

Rüdiger Görner

Thomas Manns erzählte Welt

Studien zu einem Verfahren

ABHANDLUNGEN ZUR LITERATURWISSENSCHAFT



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Abhandlungen zur Literaturwissenschaft

Rüdiger Görner

Thomas Manns erzählte Welt

Studien zu einem Verfahren

J. B. Metzler Verlag

Der Autor

Rüdiger Görner lehrt als Professor für Neuere deutsche und vergleichende Literatur an der Queen Mary University of London. Er ist zudem Schriftsteller und Kritiker und Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung sowie Träger des Deutschen Sprachpreises (2012) und des Reimar Lüst-Preises der Alexander von Humboldt-Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04584-3

ISBN 978-3-476-04585-0 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist Teil von Springer Nature
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

J. B. Metzler, Stuttgart

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2018

Inhalt

Vorsätze	VII
Verzauberndes Entzaubern des Späten	
<i>Fiorenza</i> oder die Renaissance als Verführung zur Kunst	1
Thomas Manns lyrische Narratologie	
Ästhetische Fragestellungen im <i>Gesang vom Kindchen</i>	11
Erzählte Poetik: Über <i>Die Entstehung des Doktor Faustus</i>	25
Der Sehnsucht und der Epik Wellen	
Zu einem Bewegungsmotiv bei Thomas Mann	37
Das Medium welcher Botschaft?	
Oder: Wovon die Musik bei Thomas Mann erzählt	45
Im Zweifel gegen Rousseau	
Zu Thomas Manns Ästhetik der Selbstdarstellung	57
Der ironische Weltbürger oder: Welt erzählen	
Anmerkungen zu Thomas Manns kosmopolitischem Bewusstsein	69
Im Illusionsgestöber	
Überlegungen zu Thomas Manns Tagebuch-Essay <i>Meerfahrt mit Don Quijote</i> , Richard Strauss' symphonischer Dichtung <i>Don Quijote</i> und einer Intervention Friedrich Nietzsches	81
Trug und Erwähltsein	
Zu einem Spannungsverhältnis im Werk Thomas Manns, erläutert am Beispiel seines Romans <i>Der Erwählte</i>	95

Adel des Erzählens
Thomas Manns Interesse an Eduard von Keyserling 107

Verwendete Literatur 117

Nachweise 123

Vorsätze

Was findet hier zusammen? Versuche einer Fortsetzung. Aber wovon? Einer fortgesetzten Annäherung an ein Enigma namens Thomas Mann. Über zehn Jahre ist es her, seitdem ich einem Hauptmotiv dieses Werkes eine umfängliche Studie gewidmet habe; sie erschien unter dem Titel *Thomas Mann. Der Zauber des Letzten*. Allein in diesem vergangenen Jahrzehnt hat es regelrechte Quantensprünge in der Thomas Mann-Forschung gegeben, allen voran die eindrucksvoll fortschreitende editorische Erschließung seines Gesamtwerkes im Rahmen der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe sowie die Bände in der Reihe der Thomas Mann-Studien; nahezu ein jeder bietet einen Markstein in der Forschung und ihrer Schwerpunktsetzung. Hinzu kommen ungezählte Fachaufsätze und das Thomas Mann-Handbuch, ein Bündel von Orientierungen enthaltend. Kolloquien und Workshops weltweit indizieren neue Trends und Vorhaben in der quellengesicherten Auseinandersetzung mit Thomas Mann, seiner Familie (den ›anderen Manns‹), seinem zeit- und kulturgeschichtlichen Umfeld. Dabei öffnen sich wichtige Forschungsfelder, die bislang weniger Beachtung gefunden haben und mit Projekten zum Religiösen (Tilo Müller), der Poetik der Hybridisierung (Björn Moll) und der Bildwertigkeit im Erzählen (Annette Grötler) im Werk Thomas Manns exemplarisch belegt sind.

Diese hier vorgelegten Studien, *Thomas Manns erzählte Welt*, durchzieht ein Hauptgedanke: die Nähe dieses Erzählens zu dem, was Emil Staiger als den »epischen Stil« bezeichnet hat, das Bildhaft-Lyrische im Narrativen also. Vielleicht hat man diese lyrische Grundierung im Erzählen Thomas Manns zu wenig ernst genommen, zu wenig die Bedeutung der stupenden, ja intimen Lyrik-Kenntnisse dieses Autors, die in Gesprächen und Interviews Golo Mann, selbst ein großer Lyrik-Kenner, wiederholt beglaubigt hat. Dass Thomas Mann einen *Gesang vom Kindchen* in Hexametern dichtete, war kein Zufall. In dieser ›Idylle‹ schälte sich ein Grundzug seines epischen Erzählens heraus. Deswegen ist diese Studie im vorliegenden Band für mich auch ein Schlüsseltext. Die weiteren Untersuchungen wollen als prismatische Mosaiksteine gesehen werden, mit denen sich Thomas Manns erzählerisches Verfahren und sein Verhältnis zum Erzählerischen überhaupt ansatzweise beschreiben lassen.

Ein Kennzeichen dieser Studien ist ihr Interesse an Thomas Manns Selbstdeutungen, die hier – um Missverständnissen vorzubeugen – ästhetisch verstanden werden. Über seinen Selbstvoyeurismus in den Tagebüchern ist hinreichend viel gesagt worden. Das bedarf keiner Auffrischung mehr. Wichtiger erscheinen mir dagegen die Seitenblicke, die sich aus diesen Selbstdeutungen ergeben: sein ironisches Weltbürgertum, sein versuchter Don Quichotismus, sein Interesse an eher unkonventionellen Zeitgenossen, exemplarisch belegt durch den abschließenden Exkurs zu Thomas Mann und Eduard von Keyserling. Auch das gehört zu dem weiten Erzählrahmen im Schaffen dieses Sprachkünstlers.

Doch sei, diese Vorbemerkung beschließend, auch auf zwei Aspekte aufmerksam gemacht, die über diesen Band hinausweisen: Motivisch und existentiell scheint nämlich der späte, andernorts einmal zu untersuchende Spannungsbogen vom Zustand des ›Erwählt-Seins zum Trug (*Die Betrogene*) konstitutiv auch für frühere Werkphasen (das an Selbstbetrug grenzende Schicksal Detlev Spinells in *Tristan* im Vergleich etwa zum Erwählt-Sein in *Königliche Hoheit*). Die vorletzte Studie in diesem Band möchte diesem Vorhaben mit Blick auf Thomas Manns zweitletzten Roman *Der Erwählte* zumindest ansatzweise vorarbeiten. Des weiteren wäre Thomas Manns vielberufene »Zweideutigkeit als System«, wie er sie aus dem Kompositionsverfahren seines Adrian Leverkühn entwickelte, fruchtbar mit dem zu verbinden, was eine jüngste Untersuchung zu E. T. A. Hoffmann als dessen »perspektivische Ambiguität« herausgearbeitet hat, und das gleichfalls mit musikalischen Bezügen.¹ So wäre sogar die ›Zweideutigkeit« als ästhetische Qualität im Werk Thomas Manns auch unter dem Vorzeichen des (spät-)romantischen Erbes deutbar. In meinem hier vorgelegten Versuch zu diesem Themenkomplex recurriere ich hierbei auf William Empsons im deutschen Sprachraum selten beachtete Untersuchung *Seven Types of Ambiguity*.

So bleibt als Vorsatz der Vorsätze: Noch die am nachdrücklichsten um Abrundung bemühten Texte seien als Öffnungen gelesen – hin zum Ermöglichen neuer Deutungen.

R. G.

London, im September 2017

1 Kaltërina Latifi, »Nicht As sondern Gis«. Perspektivische Ambiguität in E. T. A. Hoffmanns sogenanntem ›Rat Krespel«. In: Sprachkunst XLVI/2015 (2017) 1. Hlbb, S. 5–31.

Verzauberndes Entzaubern des Späten

Fiorenza oder die Renaissance als Verführung zur Kunst

»Aber wir Artisten sind eben einer wie der andere: wenn es sich um das ›Werk‹ handelt, sind wir von einer ganz renaissancehaften Rücksichtslosigkeit.«

Thomas Mann an Hilde Distel am 14. März 1902

Spät, sehr spät hatte Thomas Mann Anlass, noch einmal auf sein Drama *Fiorenza* (1905) zurück zu kommen. Am 17. März 1955 vermerkt er im Tagebuch: »In Bremen soll *Fiorenza* gespielt werden. Mir wenig lieb. Soll aber etwas dazu schreiben.«¹ Er nahm diese Aufgabe dann im Juli nach Noordwijk aan Zee mit, wo er sie in seiner Strandhütte Nummer 42 in Gestalt eines »Offenen Briefes an den ›Weser-Kurier« erledigte, zusammen mit einem kleineren »Brief« über das Verhältnis von Film und Roman, in dem er ersteren eine »geschaute Erzählung« nennen sollte.² Zusammen mit seinem »Geleitwort« zu der Anthologie *Die schönsten Erzählungen der Welt* gehörte dieser Selbstkommentar zu *Fiorenza* – er nannte es distanzierend im Rückblick sein »Stück oder Un-Stück« und sich selbst als dessen »einstigen Autor« (GW XI, 564) – somit zu Thomas Manns drei letzten Arbeiten.

Er genoss die Atmosphäre des demokratischen Monarchismus des Landes, durfte das Kommandeur-Kreuz des Ordens von Oranje-Nassau in Empfang nehmen, traf Königin Juliana halbprivat, sah in Amsterdam die dortige Premiere der Verfilmung von *Königliche Hoheit* und konnte mit Genugtuung im Tagebuch festhalten: »Wieder einmal Erfahrung der Fürstlichkeit«. (Tb. v. 8.7.1955) Erwiesen sich die Verhältnisse freilich als zu demokratisch, dann kam Irritation auf: »Störende Etablierung einer holländ. Familie gerade vor meiner Hütte.« (Tb. v. 17.7.1955) Dennoch gedieh das Geleitwort zur weltliterarischen Prosa, wenn er auch zuletzt »vor Kälte und Sand« ins Hotelzimmer flüchtete, im Gehen jedoch durch vermutetes Rheuma in beiden Beinen erheblich behindert. Der bis zuletzt unerkannte Venenriss, die tödliche innere Verwundung, begann sich abzuzeichnen.

Vor der Kulisse des »weiten u. breiten Strandes« und »ruhig rollenden Meeres«, dieser ihm so »vertrauten Situation« (Tb. v. 9.7.1955), erinnerte er sich seiner dramatischen Aufbereitung des letzten Tages im Leben des Lorenzo de' Medici, des »Magnifico« und kunstliebenden Bürgerfürsten, und seines Antipoden, des Fra Girolamo Savonarola, seiner »hybriden Hervorbringung« (GW XI, 564). Thomas Manns weitere Ausführungen in seinem »Offenen Brief« zu *Fiorenza* geben bedeutungsvolle Aufschlüsse über seine Beweggründe, diesen Stoff als Drama zu bearbeiten. Er spricht vom »dialektischen, kämpferisch-widersprüchlichen, innerlichst diskursiven Charakter des Stoffes«, vom streitenden »Einander-Entgegentreten des ästhetischen

1 Thomas Mann, Tagebücher 1953–1955. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt a. M. 1995, S. 327.

2 In: Thomas Mann, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. X: Reden und Aufsätze 2. Frankfurt a. M. 1990, S. 937 (= GW).

und des religiösen Willensimpulses, der Ideen des ewigen Festes und der heiligenden Vergeistigung des Lebens« (GWXI, 565). Savonarola habe er nicht als Vorläufer der Reformation gesehen, »sondern rein symbolisch, als den großen Widersacher der Schönheit, den asketisch-pessimistischen Kritiker des Lebens«, dabei auch als einen Künstler und zugleich Heiligen. Das Dramatische sei mit dem »dialektischen Nerv so nahe« (GW XI, 564), dass daraus nur ein Bühnenstoff habe werden können, wobei die Szenen des Stücks ganz auf das »stilisierte Wort« gestellt seien. Kam es dem Autor daher selbst artifiziell vor?

Für ihn war dies nicht die Hauptfrage, eher die Zusammenhänge der in *Fiorenza* aufgegriffenen Themen: »[...] die seelische Verfassung einer durch die revolutionierenden geschichtlichen Ereignisse ins Problematische, Krisenhafte, geistig Anstrengende gestürzten Gesellschaft« (GW XI, 566). Im Zentrum steht die Krise einer Kunstperiode, die Endphase einer Zeit der Wiedergeburt, die Infragestellung der Fusion von Macht und Kunst, die religiöse Prophetie als Quasi-Kunstakt, Dogma gegen artistische Virtuosität.

Doch jetzt, im Juli 1955, beinahe schon *sub specie aeternitatis*, blickte Thomas Mann auf die Entstehungs- und Wirkungsvoraussetzungen seines epischen Dramas zurück:

»Denn sonderbar genug: im tiefsten Frieden geschrieben, bei scheinbarer Stabilität aller Dinge, ein Jahrzehnt vor der Katastrophe, war, wie das bei Dichtungen wohl vorkommt, diesem Quasi-Drama etwas Vorwegnehmendes eingeboren, das es der geistigen Lage von 1919 oder 1920 verwandter machte als der von 1904.« (GW XI, 566)

Und im Jahre 1955? Ungebrochen scheint das Krisenpotential der Zeit, verschärft nun sogar durch den »kalten Krieg«. »Leben wir nicht, erregter und gespannter noch«? als damals, fragt Thomas Mann weiter, »in einer Zeit der Krise, der ideologischen Machtkämpfe, bei denen auch wohl gegen ›Freiheit‹, ›Schönheit‹, ästhetische Hochkultur und Sinnenglück der asketisch-diktatorische Geist eines politischen Dominikanertums, dessen Anziehungskraft wir nicht ganz verneinen können, drohend die Faust erhebt?« (ebd.) Wohlgemerkt, dieses »politische Dominikanertum« nahm der amerikanische, inzwischen in der Schweiz lebende Staatsbürger Thomas Mann auf beiden Seiten der ideologischen Systeme wahr. Überhaupt fällt im *Fiorenza*-Drama auf, wie betont sein Verfasser darum bemüht war, allen Positionen gerecht zu werden, sie ins rechte Licht zu rücken und damit glaubwürdig erscheinen zu lassen – eine elementare Voraussetzung für genuine dramatische Konstellationen.

Diese Einlassungen Thomas Manns vom Juli 1955 verweisen mittelbar auf seine ausführlichen Reflexionen zu *Fiorenza*, die sich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* finden. Sie begründen überdies, warum er so beharrlich immer wieder auf dieses Stück rekurrierte; schrieb er ihm doch wie gesehen ein ausdrücklich anti-zipatorisches Vermögen zu.

Die geistige Atmosphäre, zu der Thomas Mann auch sein Drama, vor allem aber *Tod in Venedig* zählte, charakterisierte er in einem früheren Rückblick als ein Verlangen »nach einer neuen Schönheit, einer Vereinfachung der Seele, einer neuen Entschlossenheit«, um den »Psychologismus und Relativismus der Jahrhundert-

Wende« zu überwinden. In diesem Zusammenhang sprach er von der »Fiorenza-Formel von der ›wiedergeborenen Unbefangenheit‹.«³

Von einer »Unbefangenheit« Thomas Manns gegenüber seinem Dramenversuch kann dagegen keine Rede sein. Dafür ging ihm die *Fiorenza*-Problematik denn doch zu nahe. Nirgends äußerte er sich dazu präziser als im Kapitel »Einkehr« der *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

»Denn während Tonio Kröger den Gegensatz von Leben und ›Kunst‹ kultiviert und dabei die ›Kunst‹ sehr literarisch verstanden, sie mit dem ›Geist‹ in eins gerechnet hatte, so war in der dramatischen Novelle [gemeint ist *Fiorenza*, R. G.] diese ideelle Einheit – und das war ein ›Fortschritt! – durchaus zerrissen; die Antithese lautete nunmehr: ›Geist gegen Kunst‹ oder auch ›Geist gegen Leben‹, denn Kunst war hier ganz als Leben begriffen, Leben und Kunst zu einer Idee verschmolzen, wie vordem Kunst und Geist [...]« (GW XII, 92 f.)

Diese Antithese vertritt in *Fiorenza* ein Radikaler im kirchlichen Dienst, ein Sprachkünstler und quasi Heiliger, oder doch eher Fanatiker. Welche Art ›Fortschritt‹ war das, den er als reaktionärer Avantgardist verkündete? Thomas Mann gab in den *Betrachtungen* zu verstehen, dass er als »isar-florentinischer Autor« auf Seiten dieses »kritizistischen Intellektuellen« gestanden habe.

Um diesen klerikal-dogmatischen Kritizismus zu entwickeln bediente sich Thomas Mann einer für ihn ungewöhnlichen Ausdrucksform, des Dramas, die er jedoch, indem er sie anzuwenden versuchte, sogleich sprengte. Denn was ist *Fiorenza* gattungsmäßig? Eine »dramatische Novelle«, ein »Sorgenkind, das nicht leben und nicht sterben kann«, wie er Hugo von Hofmannsthal im Januar 1913 gestand⁴, oder einfach bemühte Theatralik? Zum »Fortschritt« in der Kunst gehört das Experiment mit der Gattung allemal, und in den Betrachtungen nannte Thomas Mann in diesem Zusammenhang auch *Königliche Hoheit* einen »Versuch eines Lustspiels in Romanform«. (GW XII, 96) Zu ähnlichen gattungspoetischen Verschränkungen kommt es dann später in der novellistischen Rollenprosa im Roman *Lotte in Weimar*; das bedeutet, kulturkonservative Stoffe verleiteten Thomas Mann zu Experimenten mit der Form, getreu des ›Fortschrittsgebotes‹ in der Kunst.

Wiederholt verwies Thomas Mann auf den inneren Zusammenhang des *Fiorenza*-Dramas mit seiner »venezianischen Todesdichtung«; so auch in einem Brief an den Kritiker Julius Bab, den er dringend bat, diesen thematischen Kontext zu bedenken, bevor er über das Stück anlässlich einer Münchener Aufführung schreibe.⁵ Desgleichen sollte Bab beurteilen, ob Kritiker wie Alfred Kerr mit ihrer Behauptung Recht

3 In: Thomas Mann/Agnes E. Meyer, Briefwechsel 1937–1955. Hrsg. v. Hans Rudolf Veget. Frankfurt a. M. 1992, S. 124 (Br. v. 30. V. 1938).

4 In: Thomas Mann, Briefe I: 1889–1913. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe Bd. 21. Ausgewählt und herausgegeben von Thomas Sprecher, Hans R. Veget und Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2002, S. 504.

5 Vgl. Tom R. Schultz, Aschenbach und Savonarola. In: Thomas Mann, Der Tod in Venedig. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Hrsg. v. Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck 2003, S. 17–26.

hätten, sein Renaissance-Drama sei reine »Philologenarbeit«.⁶ Die Selbstaussagen Thomas Manns zu *Fiorenza* sind deswegen von Bedeutung, weil sie oft Unerwartetes enthüllen. An Kurt Martens schreibt er im Dezember 1907, das Drama enthalte »mehr Erotik, als der erste Blick lehrt«.⁷ Zuvor hatte er seinem Freund bereits erklärt:

»«Fiorenza» ist ein Traum von Größe und seelischer Macht. »Es geht um Seelen, es geht um das Reich« – das ist Alles. Es ist die Darstellung eines heroischen Kampfes zwischen den Sinnen und dem Geist, – und diese Darstellung ist vollkommen unparteiisch. Daß Fiorenza die Künstlerkinder von oben herab behandelt, bedeutet doch keine Tendenz. Eine Tendenz würde das Buch erst haben, wenn *ich* den Lorenzo von oben herab behandelt hätte. Ich habe ihn als Helden behandelt. Ich habe eine fast excessive Gerechtigkeit walten lassen. Der Prior kommt momentanerweise sehr zu kurz. Und hast Du nicht gefühlt, daß ich dem Lorenzo *mindestens* so viel von Eigenem mitgegeben habe, wie dem Prior, daß er eine mindestens so subjective und lyrische Figur ist?»⁸

Das also galt Thomas Mann als der Kern seines Dramas: Die Frage nach dem, was »Größe« und mit ihm das Heldenhafte sei; dabei war Selbstspiegelung, die Frage nach der eigenen »Größe« eingeschlossen.⁹ Allen Beteiligten in diesem Kunstdrama hatte er »Gerechtigkeit« widerfahren lassen wollen und sich selbst in die beiden konträren Hauptfiguren eingebracht. War das Drama, das keines werden und dessen Wirkung in erster Linie »novellistisch« und sprachkünstlerisch sein sollte¹⁰, gerade deswegen sein »Schmerzenskind« und »ein wenig »Caviar fürs Volk««, weil er die Frage nach der Möglichkeit des Heldenhaften in einem literarischen Fach stellte, dem Drama nämlich, das noch zu dieser Zeit ohne »Helden« nicht auskam? Die Frage trieb Thomas Mann offenbar mehr um als man gemeinhin zugibt. Von Bab wünschte er sich ein »kritisches Wort« über sein Gesamtwerk, das den »gespannten Heldentypus« thematisiere. Thomas Buddenbrook gehörte für ihn nach eigenem Bekunden ebenso dazu wie Lorenzo de' Medici, Savonarola, Klaus Heinrich (in *Königliche Hoheit*) und Felix Krull.¹¹ Und tatsächlich steht eine solche vergleichende Arbeit, die den »gespannten Heldentypus«, das »moderne Heldenleben« im Werk Thomas Manns untersucht, bislang noch immer aus. So emphatisch er sich um 1910 einen Vergleich dieser Problemkonstellation mit Richard Strauss' Komposition *Ein Heldenleben* (op. 40) verboten hätte¹², im Rückblick erweist er sich als zwingend, bedenkt man die ironische Brechung des »Heldenhaften« bei beiden.

Wie zentral das Problem der Größe für Thomas Mann in *Fiorenza* gewesen war, geht auch aus einem Brief an seinen Bruder Heinrich vom 17. Januar 1906 hervor:

6 In: Ebd., S. 506 (Brief v. 15.1.1913).

7 Ebd., S. 383.

8 Ebd., S. 360 (Brief an Martens v. 28.3.1906).

9 Vgl. Hubert Ohl, Der Erfolg heiligt die Mittel oder Den Sinn liefert die Zeit. Thomas Manns Selbstdeutungen am Beispiel von *Fiorenza*. In: DVJS 70 (1996), S. 670–691.

10 Ebd., S. 345 (Brief v. 19.1.1906).

11 Ebd., S. 462 (Brief v. 31.8.1910).

12 Vgl. Rüdiger Görner, Verleugnete Wahlverwandtschaft. Thomas Mann und Richard Strauss als Künstler des Späten. In: Ders., Thomas Mann. Der Zauber des Letzten. Düsseldorf/Zürich 2005, S. 160–180.