Verlust der Persönlichkeit, der Möglichkeit einer lustvollen Bejahung des Selbst. Damit wird aber das Problem auf ein - freilich nicht unwesentliches - Nebengeleise geschoben. Die Hauptpolemik Thomas Manns berührt sich hier sehr nahe mit gewissen nebenbeigemachten ironischen Ausfällen des späten Goethe. So sagt Mephistopheles über den jungen Kaiser:

"Denn jung ward ihm der Thron zu Theil,  
Und ihm beliebt, es, falsch zu schliessen:  
Es könne wohl zusammengehn,  
Und sei recht wünschenswerth und schön,  
Regieren und zugleich geniessen."

Freilich erscheint der Zusammenbruch bei Goethe mehr äusserlich, beim jungen Thomas Mann dagegen mehr innerlich.

Schon der erste Entwurf des "Krull" - ebenso, wie gezeigt, "Der Tod in Venedig" - erhebt sich zu einer allgemeineren Fassung. Der Abbruch der Weiterarbeit am "Krull" erklärt sich vielleicht aus dieser neuen, noch nicht bis ins letzte geklärten Lage. Der Lebensausgang Gustav von Aschenbachs gibt in seiner tragikomischen Skurrilität eine spezifisch novellistisch konzentrierte, intensive, aber eben deshalb künstlerisch-weltanschaulich nicht verallgemeinerte, wenn auch prophetisch vorwegnehmende Antwort auf diesen Fragenkomplex. Das extensiv humorvolle, darum eine breite Wirklichkeitsgestaltung erfordernde Bild des Krullischen Schicksalstypus konnte mit den damaligen Mitteln noch nicht bewältigt werden und blieb deshalb - nicht zufällig an der Schwelle von Krulls Eintritt in das wirkliche Leben - ein Fragment. Die dichterische