

Das Spielerische und seine Hintergründe.

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

Warum fragmentarisch? Weil das den Inhalt dieser Auseinander-
setzungen bestimmende Werk vorläufig nur fragmentarisch vorliegt.
Die Abgeschlossenheit hat aber in der Aesthetik eine die Gegenständ-
lichkeit entscheidend bestimmende Bedeutung. Es gehört zum Wesen des
Lebens, dass wir in ihm so gut wie immer mit unvollendeten Erscheinun-
gen 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 bring-
ende. Die Atmosphäre der Gestalten und der Situationen bestimmt sich
dynamisch als ein Reifen diesem Ende zu. Diese Bewegung und ihre Schluss-
akkorde bringen die dichtersiche Atmosphäre, die wirkliche Kunstwerke
beherrscht, hervor. Man denke an Andrej Bolkonskij und Pierre Bezuhov
in Tolstois Kriegsepos. Wie stark unwittert jenen, vom ersten hoch-
mütigen Salonauftreten bis zum versöhnten Tod nach allen Enttäuschun-
gen, die Luft der unvermeidlichen Tragödie; und wie stark ist bei die-
sem die Atmosphäre der Sicherheit, des Vertrauens, die Überzeugung
eines guten Ausgangs. Selbst wenn Bezuhov von den Franzosen - anschein-
end - zu Tode verurteilt auf dem Richtplatz steht, hört diese Stim-
mung seiner Geborgenheit nicht auf.

Und solche Stimmungen enthalten viel mehr als ein bloss
allgemeines Umreissen des Schicksals, das sich am 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 Grundstimmung ist vielmehr das Allerkonk-
reteste, das Allerindividuellste; sie bestimmt die spezifische Beson-
derheit des Ganzen wie die aller Details. Der unwiderstehliche Scharm
von Goethes Egmont ist unzertrennbar mit seinem tragischen Ende ver-
bunden. Ohne jene Hybris, die sich in seiner selbstsicheren Unbe-
kümmertheit äussert, wäre alldies ein flacher Leichtsinns.

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 ~~das~~^{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 strukturellen 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 ~~und~~^{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 die stärksten Verwandlungen.

^{und} Die Dichtung realisiert nun diese allgemeine Überzeugung ~~der~~ Sehnsucht. Das Gestalten vom Ende aus, die Herrschaft des terminus ad quem ist nur der formale, der kompositionelle Ausdruck für die ästhetische Widerspiegelung dieses wichtigen Lebensproblems. Die dichterische Vollendung, als Ständhalesches "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 ange deuteten 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 großzügig-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: "Ausserökonomische, 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 zwängen, 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 Periode, 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 abenteuerlichen Umwelt den Triumph letzten Endes von menschlicher Energie und Tüchtigkeit darstellen zu können. Bei Balzac schliesst sich bereits der Kreis für die allmächtige Immanenz der ökonomischen Gesetzmässigkeit 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 ~~in~~ Anpassung. Ganz anders stellen sich diese Wechselwirkungen im Russland derselben Zeit dar. Ich habe in meiner Puschkin-Studie geschildert, wie die Kette der revolutionären Versuche, die ununterbrochene Kontinuität der revolutionären Gesinnung auf die Literatur, auf ihre Gestaltung von Mensch und Umwelt einwirkt. Daru~~n~~ 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 Gegenrevolu-

tionen. Alldies wird jedoch - zumeist - von einem Bewusstsein widersp
widerspiegelt, das - ebenfalls infolge der Einwirkungen des Imperia-
lismus - gleichzeitig an falschen Objektivismus und an falschen Sub-
jektivismus leidet und deshalb die Wirklichkeit in doppelter Rich-
tung verzerrt. Der Mensch spürt den Druck, das Einengende der gesell-
schaftlichen 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 gesell-
schaftlichen 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 ~~was~~ 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 unmit-
telbar unter, sondern sie zerbrechend. Die herrschende Welt verbreit-
et ihnen keinen darstellbaren Schein mehr, die auszufallen wäre,
sondern nur Leere, mischbaren Bruch darin."

Die objektive Sachlage kann aus solchen subjektiven Be-
kenntnissen unschwer herausgelesen werden. Die Menschen des imperia-
listischen Zeitalters haben jede Perspektive sowohl für die Gesell-
schaft wie in ihr für das eigene Dasein verloren. Die Perspektiven-
losigkeit lässt aber im Leben den Unterschied zwischen Wesen und Er-
scheinung verschwinden; das objektive Wesen der gesellschaftlichen
Bestimmungen wird unerkennbar. So weit es aus artistischen Gründen
doch konstruiert oder rekonstruiert werden kann soll, muss Willkür
und Verzerrung zustandekommen. Es gibt jedoch keine wirkliche Ge-
staltung 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 verzerrenden 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 entspringendem 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" zustandegekommen. 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 Sichbewähren 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 Ver-

grösserung novellistischer Konstruktionen zu wirklichen Romanen, so in ~~Konrads~~ Conrads hochinteressanten "Lord Jim". Eine ausführliche Analyse dieser Problematik gehört nicht hierher; wir begnügen uns mit der Feststellung, dass ihr immer eine Art "Weltlosigkeit" der gestalteten Objektivität zugrundeliegt.

Diese Auflösung stellt Thomas Mann bei Joyce scharfsinnig fest, er irrt bloss, wenn er diese Tendenzen seinen eigenen nahebringt. 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.

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 ^hTematik, nicht aus der Gestaltungsart. Thomas Mann stellt sich die legitime und zentrale Aufgabe eines dichterischen Historikers unserer Zeit, die Subjektivität des bürgerlichen Menschen der imperialistische^m 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. D.h., 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, ihr Verhältnis 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 ^hTematik viel gewichtigere Gegensätze der dichterischen Weltanschauung und darum der künstlerischen Form. Erstens gestalten die bekannten Avantgardisten auf der Grundlage einer völligen Perspektivenlosigkeit dem Schicksal der Menschheit gegenüber. Thomas Mann hat aber eine Perspektive: die der Unvermeidlichkeit des Sozialismus, wenn das Menschengeschlecht nicht ins Chaos der Barbarei versinken soll /und Thomas Mann glaubt nicht an dessen Untergang ^{im} Chaos/. Es handelt ^{es}sich dabei um eine abstrakte Perspektive überhaupt, die einerseits ^{als}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 menschlichen Äusserungsweisen der Transition aus seinem Lebenswerk fehlen müssen, doch schafft die blossе 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 richtungsweisendes Prinzip der Darstellung. Und einem solchen gewandelten Formungswillen entsprechend wird zwar die moderne Subjektivität zu einem der Mittelpunkte der Werke, sie wird jedoch als Subjektivität gestaltet. Ihr wird eine sich nach selbständigen objektiven Gesetzen bewegendе Aussenwelt unabhängig gegenübergestellt, die ununterbrochene Wechselwirkung^{en} 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 er 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 Dostojewski Studie über bestimmte Paradoxien von Blake /deren Sinn er beiläufig gesprochen sehr ins

modernäGidesche 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 die 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 vor-demonstrieren, 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 Läuften 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 liess sich für alle Momente der Verwandtschaft zwischen Thomas Mann und der Avantgarde der Dekadenz nachweisen. Ihre Berührung beschränkt 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 wesenhaft 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 Roman-

form ist, wurde und wird oft von gegnerischer Seite, von den kritischen Verkündern des Avantgardeismus anerkannt, die in ihm nur eine "soignierte Bürgerlichkeit" erblicken, die ihn zum Dichter der "Sicherheit" machen wollen. Erst die Abgrenzung gegen diese beiden Extreme eröffnet den Weg zur Erkenntnis der wirklichen Stilfragen des Mannschen Lebenswerkes.

Die Grundtendenz ist von Anfang an sichtbar, sie wird 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 avantgardeistische stilistische Bestreben einer Vereinigung 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 sowohl ~~tragisch~~ ~~wie~~ ~~komisch~~ die Sokratische Forderung aus dem "Gastmahl", dass derselbe 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

schaft gegenüber, in ihm von Anfang an vorhanden. An diesem objektiven, heute sichtbar gewordenen Tatbestand ändert es nichts, dass die echteste 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 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 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 Wirklichkeit aus, sondern unterstreicht im Gegenteil ihren unvermeidlichen, zwangsläufigen Triumph. Je grösser die Diskrepanz zwischen Sein und Bewusst-

sein, 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 z.B. 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 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 ~~Rarx~~ Perspektive der Entwicklung zu kristallisieren beginnt. Obwohl also hier alle diskrepanten Tendenzen des jungen Thomas Mann stark gesteigert erscheinen, obwohl die stilistische Form der Oberfläche eine grössere Nähe zum zeitgenössischen Avantgardeismus 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 entschiedenerem Akzent der Anerkennung der objektiven Wirklichkeit, ihres Wesens und ihrer Wahr-

heit als früher auf drei Ebenen: das 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 Sumpfartigkeit des Lebens am Zauberberg gegen Ende, 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 Avantgardeismus wird gerade hier deutlich sichtbar, da dieser von den drei Mannschen Komponenten nur die ersten beiden als Kompositionsfaktoren zu gebrauchen imstande ist.

Es ist hier unmöglich alle diese Zusammenhänge auch nur kizzenhaft darzustellen; wir müssen uns mit wenigen Andeutungen begnügen. Ohne Frage bedeuten die Josephromane den höchsten Gipfel dieses Stils. Da die unmittelbare dichterische Wirklichkeit hier eine mythische~~x~~ ist, da aber jene weltanschauliche Tendenz Thomas Manns, die die oben angeführten drei Komponenten hervorbrachte, infolge der Befestigung seiner Perspektivkonzeption, sich noch weiter verstärkte, erhält das Spielerische~~x~~, 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 eine weitere Steigerung des Spielerischen, des Ironisch-Selbstironischen entspringen. Es muss eine 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 Wirklich-

keit: ein Schaukeln der gestalteten Welt selbst zwischen diesen beiden Polen. Artistisch wieder eine Annäherung an den Avantgardeismus, 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 ~~den~~ Subjektivismus Gestaltung. Dagegen ergibt bei Thomas Mann das ironische Schaukeln zwischen ^{eig}gebildeter 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 dichterischen Aufrechterhaltung der notwendigen Fiktionen als Fiktionen/ erhält, kann am ästhetisch-weltanschaulichen Gegensatz nicht 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 qualitativer 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 tiefsinnige 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~~x~~ falschem Bewusstsein zu leben. Diese - freilich äusserst relative - subjektive Berechtigung bezieht sich nicht bloss auf die Genesis der Leidenschaften. Sie kann, wie vor allem am Schluss der "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~~x~~ noch tiefere Ironie, eine~~x~~ noch stärkere künstlerische Betontheit des Spielerischen. Dieses Spielerische erreicht eine leichthändige polemische Tiefe der Lebenswahrheit in der Auflösung ganz falscher Ideologien, so in der beiläufigen Widerlegung der modernen, abstrakt-gegenstandslosen Malerei, die lässig ironisch mit der biologischen Tragik der klugen Tochter verbunden wird /Die Betrogene/; 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 ~~ka~~ falsche Tendenzen der Ideologie seiner Periode gestaltend zu überwinden, denen er unmittelbar persönlich, denkerisch gegenüberstellt

unmöglich gewachsen sein könnte. Dichter glücklicherer, weniger zerrissenen Zeiten und Klassen, wie noch Balzac, stellen das denkersich-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 zutiefst ähnlichen ideologischen Bestrebungen handelt, spitzt sich auch hier in Bezug auf die zeitgenössischen Avantgardeisten dieser Unterschied, bei äusserlich-artistischen Ähnlichkeiten einzelner Ausdrucksmittel zur Gegensätzlichkeit 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 dies Höhe durch eine tragisch verspätete Erkenntnis des allein richtigen Weges gestaltet: "... statt klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser würde, 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 Trunkenheit: 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 von 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 Lebensevidenz 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-farbiges, 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 zur 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 Augesuchtheit, Singularität, Erlesenheit streift 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 der 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 sozialistischen 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" beiseitegestellt worden und blieben jahrzehntelang ein Fragment. Nach der Vollendung von "Joseph und seine Brüder" wurde das Manuskript wieder hervorgenommen 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 Themen so: "Einsicht in die innere Verwandtschaft des Faust-Stoffes damit /beruhend auf dem Einsamkeitsmotiv hier tragisch-mystisch, dort humoristisch-kriminell/; doch scheint dieser, wenn gestaltungsfähig, der mir heute angemessenere, zeitnähere, dringendere..." Damit hat Thomas Mann prägnant die Stelle des "Krull" in seinem Lebenwerk fixiert.

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

Dieses Hinausgehen über die Künstler-Bürger-Problematik ist vor allem ihre Verallgemeinerung. In einer 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 überhaupt hinaufgehoben. Es spricht also sehr viel für die von Thomas Mann ausgesprochene Charakteristik des Joseph-Zyklus als Überwindung der eigenen Jugendproblematik. Ich glaube aber trotzdem: der objektive Zusammenhang von Manns Lebenswerk ist mit diesem 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 auf die notwendige 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 Josephs 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 Einschlüge seiner grossen Werke aus diesem Fragenkomplex herauswachsen. 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 selbstquälende 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 Antinomie 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 Mann zu einem bis zur Karikatur klaren Selbstdurchschauens 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 Leide, 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 zusammengeh'n,
Und sei recht wünschenswerth und schön,
Regieren und zugleich geniessen."

Freilich erschien der Zusammenbruch bei Goethe mehr äusserlich, beim jungen Thomas Mann ^{doppelt} 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 erfordern Bild des Krullschen Schicksals-

typus 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 dichtersische Vision Thomas Manns konnte damals schon die rein seelischen Komponenten Krulls klar erfassen und aufzeigen; für die Darstellung der Welt, in Wechselwirkung mit welcher diese gesellschaftlich-moralischen Keime zur Blüte gelangen können, waren einer späteren Entwicklungsperiode vorbehalten. In dieser Beleuchtung gewinnt auch "Der Tod in Venedig" einen neuen Aspekt im Stufenbau des Mannschen Lebenswerks. Aschenbachs Schicksal deutet bereits die Probleme des Handelns in unserer Zeit an. Jedoch - und dies steht in vollem Einklang mit diesem Genre - mehr die gesellschaftlichen, psychologischen und moralischen Voraussetzungen wie Folgen des Handelns als das Handeln selbst.

Beide Werke geben also - abgeschlossen oder fragmentarisch - Vorwegnahmen späterer Tendenzen, Vorahnungen des grossen Scheideweges, den der erste Weltkrieg für Thomas Mann, wie für so viele andere, bedeutete. Der Prozess selbst ist hier nicht einmal skizzenhaft darstellbar. Es sei nur so viel angedeutet, dass das Vorwegnehmende dieser Werke sich nicht nur unmittelbar auf die Problematik der "Betrachtungen eines Unpolitischen" bezieht, sondern auch auf die Richtung, in welcher Thomas Mann über diese Problematik nach Kriegsschluss hinausschreiten wird. Über die innere Widersprüchlichkeit des zuletzt genannten Werks habe ich ebenfalls in früheren Studien gesprochen. Hier genüge die Bemerkung, dass es vom Standpunkt des Mannschen Lebenswerks ein *reculer pour mieux sauter* vorstellt.

Auch die darauf folgende Produktion können wir hier nur in einigen kurzen und spärlichen Andeutungen streifen. "Der Zauberberg" bleibt ein breit ausgeführtes Epos der Voraussetzungen des heutigen gesellschaftlichen Handelns. Castorps Abenteuer umfassen in einer echt epischen Totalität Inhalt und Form der Wahl, die jedem Handeln vorauszugehen hat. "Unordnung und frühes Leid", als Zwischenspiel lässt lyrisch-bekennnishaft und darum stark selbstironisch-vorbehaltsvoll dargestellt das subjektive Zurückschaudern vor den neuen Aufgaben laut werden. "Mario und der Zauberer" gibt dagegen in der Gestalt Cippolas zum erstenmal in Manns Lebenswerk, Psychologie und Verfahrungsweise eines entschieden reaktionär Handelnden. /In Naphta erschienen nur noch dessen weltanschauliche Fundamente und moralische Verführungen./ Wo Thomas Mann früher Menschen aufzeigte, die seiner humanistischen Linie gegenüber einen Rückschlag vorstellten - man denke an die Hagenströms in dem "Budden-

der Novellenform, erklärt die literarische Vollendbarkeit in

brook" - geschieht dies rein von aussen, sozusagen chronikenhaft. Auch dies hat tiefere Gründe als die Stilprinzipien des grossen Jugendwerks. Dessen gesellschaftskritische Grundlage war noch ein romantischer Antikapitalismus. Die Hagenströms repräsentierten deshalb - in einer für den damaligen Thomas Mann unentwirrbarer Weise - zugleich den ökonomischen Fortschritt und die kulturell-menschliche Rückentwicklung. Auch das Reaktionäre wird für Thomas Mann erst völlig verständlich, dichterisch rational zerlegbar und erfassbar, nachdem seine gesellschaftliche Perspektive in Bezug auf die Zukunft des Bürgertums klar geworden ist. Und erst in diesem Kontakt kann Gegensatz und Kampf von Reaktion und Volk zur Gestaltung gelangen. Die hypnotische Verführung Marios durch Cippola, sein Erwachen aus der demagogischen Betäubung, seine Rache am Verführer: dies ist die erste politische Dichtung Thomas Manns. Erst sie öffnet ideell und ästhetisch den Weg zu seinen grossen Darstellungen des menschlichen Handelns in der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Tantae molis erat... die Josephromane ideologisch zu fundamentieren. Auch hier müssen wir uns auf wenige Andeutungen beschränken, um unser konkretes Problem etwas näher zu beleuchten. Die Zentralfrage des grossen Zyklus ist die Erziehung Josephs vom träumerischen, in sich eingesperrten Selbstgenuss der eigenen Persönlichkeit zu einem in der Gesellschaft aktiv handelnden reifen Menschen, der, infolge seiner richtigen Erkenntnis der Realität, infolge des fruchtbaren nützlichen Handelns in ihr, auf höherer Stufe den echten Selbstgenuss der Persönlichkeit erringt.

Wie bereits hier und ausführlicher anderswo angedeutet, steht die Kunst als Praxis innerhalb der Gesellschaft im Mittelpunkt des "Faustus". Adrian Leverkühn ist zwar unmittelbar noch aggressiver gegen jeden Selbstgenuss gerichtet, als Tonio Kröger und Gustav Aschenbach, er ist zwar noch steiler auf sich selbst gestellt, als diese, da aber das bewegende Zentrum der Fabel nicht mehr die subjektive Haltung des Künstlers, auch nicht nur deren innere Dialektik, wie noch bei Aschenbach, sondern die soziale Funktion der künstlerischen Praxis, das Aufsteigen der Stile aus der Gesellschaft, ihr Mühen in dieser ist, erhält auch Leverkühns Ablehnung des Selbstgenusses der Persönlichkeit einen völlig neuen, weitaus umfassenderen Sinn. Das grosse geistige Duell mit dem Teufel ist auch in dieser Hinsicht nur eine Kulmination seiner Lebensführung und Weltanschauung; der tiefen Überzeugung, dass die Kunst,

weder für den Schöpfer noch für den Aufnehmenden einen reinen Genuss seiner selbst und des künstlerischen Gegenstandes bieten kann, dass die Kunst, wenn wirklich aufrichtig, wenn wirklich gegenwärtig nur einen parodistischen Ton anschlagen kann, dass zu ihrem Hervorbringen eine innere Kälte Not tut, der kalte Rausch und die kalte Extase der Inhumanität, der Antihumanität, Dass der subjektiv ehrliche Adrian Leverkühn ein tragisches Opfer dieser Entwicklung wird, ändert nichts an ihrem Wesen: an ihrem Münden in Faschismus, ebenso wie jene Gesellschaft, deren notwendiges Produkt er ist, zum Faschismus führen musste.

Der Genuss der Persönlichkeiten in den Josephromanen ist das positive Gegenstück zur teuflischen Askese in der Faustus-Tragödie. Beide Romane sind im geistig-moralischen Kampf gegen die Hitlerei entstanden, Leverkühn als Typus des Opfers der Entwicklung, die zum Faschismus führte, Joseph als Gegentypus. Es ist sicher kein Zufall, dass gerade in diesem Kampf die bedeutendsten deutschen Antifaschisten solche polemisch-positive Gestalten geschaffen haben: Heinrich Mann im "Henry IV.", Thomas Mann im "Joseph" /und im Goethe der "Lotte in Weimar", über welches Werk wir hier nicht sprechen werden, um weitere nicht unentbehrlichen Komplikationen zu vermeiden./

Der Kampf gegen die nicht nur politisch und gesellschaftlich, sondern auch seelisch-moralisch reaktionären, jede Humanität vernichtenden Kräfte des Imperialismus beginnt schon lange vor dem Faschismus etwa mit Anatole France und Romain Rolland. Soweit diese Gegenbewegung eine Perspektive des Sieges vor sich sieht, entsteht für sie mit einer gewissen Zwangsläufigkeit die dichterische Aufgabe: dem verdüsterten, wegverlorenen, verzweifelten oder zynisch-resignierten Menschen der imperialistischen Periode ein positives Gegenbild entgegenzustellen. Damit wird notwendig das Problem des Selbstgenusses der Persönlichkeit wiederaktuell, denn sobald der Glaube vorhanden ist, man könne - in einer erneuerten, regenerierten menschlichen Gemeinschaft - eine vernünftige, eine für sich selbst und für die Gesellschaft sinnvolle Tätigkeit entfalten, taucht als seelischer Reflex der Selbstgenuss spontan auf. Die Perspektive der Regeneration ist dabei eine unumgängliche Voraussetzung. Denn ohne einen solchen Ausblick kann es sich nur um eine selbstgefällige, egoistische, bornierte oder zynische Versöhnung mit der Gesellschaft der Gegenwart handeln. Aus dieser Lage folgt naturgemäss ein gewisser utopischer Charakter solcher Perspektiven: einerlei ob man von einer demokratischen Erneuerung der bürgerlichen Gesellschaft oder

von dem sie ablösenden Sozialismus die Rettung des Menschentums erhofft, der auf solchem Grund gestaltete neue Mensch kann nicht unmittelbar in der Gegenwart beheimatet sein, er ist Bürger ~~keiner~~ Gesellschaft, welche da kommen soll. /Dieses Dilemma besteht allerdings nur für den bürgerlichen Realismus; ein sozialistischer Realist kann sehr wohl Gestalten des Übergangs, Kämpfer für die Umwandlung darstellen. Dass der kritische Realismus an dieser Frage scheitern muss, zeigt am klarsten Jacques Thibaults Schicksal am Abschluss des grossangelegten und bis dahin hervorragenden Romanzyklus Roger Martin du Gard. /

Alldies musste gesagt werden, damit wir den nunmehr wieder in Entstehung begriffenen, von höherer Warte aus fortgeführten Krullroman als Satispiel zu den beiden grossen Alterswerken Thomas Manns, aber mehr zum "Joseph" als zum "Faustus" begreifen können. Dieser weite und umfassende Horizont der Weltbezüge ist wohl der ausschlaggebende Grund dafür, dass die Erzählung damals zurückgelegt und erst nach Jahrzehnten wieder ~~fort~~ fortgeführt würde.

Es ist auffallend, wie viele kleinere und grössere, nebensächliche und wichtige Züge bereits im ursprünglichen Krull ironische Parallelen zur Josephgestalt zeigen. Hier kann man deutlich sehen, mit welcher sicheren und umfassenden Energie die dichterische Vision Thomas Manns die Wirklichkeit ergreift, wie sie Sinneszusammenhänge - in der Doppelbedeutung von sinnvoll und sinnfällig - bereits in einem Stadium literarisch zu fixieren vermag, in welchem die entscheidenden Bestimmungen des geistigen Gehalts noch nicht zum Reifen gediehen sind. Man denke etwa an die besondere Schönheit beider Figuren, so vor allem an die goldbraune Haut. Man denke - schon Seelisches berührend - an das Spiel mit krampfartigen Extasen. Man denke an die Anstelligkeit beider in jeder - angenehm^{en} oder unangenehm^{en}, kurzweiligen oder langweiligen - Beschäftigungen; an die Gewandheit beider, sich, wenn sie wollen, in die Gedankengänge anderer einzulieben, ihnen nach dem Mund zu sprechen. Man denke daran, dass dieses und ähnliches bei beiden den Stempel einer unlösbaren Mischung von Ernst und Spielartigkeit an sich trägt. Die Art des Handelns hat bei beiden die Nuance eines ironischen Schaukelns zwischen bewusst geleiteter Komödie, die nur bei äusserstem Einsatz aller Energien, bei einem echten "Spiel" mit den fein beobachteten Wirkungsmöglichkeiten der Psyche des Partners gelingen kann, und zwischen bewusstem seelischem Darüberstehen, dem konsequenten Verfolgen des feststehenden Zieles. Der Selbstgenuss der Persönlichkeit ist bei beiden keine

bloss nachträgliche, bejahende Reflexion, keine blosser Erinnerung, sondern ein mit der Aktion gleichzeitiges, sie verstärkendes, förderndes Bewusstsein und Selbstbewusstsein. Darauf beruht die Leichtigkeit, der Zauber und die Tiefe vieler ihrer Szenen. Im alten Krullfragment erreicht diese Tendenz ihren Gipfelpunkt in der Assentierung, wo Krull in einer virtuos gespielten Komödie durchsetzt, dass er für dauernd militäruntauglich erklärt wird, und so seinen eigenen Weg zum Hochstaplerium einschlagen kann.

Natürlich besteht gerade in der entscheidenden Zentrierung und Proportionalität solcher teilweise verwandten Eigenschaften ein starker Unterschied, ja eine Gegensätzlichkeit. Wie könnte sonst Joseph zum Führer und "Ernährer" eines grossen Volks werden, während Krulls Talente nur bis zu individuellen Hochstapeleien reichen? Man darf aber dabei doch nicht vergessen, dass bei aller Entwicklungsfähigkeit und Tüchtigkeit, bei allem Ernst der fundamentalen Anlagen auch bei Joseph, besonders beim jungen Joseph auch die Momente des Hochstaplerischen, des Betrügerischen nicht fehlen. Wenn zum Beispiel, nachdem er vom Vater das Kleid der Rachel erhalten hat, ihm Ruben solche Vorwürfe macht, so enthalten diese neben Neid und Missgunst auch einen Kern der berechtigten Kritik. Ruben wirft Joseph vor, er hätte den Vater im Spiel mit den Steinen absichtlich gewinnen lassen, um seine Laune zu bessern; er hätte dem Vater das Prachtkleid gegen dessen wirklichen Willen abgeschwätzt: "So, du hast ihn gemahnt und drum gebettelt. Gegen seinen Willen gab er dir's, versucht von deinem. Weisst du, dass es gegen Gott ist, die Macht, die einem gegeben ist über einen anderen zu missbrauchen, dass er willigt ins Unrecht und tut, was ihm reut?" Das ist - in der Sprache des Mythos - ein nicht ganz unbegründeter Vorwurf der Hochstapelei.

Schliesslich sei nur noch auf das vorwegnehmend parallelisierende Motiv hingewiesen, dass es im Leben Joseph zwei grosse Wendepunkte gibt, in welchen "die Grube" als Symbol von Sturz und Neuaufstieg signifiziert, nämlich im Abschluss der Kollision mit den Brüdern und in der mit Potifar und seiner Gattin. Das Krullfragment enthielt schon in der ursprünglichen Fassung deutliche Hinweise darauf, dass solche "Gruben", in der Form des modern prosaischen Zuchthauses auch zum Lebenslauf Krulls gehören. Freilich müssen wir in dieser Frage, selbst nach der Veröffentlichung des ersten Teils der Memoiren, uns mit der Feststellung dieser abstrakten Tatsache

begnügen. Ursachen und Folgen der "Grube" bei Krull stehen noch nicht gestaltet vor uns. Hier liegt jedoch eine entscheidende Frage für die Beziehung beider Werke vor. Denn in den Josephromanen ist die "Grube" viel mehr als eine äusserliche Lösung von Kollisionen. Sie lässt zweimal, und zwar in gesteigerter Weise eine kathartische Krise in Joseph entstehen: die Krise der bedrohlichsten Seite des Selbstgenusses der Persönlichkeit bei ihm: die Überzeugung, "dass jedermann ihn mehr liebt als sich selbst." /Die Beziehungen dieser seelischen Tendenzen zur deutschen Tragödie habe ich in anderen Zusammenhängen angedeutet./ Das Fehlen sogar von Winken darüber im Abenteuerroman ist keineswegs ein Gestaltungsmangel. Eine tragische oder das Tragische überwindende Katharsis muss vom ersten Augenblick als Möglichkeit der Kollision vor uns stehen und sich vor unseren Augen bis zur Wirklichkeit steigern, während satyrisch-komische Kollisionen, ironisch-kathartische Prozesse das Moment des Überraschenden künstlerisch legitim in sich schliessen können. Auf die abstrakte Unvollkommenheit solcher Entsprechungen müssen wir auf dieser Stufe unserer Kenntnis des Stoffes entschieden hinweisen, damit keine bloss konstruierten Parallelitäten entstehen, bevor der totale Charakter des Krull als Satyrspiel zu den Josephromanen entfaltet vor uns steht.

Bei allen Vorbehalten die eine solche Lage vorschreibt, können wir doch bereits im vorliegenden Stoff eine wundervolle parodistische Szene solcher Art deutlich erkennen. Wir meinen die Liebeszene des Liftboys Krull mit der Strassburger Kaufmannsgattin Madame Houplé, als Verfasserin von Romanen "voll Seelenkunde, pleins d'esprit, et des volumes de vers passionés" Diane Philibert genannt. Diese Szene, schon nach den Josephromanen entstanden, ist nun eine köstliche Parodie der tragischen Liebeskollision zwischen der Herrin vom Pétéprés Haus, Mut-em-enet und Joseph. In beiden Fällen ist es eine unwiderstehliche Leidenschaft, die eine geistig verfeinerte, gesellschaftlich hochstehende Frau für einen "Bedienten" ergreift; in beiden Fällen bildet die Impotenz des Mannes den biologischen Hintergrund des Liebesaffekts. Die Liebe Mut-em-enets erwächst zu einer gewaltigen Tragödie, in welcher die Hybris von Josephs Selbstvertrauen und Selbstgenuss die ganze - persönliche wie gesellschaftliche - Unterwelt entfesselt, in welcher die auch menschlich bedeutende Frau durch alle Höllen der Lüge und der Verleumdung, der Erniedrigung und der teuflischen Zauberei geschleift wird. Alle diese Motive kreuzen sich nun im leichtbeschwingten Satyrspiel der Hochstaplergeschichte. Die Erniedrigung wird zu maso-

chistischen Gelüsten und der Höllenzauber erscheint als kokettes Spiel mit dem Namen des Diebsgottes Hermes, dessen Namen Krull hier zum erstenmal hört und den er gelehrig in seinen Bildungsschatz einverleibt; mit dem Eingeständnis Krulls, seine jetzige Geliebte bei der Grenzrevisión um eine Juvelenchatulle erleichtert zu haben; mit ihrer Aufforderung, sie nochmals in ihrer Gegenwart, zu bestehlen. Erst jetzt ist die Dichterin Diane Philibert zufrieden, weiss, dass er in ihr ewig dauern wird; "Ja, wenn das Grab uns deckt; mich und dich auch, Armand, tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans, die von den Lippen euch - Verrat der Welt es nie! - geküsst sind allesamt. Adieu, adieu, chéri..."

Solche gewichtige Einzelheiten sind wegen der tieferen Problemgemeinschaft, die Tragödie und Satyrspiel verbindet, bedeutsam. Thomas Mann erweckt eine ganze Welt der mythisch versunkenen Vergangenheit um eine Erziehung vom Subjektivistischen - gefahr-umwitterten Selbstgenuss der Persönlichkeit zu ihrem Selbstgenuss im Wirken für die menschliche Gemeinschaft gestalten zu können. Wie hier gezeigt wurde, sind Dass und Wie dieser Problemstellung von der historischen Perspektive ihres Dichters bestimmt. Vor allem bildet die blosse Existenz einer Perspektive die unerlässliche Voraussetzung eines so weit optimistischen Verhaltens zur Wirklichkeit, dass in ihr eine Entwicklung zur menschlichen Reife und Gefestigkeit, zu deren Selbstgenuss als überhaupt möglich erfasst werden könne. Weiter ist, wie wir ebenfalls angedeutet haben, die Perspektive eine abstrakte, eine dem objektiven Gehalt nach utopische. Sie zeigt keine konkrete Übergänge zum Neuen in unserer Wirklichkeit auf, sie schwebt - unmittelbar angesehen; ^{unverständlich -} über der zerrissenen Problematik unserer Zeit. Indem sie jedoch alle diese mit ihrem perspektivischen Licht einer Zukunft überstrahlt, werden auch im gegenwärtigen Menschen menschliche Entwicklungsmöglichkeiten, wenigstens als Möglichkeiten offenbar.

Nur scheinbar ist Heinrich Manns "Henry IV." realistischer als "Joseph und seine Brüder". Jener so bedeutende historische Roman stellt, - dem Demokratismus seines Verfassers, ohne schriftstellerisch wirksam gewordenen sozialistische Perspektive, entsprechend, - eine konkrete historische Vergangenheit als konkretes Vorbild für die Gegenwart, ebenfalls dem Gehalt nach utopisch, dar. In den Josephromanen hat der Mythos, in seiner besonderen Thomas Mannschen Fassung die weltanschaulich-künstlerische Funktion, über die Eigenart der Gegenwartskonsequenzen seiner Zukunftsperspek-

tive ein maximal konkretes Bild zu geben. Darum spielt der Zyklus zugleich in einer realen konkreten Zeit, nämlich in der von Mann selbst erschaffenen mythischen Welt und zugleich ausserhalb der Zeit, nämlich ausserhalb des realen, historischen Ablaufs. Thomas Mann gehört nicht in die Reihe jener, die moderne Mythen schaffen wollen: sein Mythos wird in jedem Augenblick dichterisch verlebendigt und selbst ironisch aufgehoben: so entsteht durch den Abglanz der Perspektive auf den Menschen der Gegenwart ein Milieu für die reale Gestalt der menschlichen Folgen dieser an sich abstrakten Zukunftsperspektive. Denn nur diese selbst ist abstrakt-utopisch; das Milieu ihrer Verwirklichung hat die dichterische Fülle der vollendeten Gestaltung; es ist gerade das Wesentliche am Schaffen Thomas Manns, dass er in seinem Werk nichts Utopisches duldet. Nur letzten Endes, nur als Endergebnis des so kunstvollen gestalterischen Schaukelns zwischen Setzen und Aufheben der Wirklichkeit des Mythos wird das Werk zum realistischen Abbild der Folgen seiner an sich abstrakten ~~Konkretion~~ ~~Konkretion~~ Utopie. Und diese komplizierte Wechselwirkung zwischen Gehalt und Form hat die Bedeutung: reale menschliche Möglichkeiten zur Entfaltung zu befreien; ihnen einen - freilich von Gegenwart und Geschichte aus gesehen: imaginären - Raum zum Aufblühen zu geben, hier aber von realen menschlichen Möglichkeiten, die in der Gesellschaft des heutigen Kapitalismus, des Imperialismus bloss verzerrt oder verkümmert, höchstens als vereinsamte Sehnsucht zur Geltung gelangen könnten. Während bei Mann sonst - von Thomas Buddenbrook bis zu Adrian Leverkühn - Ironie und Selbstironie Ausdrucksmittel der Skurrilität heutigen Tragödien sind, stehen sie hier im Dienst eines seelischen Raumschaffens für das sich Ausleben sonst irregegangener, sonst abortierter menschlicher Fähigkeiten.

Erst von hier aus wird der "Hochstapler Krull" als Satyrspiel wirklich verständlich. Sein Stoff ist die gegenwärtige bürgerliche Gesellschaft, sogar eine bis ins sorgfältigste Detail realistisch gestaltete Gegenwart. Und in dieser soll die Persönlichkeit den Selbstgenuss ihrer selbst wieder finden? Widerspricht dies nicht allen Erfahrungen, die jeder heutige Bürger in seiner Wirklichkeit täglich und stündlich haben muss? Nein. Denn Thomas Manns ironisch-selbstironische Kritik der heutigen bürgerlichen Gesellschaft stellt sich hier ein ganz neues, völlig originelles Thema: nur der Hochstapler kann heute, in der Welt des un⁴tergehenden Bürgertums zum Selbstgenuss seiner Persönlichkeit kommen. Schon diese Fragestellung bezeichnet einen Gipfelpunkt von Thomas Manns

Gesellschaftskritik, seiner Kritik des Bürgertums. Wenn man an die erste Entstehungszeit des Krull denkt, sieht man: damit eine solche Kritik ihre Reife und Fülle erlange, musste Thomas Mann mit tief verwurzelten Illusionen grausam, selbstquälerisch abrechnen, musste seine Gaben, seine Weltanschauung im Kampf gegen den Faschismus ausbreiten und vertiefen, um all das, was in der Keimform des "Krull" implizite enthalten war, explicit zu machen, zur sichtbaren Gestalt zu verdeutlichen.

Der Hochstapler als Typus für einen heute möglichen Selbstgenuss der Persönlichkeit steht im schroffen Gegensatz zu jenen Jugendgestalten Thomas Manns, die dazu bestimmt waren, eine mühe- und verantwortungslose Lebensführung zu verkörpern. Diese, so Christian Buddenbrook, so die Hauptfigur des "Bajazzo", endeten, wie wir gesehen haben, innerlich wie äusserlich scheiternd, in einer völligen Auflösung ihrer Persönlichkeit. Krull unterscheidet sich von diesen Typen schon dadurch, dass diese bei allem Leichtsinn und aller Verantwortlichkeit nie die Schranken des bürgerlichen Anstands überschritten haben, während er schon als Kind skrupellos kleinere Diebstähle verübt hat, und wenn später bei ihm gewissen Plänen gegenüber Bedenken aufstiegen, so haben diese mit der bürgerlichen Moral nichts zu tun.

Krull ist aber ein Hochstapler besonderer Observanz. Schon bei der Behandlung seines wiederholten Stehlens von Süßigkeiten als halbes Kind währt er sich heftig dagegen, seine Tat als gemeinen Diebstahl aufzufassen: "...obgleich ich es mir, namentlich auch von der bürgerlichen Gerichtsbarkeit, habe gefallen lassen müssen, dass man den selben Namen daran heftete, wie an zehntausend andere..." Er gibt zwar zu, dass die gestohlenen Sachen ihn wegen ihrer Erlesenheit unwiderstehlich anzogen; "...aber nicht ihre Vorzüglichkeit war es eigentlich, was mich berauschte, sondern der Umstand, dass sie mir als Traumbüter erschienen, die ich in die Wirklichkeit hatte hinüberretten können". Aehnliche Motive tauchen nach dem Juwelendiebstahl auf der Pariser Reise auf. Ein Kollege unter den Hotelangestellten, namens Stanko hat Krull beim Überprüfen der Beute beobachtet, verlangt und erhält einen Anteil aus ihrer Verwertung. So entsteht eine zeitweilige kameradschaftliche Verbindung zwischen Stanko und Krull, die sich aber wieder auflöst, als Krull den Plan eines Einbruchs in eine Villa in Neuilly gleichgültig ablehnt.

Diese Episoden könnte man noch als nachträgliche subjektive Motivierung zur Verschönerung robusterer Ursachen /Feigheit, etc./

auffassen. Das spätere Leben Krulls zeigt jedoch, dass wir es hier mit etwas Wesentlicherem, mit einem entscheidenderen Zug seines Charakters zu tun haben. Krull rückt in der Hotelhierarchie rasch in die Höhe. Er wird servierender Kellner und bezaubert alle seine Klienten, vor allem die Damen, aber nicht nur diese. Dabei wird er zweimal auf einen Scheideweg gestellt, so dass wir seine wirklichen Entscheidungsgründe zu Gesicht bekommen. Das erstemal handelt es sich um die siebzehn-achtzehnjährige Tochter eines reichen Birminghamer Kaufmanns, um Eleanor Twentyman, die sich leidenschaftlich in Krull verliebt, mit ihm entfliehen, von ihm ein Kind haben möchte, in der Hoffnung, nachträglich den Segen des sie sehr liebenden Vaters zum fait accompli zu erlangen. Krull lehnt so taktvoll und rücksichtsvoll, wie in dieser prekären Lage möglich, das Anerbieten ab: "Das alles sind ganz verquere Träume, um derenwillen ich nicht meinen Weg verlassen und solchen Seitenpfad einschlagen kann."

Noch bezeichnender ist die Wahl, vor welcher er zur selben Zeit mit Lord Kilmarnock, einen reichen schottischen Aristokraten gestellt wird. Auch hier erwacht beim Servieren im Restaurant die Anziehungskraft des alternden, vereinsamten Mannes zu dem schönen, schmiegsamen, anstelligen Jüngling. Bei Lord Kilmarnock hat die Einsamkeit, die Unlust am Leben, zum grossen Erstaunen Krulls, eine Selbstverneinung entwickelt, die freilich, wie der Lord selbst sagt, "die Fähigkeit zur Bejahung des Andern" in sich schliessen kann. Bejaht wird also Krull, den der Lord als Kammerdiener mit weit höherem Gehalt als er im Hotel besitzt, mitnehmen möchte. Ja, als Krull zu zögern scheint, lässt jener alle Minen springen: "Ich bin kinderlos und Herr meiner Handlung. Es gibt Fälle von Adoption... Sie könnten eines Tages als Lord Kilmarnock und Erbe meiner Besitzungen erwachen." Krull ist aber schon längst entschlossen, den Auftrag abzulehnen und auch diese glänzende Aussicht kann ihn nicht wankend machen, ihn nicht auf einen "Seitenpfad" verleiten. Die innere Begründung dieses Neinsagens ist für die spezifische Eigenart seines Hochstaplertums äusserst charakteristisch: "Die Hauptsache war, dass ein Instinkt, seiner selbst sehr sicher, Partei nahm in mir gegen eine mir präsentierte und obendrein schlackenhafte Wirklichkeit - zu Gunsten des freien Traumes und Spieles, selbstgeschaffen und von eigenen Gnaden, will sagen: von Gnaden der Phantasie. Wenn ich als Knabe erwacht war mit dem Beschluss, ein achtzehnjähriger Prinz, namens Karl zu sein und an dieser reinen und reizenden Erdichtung, solange ich wollte in Freiheit festgehalten hatte - das war das Rechte

gewesen, und nicht, was dieser Mann mit der starrenden Nase mir in seiner Anteilnahme bot."

Hier ist noch klarer als im Fall Stankos oder in dem der Eleanor Twentyman, dass es sich bei Krull nicht einfach darum handelt, durch irgendeinen Betrug - moralische Skrupeln sind ihm, wie wir gesehen haben, ganz fremd - materiellen Wohlstand oder soziale Position zu ergattern. Er wird vielmehr Hochstapler, um ein seiner Phantasie angemessenes Leben führen zu können, um seine aus der Phantasie geborene Vorstellung über sich selbst dem Leben aufzuzwingen. Er will den Sieg und den Genuss des Sieges; Geld und gesellschaftlichen Rang sind für ihn nur selbstverständliche, freilich auf krummen Wegen zu erringende, Voraussetzungen zur Entfaltung der eigenen Fähigkeiten unter ihnen angemessenen Umständen. Zum Schaffen dieser Bedingungen braucht Krull das Hochstaplertum.

Den Abschluss des ersten Teils bildet die erste grosse Hochstapelei Krulls. Auch hier geht die ursprüngliche Initiative nicht von ihm aus. Der Marquis de Venosta, den Krull ebenfalls als Kellner bedient, stellt ihn diesmal vor die Wahl. Freilich spielt dabei Krulls Haltung und Lebensführen eine entscheidende Rolle. Nicht so sehr dass er im Restaurant die Sympatie Venostas und seiner Geliebten erobert. Krull lebt in dieser Zeit ein - unschuldiges - Doppelleben in Paris. Er verschafft sich eine elegante Garderobe und benützt seine freie Abende, um in vornehmen Lokalen das Leben eines Gentlemans zu spielen. So begegnen sich die beiden, ungefähr gleichaltrigen, jungen Leute gerade in einem Augenblick, als Venosta vor einer für ihn schweren Entscheidung steht. Seine Eltern sehen mit Missfallen sein langdauerndes Verhältnis mit einer schönen Pariser Schauspielerin und wollen ihn, um die Trennung möglichst schmerzlos zu vollziehen, mit Geld und Empfehlungen reichlich ausgestattet auf eine Weltreise schicken. Venosta kann und will sich jedoch von seiner Freundin nicht trennen. In langen Gesprächen, in denen Krull nur zum Schein als verständnisvoller Zuhörer figuriert, entsteht der grossartige Plan: Krull soll als Venosta die Weltreise machen, den Eltern Briefe schreiben und sofort, Venosta kann dann mit seiner Freundin incognito in Paris bleiben. Es ist nun für Krulls Art des Hochstaplertums charakteristisch, dass er zwar mit einer grossen Selbstverständlichkeit Venostas Geldmittel /20.000 Fr./ übernimmt, seine Unterschrift zu fälschen lernt, etc., dass er aber ebenso selbstverständlich Venostas Pariser Existenz mit seinen eigenen 12.000 Fr. , die er sich aus der Affaire Houplé-Philibert

"erspart" hat, sicherstellt. Es überrascht also nicht, dass Venosta, der als stets sorglos lebender Aristokrat am letzteren Notwendigkeit garnicht gedacht hat, ihn gerührt einen Gentleman nennt. Und allerdings es ist evident, dass für Krull die Möglichkeit ihm angemessener Abenteuer, die Selbstbewährung in ihnen wichtiger ist als der - garnicht so grosse - materielle Vorteil.

Die selbe Physiognomie zeigt Krull in der ersten Etappe seines Hochstaplerlebens auf der Reise nach Lissabon und in Lissabon selbst; mit diesem Aufenthalt schliesst der erste Teil der Memoiren. Im Mittelpunkt steht das galante, rhetorisch-didaktische Liebespiel mit der interessanten und hübschen Tochter des Archeologieprofessors Kuckuck, Zou-Zou /und das derbere mit ihrer majestätischen portugiesischen Mutter./ Krull bleibt viele Wochen länger, als sein Programm vorschreibt, in Lissabon, nur um diese geistig-moralisch Widerspenstige zu zähmen, um ihr die Wahrheit der wahren Liebe beizubringen. /Dass er ganz nebenbei eine Audienz beim König durchsetzt und nur durch seine liebenswürdige Suada einen portugiesischen Orden "verdient", verstärkt nur das Spielerisch-Zwecklose dieses Aufenthalts./ Er lässt sich auf dieses Liebespiel ein, im voraus wissend und genau berechnend, dass - von materiellen Vorteilen garnicht zu reden - bei der Rolle, die er hier durch seine Verkleidung als Marquis de Venosta gewählt hat, für ihn weder eine Heirat, noch ein illegales Liebesverhältnis mit Zou-Zou möglich ist. Es ist ein Abenteuer um des Abenteuers willen, ein geistiges Turnier, um die eigenen Kräfte auszuprobieren, aufs äusserste anzuspannen, um durch die Selbstbewährung in diesem witzigen Kampfspiel, durch das Überwinden selbstgeschaffener Schwierigkeiten und Verwicklungen den Selbstgenuss der eigenen Kräfte, der eigenen Persönlichkeit zu erwerben.

Dazu ist ein hoher Grad von Tüchtigkeit nötig, d.h. eine stete Fixheit zur Mobilisierung gerade jener Fähigkeiten, die in einer gegebenen, im Voraus nie genau berechenbaren Situation gerade nötig sind. Dazu gehört Scharfsinn, Klugheit, Erkenntnis der jeweiligen Lage, Finden des jeweils wichtigen Tones und Masses und noch vieles andere. Mit einem Wort: Krull muss alle seine Kräfte anspannen, um das Überzeugend vorzustellen, was Venosta einfach durch Geburt und Erziehung ist. Es entsteht dabei ein weitaus interessanterer und "echterer" Venosta als der wirkliche ist, eben weil Krull, obwohl in Wirklichkeit von jedem stets für den echten Venosta gehalten wird, jeden Augenblick sich als echter Venosta beweisen muss. Wir greifen nur ein kleines Beispiel heraus. Krull ist zu einer

Tennispartie seiner Unworbenen eingeladen, hat aber nie im Leben Tennis gespielt, nur als Balljunge sich einigemal auf Tennisplätzen getummelt. Er muss also ein Schauspiel mit Akrobatentrücks vorführen, um vor der Gesellschaft als echter Aristokrat zu erscheinen, der das Spiel einmal beherrscht, jedoch seit Jahren nicht mehr gespielt hat. Der wirkliche Venosta würde entweder Tennis spielen können oder kaltblütig erklären, dass er nicht spielen könne. Aehnlich steht es mit dem Brief an die Eltern. Es ist ein kleines - selbstparodisierendes - literarisches Kunstwerk, wo der wirkliche Venosta einen weitaus weniger interessanten einfachen Bericht heruntergeschmiert hätte. Überall ist Krull "echter" als das Original.

Seine Unechtheit, sein Hochstaplertum zwingen also Krull zu Leistungen, von denen das Vorbild, das er reproduziert, nicht einmal eine Ahnung haben kann. Sein ganzes Hochstaplertum von Haussohn bis zum Liftboy, vom Kellner bis zum Weltmann ist ein unentwirrbares Ineinander von Leben und Rolle, von Leben als Rolle, von Rolle als Leben, eine ins Leben versetzte commedia d'el arte. Die Rolle, das betont Schauspielerische gibt dem Ganzen eine Atmosphäre der - relativen - Unschuld, ohne freilich das Hochstaplerische je vergessen zu lassen. Und diese Unschuld ist hier viel mehr als ein blosses Wort, keineswegs eine ästhetisierende Schönfärberei. Als wirklicher Kellner, wenn er ernsthaft diese Karriere eingeschlagen und sie nicht immer bloss als Provisorium, als Sprungbrett zu Abenteuern, als Rolle behandelt hätte, als wirklicher Marquis, der eine Hoflaufbahn oder etwas Aehnliches anstrebt, für den der Orden nicht ein lustiger Schmuck, eine Art Kotillon für seine Rolle ist, hätte Krull weitaus mehr streberische Gemeinheiten begehen müssen, als in seiner bisherigen Hochstaplerlaufbahn. Sein geistiges und moralisches Antlitz hätte sich im harten Ringen um ein tatsächliches Höheraufsteigen auf der Dienst- oder Protokolleiter viel tiefer verzerren müssen als hier, wo er - gerade durch das Hochstaplertum, durch das Provisorische und Unechte seiner Existenz - in der Lage ist, den unerbittlichen und erniedrigenden Anforderungen des kapitalistischen Lebens phantasievoll auszuweichen, sie in ein anmutiges, zu nichts verpflichtendes Spiel zu verwandeln.

Es ist eine Art Kunst. Aber eine, die nie zu einer fixierten Leistung erstarrt, Krull, der auf alle Dilettanten lächelnd herabblickt, hat für wirkliche Leistungen eine hohe Achtung. So bewundert er im Pariser Zircus die "Tochter der Luft", Andromache, wirft aber sogleich die Frage auf: ist eine so hohe Vollendung noch

menschlich? Und Krull verneint diese Frage: "Sie war kein Weib; aber ein Mann war sie auch nicht und also kein Mensch. Ein ernster Engel der Tollkühnheit war sie mit gelösten Lippen und gespanntem Nüstern, eine unnahbare Amazone des Luftraumes unter dem Zeltdach, hoch über der Menge, der vor starrer Andacht die Begierde nach ihr verging." Damit wird die Sphäre Tonio Kröger ~~ā~~ Leverkühn gestreift. Gestreift, aber verlassen, so wie sie auch in den Josephromanen um des Lebens /eines anderen Lebens/ als des blossen Kontrast zur Kunst von Klösterjahn bis zu Hans Hansen und Ingeborg Holm/ willen verlassen wird. Auch in dieser Hinsicht gehört - trotz der ironisch-selbstironischen Entsprechung Leverkühn-Andromaché - der "Hochstapler Krull" als Satirspiel zu der Josephlegende.

"Solche Heiterkeit gepaart mit einer derartigen sachlichen Schärfe der Satire findet keine Parallele in der Geschichte der deutschen Literatur, noch weniger im Schrifttum unserer Tage. Man muss bis zum Derwisch in Lessings Nathan zurückgreifen, um auch nur in grössten Umrissen etwas Analogisches zu finden. Jedoch auch hier ist das Unterscheidende wesentlicher als das Verbindende. Lessings Epilog entstand noch im Morgengrauen der deutschen bürgerlichen Erhebung, noch vor der französischen Revolution, in einer Zeit also, die selbst einem solchen Kritiker wie Lessing einige heroische Illusionen aufzwang. So ist die höchste Erfüllung der Persönlichkeit, die Heiterkeit ihres Selbstbewusstseins hier die des Bettlers, des schachspielenden nackten Pilgrims am Ganges zwar eine ironische Kritik aller möglichen gesellschaftlichen Tugenden innerhalb des bürgerlichen Horizontes. Diese Kritik kann aber im Rahmen des Gesamtangriffs, der gegen Absolutismus, Feudalismus, gegen ihre Ideologien gerichtet ist, nur eine episodische Rolle spielen. Wird ein ähnliches Verhalten, was später seitens Kleinerer oft geschah, in den Mittelpunkt gerückt, so muss diese Art der Erfüllung den fatalen Beigeschmack von Resignation, ja, von Heuchelei und gesellschaftlichem Selbstbetrug erhalten.

Die ~~Kritik~~ Originalität grossen Stils liegt bei Thomas Mann gerade darin, dass Heiterkeit, Humor und Überlegenheit aus der richtigen Selbsterkenntnis des heutigen Bürgertums erwachsen ist. Thomas Mann spricht eine - unsere Betrachtung beleuchtende - Wahrheit über seine Stellung zur bürgerlichen Gesellschaft und deren Wert für Erkenntnis und Gestaltung aus, wenn er schon in der "Pariser Rechenschaft" schreibt: "Auch ich bin 'Bürger'...Aber das Wissen selbst, wie es um das Bürgerliche heute geschichtlich steht, bedeutet schon ein Heraustreten aus dieser Lebensform, einen Neben-Blick

auf News. Man unterschätzt die Selbsterkenntnis, indem man sie für müssig, für quietistisch-pietistisch hält. Niemand bleibt ganz, wer er ist, indem er sich erkennt." Dass die sich später befestigende sozialistische Perspektive - auch in ihrer Abstraktheit - für Thomas Mann ein steigerndes und förderndes Prinzip gerade in dieser Richtung war, wurde hier, so hoffen wir, gezeigt."

Thomas Mann betrachtet also - im Gegensatz zu seinen avantgardeistischen schriftstellerischen Zeitgenossen - das Ausleben der im Menschen enthaltenen Fähigkeiten, den dadurch errungenen und verdienten Selbstgenuss der Persönlichkeit nicht als heute a limine unmöglich. Dieser Optimismus, der in seiner seit langer Zeit zäh festgehaltenen Perspektive wurzelt, erscheint in der Wirklichkeit, infolge seiner tiefen, realistischen Einsicht in das Wesen der bürgerlichen Gegenwart mit starken ironischen Vorbehalten. Er gestaltet das Tragische und dessen Überwindung im Selbstgenuss der verwirklichten Persönlichkeit in einer aus der konkreten Historie herausgehobenen Märchenwirklichkeit des Es war einmal und des Als wär es nie gewesen. Und wenn er sich unmittelbar realistisch der Gegenwart hinwendet, entsteht das Satirspiel vom Hochstapler, der in der bürgerlichen Gesellschaft der Gegenwart allein dazu berufen ist, den Selbstgenuss der Persönlichkeit zu verwirklichen.

Natürlich gehört zu einer solchen Deutung des "Krull" ein gewichtiger Vorbehalt: wir kennen die Erfüllungen des Krullischen Schicksals nicht und darum dürfen wir nichts, was wir als Wesen von Charakter und Geschick am Vorhandenen erblicken als Endgültiges betrachten. Die späteren Wechselbeziehungen Krulls mit der Wirklichkeit können einzelne bis jetzt hervortretenden Züge derart verstärken oder abschwächen, dass alle Proportionen modifiziert werden und dadurch alle aus dem früheren gewonnenen Folgerungen fragwürdig oder gar falsch erscheinen müssen. Die auslegenden Gedanken können sich nur aus dem bereits Gestalteten nähren; wo dies aufhört, setzt eine leere Kombinatorik ein.

Da es sich um den ersten Teil eines grossen Kunstwerks, das wichtigste Fragen des heutigen bürgerlichen Daseins aufrührt, handelt, warten wir alle höchst gespannt auf die Fortsetzung. Und eine solche Spannung ist die grösste Ehrung und der wärmste Glückwunsch zum achtzigsten Geburtstag Thomas Manns: wir blicken, wenn wir an diesem Tag seiner denken, nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft; wir erwarten, wie bis jetzt immer bei seinen Werken, dass er mit seinem Schaffen unser Weltbild erweitert und vertieft.

Nachschrift. Der frühzeitige Tod Thomas Manns macht leider unsere notwendigen Vorbehalte hinfällig. Man kann unmöglich ohne tiefe Erschütterung darauf reagieren, dass der grosse satirische Roman unserer Zeit unvollendet geblieben ist, dass die Geschichte der Jugend Krulls nunmehr als Fragment in der Weltliteratur weiterleben wird. Aber es gibt Torsi und Torsi. Die meisten existieren nur für die wissenschaftliche Interpretation. Bei manchen betrachten wir, mit Gemisch von Bewunderung und Trauer, eine grosszügig ansetzende Gestaltung, die plötzlich an einer, oft zufälligen Stelle abbricht und geistig wie künstlerisch uns ein Rätselraten über das Fehlende aufzwingt. Die Gestalt Krulls weckt andere Gefühle. Die heitere Schlankheit des Jünglingshaften bleibt durch das Fragmentbleiben für die Nachwelt bleibend aufbewahrt. Dieser Torso hat - was auch unter den Überresten antiker Plastik zuweilen vorkommt - gerade als solcher, gerade in seiner sachlich-inhaltlichen Unkomplettheit oder Bruchstückhaftigkeit einen eigenen ~~ist~~ unwiderstehlichen Reiz, eine ganz eigenartige Vollendung. Es ist anderes, sicher weit weniger als Geplante, was aber in dieser ungewollt abgerundeten Gestalt den Zeiten überliefert wird, dieses Wenige ist - als Gestalt - in sich vollendet.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

1955