



Andreas Blödorn / Friedhelm Marx (Hrsg.)

Thomas Mann Handbuch

Leben – Werk – Wirkung



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Thomas Mann Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Andreas Blödorn /
Friedhelm Marx (Hrsg.)

Verlag J. B. Metzler

Redaktion: Hendrik Otremba

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 978-3-476-02456-5
ISBN 978-3-476-05341-1 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-05341-1

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.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2015
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhalt

I. Leben und Autorschaft	1	2.25 <i>Herr und Hund</i> (1919)	130
1 Biographische Skizze	1	2.26 <i>Wälsungenblut</i> (1921)	132
2 Autorschaft (Dichter – Literat – Schriftsteller)	7	2.27 <i>Unordnung und frühes Leid</i> (1925)	135
		2.28 <i>Mario und der Zauberer</i> (1930)	137
		2.29 <i>Die vertauschten Köpfe</i> (1940)	140
		2.30 <i>Das Gesetz</i> (1943)	142
		2.31 <i>Die Betrogene</i> (1953)	145
II. Werke	13	3 <i>Das einzige Drama: Fiorenza</i> (1905)	147
1 Romane	13	4 Lyrik	150
1.1 <i>Buddenbrooks</i> (1901)	13	4.1 Thomas Mann und die Lyrik	150
1.2 <i>Königliche Hoheit</i> (1909)	25	4.2 <i>Gesang vom Kindchen</i> (1919)	153
1.3 <i>Der Zauberberg</i> (1924)	32	5 Essays und Reden	155
1.4 <i>Joseph und seine Brüder</i> (1933–43)	42	5.1 Politisches	155
1.5 <i>Lotte in Weimar</i> (1939)	58	<i>Gedanken im Kriege</i> (1914)	155
1.6 <i>Doktor Faustus</i> (1947)	66	<i>Betrachtungen eines Unpolitischen</i> (1918) ..	156
1.7 <i>Der Erwählte</i> (1951)	75	<i>Von deutscher Republik</i> (1922)	162
1.8 <i>Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull</i> (1922/1937/1954)	78	<i>Deutsche Ansprache. Ein Appell</i> <i>an die Vernunft</i> (1930)	164
2 Erzählungen	88	<i>Ein Briefwechsel</i> (1937)	165
2.1 <i>Vision</i> (1893)	88	<i>Vom zukünftigen Sieg der Demokratie</i> (1938)	167
2.2 <i>Gefallen</i> (1894)	89	<i>Bruder Hitler</i> (1939)	168
2.3 <i>Der Wille zum Glück</i> (1896)	90	<i>Deutschland und die Deutschen</i> (1945)	171
2.4 <i>Enttäuschung</i> (1898)	92	<i>Deutsche Hörer!</i> (1940–45)	172
2.5 <i>Der Bajazzo</i> (1897)	93	<i>Die Lager</i> (1945)	175
2.6 <i>Der kleine Herr Friedemann</i> (1897)	94	<i>Warum ich nicht nach Deutschland</i> <i>zurückgehe</i> (1945)	177
2.7 <i>Der Tod</i> (1897)	97	5.2 Ästhetisches, Philosophisches, Kultur-	
2.8 <i>Tobias Mindernickel</i> (1898)	98	kritisches	179
2.9 <i>Der Kleiderschrank</i> (1899)	99	<i>Bilse und ich</i> (1905)	179
2.10 <i>Gerächt</i> (1899)	101	<i>Versuch über das Theater</i> (1908)	181
2.11 <i>Der Weg zum Friedhof</i> (1900)	103	<i>Geist und Kunst</i> (entstanden 1909–12)	183
2.12 <i>Luischen</i> (1900)	104	<i>Der alte Fontane</i> (1910)	184
2.13 <i>Gladus Dei</i> (1902)	106	<i>Chamisso</i> (1911)	186
2.14 <i>Das Wunderkind</i> (1903)	108	<i>Goethe und Tolstoi</i> (1922)	187
2.15 <i>Die Hungernden</i> (1903)	109	<i>Okkulte Erlebnisse</i> (1924)	189
2.16 <i>Tonio Kröger</i> (1903)	111	<i>Die Ehe im Übergang</i> (1925)	190
2.17 <i>Tristan</i> (1903)	114	<i>Meine Ansicht über den Film</i> (1928)	192
2.18 <i>Beim Propheten</i> (1904)	117	<i>Die Stellung Freuds in der modernen</i> <i>Geistesgeschichte</i> (1929)	193
2.19 <i>Ein Glück</i> (1904)	118	<i>Theodor Storm</i> (1930)	195
2.20 <i>Schwere Stunde</i> (1905)	119	<i>Goethe als Repräsentant des bürgerlichen</i> <i>Zeitalters</i> (1932)	197
2.21 <i>Anekdote</i> (1908)	122	<i>Leiden und Größe Richard Wagners</i> (1932) ..	199
2.22 <i>Das Eisenbahnunglück</i> (1909)	123	<i>Schopenhauer</i> (1938)	201
2.23 <i>Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten</i> (1911)	125		
2.24 <i>Der Tod in Venedig</i> (1912)	126		

<i>Nietzsches Philosophie im Lichte unserer</i>			
	<i>Erfahrung</i> (1947)	203	
	<i>Die Entstehung des Doktor Faustus</i> (1949) . . .	206	
	<i>Versuch über Tschchow</i> (1954)	210	
	<i>Versuch über Schiller</i> (1955)	211	
5.3	Autobiographisches	213	
	<i>Im Spiegel</i> (1907)	213	
	<i>Lübeck als geistige Lebensform</i> (1926)	214	
	<i>Lebensabriß</i> (1930)	216	
	<i>On Myself</i> (1940)	217	
	<i>Meine Zeit</i> (1950)	219	
	<i>Unitarische Kanzelrede</i> (1951)	221	
6	Tagebücher	223	
7	Briefe	230	
III.	Kontexte, Bezüge und Einflüsse	237	
1	Amerika	237	
2	Bildende Kunst	239	
3	Deutschland	241	
4	Exil	243	
5	Gegenwartsliteratur	244	
6	Judentum	246	
7	Mittelalter	249	
8	Musik	251	
9	Mythos und Mythologie	253	
10	Naturwissenschaften und Medizin	255	
11	Neue Medien	257	
12	Norden – Süden/Osten – Westen	259	
13	Philosophie	262	
14	Politik	264	
15	Realismus	266	
16	Religion und Glaube	269	
17	Romantik	271	
18	Theater	273	
19	Tiefenpsychologie und Psychoanalyse	275	
20	Weimarer Klassik	277	
IV.	Konzeptionen: Denkfiguren, Schreibweisen, Motive	281	
1	Ambiguität und Doppelte Optik	281	
2	Apollinisch/Dionysisch	283	
3	Bürger/Künstler	285	
4	Christus	288	
5	Dekadenz	289	
6	Dilettantismus	291	
7	Familie und Genealogie	292	
8	Form, Unform, Überform	295	
9	Geschlecht, Androgynie und Identität	297	
10	Gewalt und Krieg	299	
11	Heimsuchung	302	
12	Humanität und Lebensfreundlichkeit	304	
13	Humor	305	
14	Ironie	308	
15	Kälte	310	
16	Kindheit/Alter	312	
17	Körper, Gesundheit/Krankheit	314	
18	Kultur vs. Zivilisation	315	
19	Leitmotiv	317	
20	Liebe und Erotik	320	
21	Männerbilder/Frauenbilder	322	
22	Märchen	324	
23	Maskierung, Entlarvung, Camouflage	326	
24	Moderne	328	
25	Ökonomie	330	
26	Phantastik	331	
27	Schönheit/Hässlichkeit	333	
28	Schrift/Schreiben – Sprache/Stimme	335	
29	Schuld und Rechtfertigung	337	
30	Text und Bild	339	

31	Sterben und Tod	340	2	Editionen, Bibliographien, Forschungsberichte.	377
32	Zitat und Montage.	344	3	Rezeption und Wirkung in Deutschland . .	379
V. Neuere Forschungsansätze		347	4	Internationale Rezeption und Wirkung . .	384
1	Poststrukturalismus/Dekonstruktion.	347	5	Mediale Wirkung	388
2	Intertextualität/Intermedialität.	349	6	Forschungsgeschichte.	399
3	Narratologie.	352	VII. Anhang		405
4	Diskursanalyse	356	1	Zeittafel.	405
5	Kulturwissenschaften	361	2	Siglen.	410
6	Gender Studies.	364	3	Autorinnen und Autoren	411
VI. Rezeption und Wirkung		373	4	Werkregister.	412
1	Nachlass und Archive	373	5	Personenregister	416

Vorwort

Thomas Manns literarisches Werk umfasst die Zeit zwischen 1893 und 1955. Es entsteht im Spannungsfeld vielfältiger politischer und gesellschaftlicher Umbrüche Deutschlands, vom Kaiserreich über die Weimarer Republik, den nationalsozialistischen Faschismus und die Zeit des Exils bis hin zur Nachkriegszeit. Neben den Brüchen bürgerlicher Existenz um und nach 1900, zwischen und nach den beiden Weltkriegen, schlagen sich in Thomas Manns Werk entscheidende kulturelle, politische und soziale Aspekte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nieder. So setzt sich Mann zum einen mit der literarischen Tradition, der Musik Richard Wagners und der Philosophie des 19. Jahrhunderts auseinander, zum anderen mit der noch ›jungen‹ Psychoanalyse, dem Trauma zweier Weltkriege, mit den neuen Gesellschaftsformen (der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus, der U. S. A., schließlich Nachkriegseuropas), den neuen Geschlechterordnungen und neuen Lebensformen sowie den neuen Medien der Moderne. Nicht zuletzt bezeugen der Nachruhm des Autors und die Verbreitung seines Werks (auch in zahlreichen Übersetzungen und medialen Adaptionen) die bleibende Aktualität Thomas Manns bis in die Gegenwart.

Das *Thomas Mann-Handbuch* will angesichts dieses breiten kulturhistorischen Spektrums das Gesamtwerk neu vermessen und Grundlagen für die Auseinandersetzung mit Manns Werk im 21. Jahrhundert legen. Es wird das frühere, von Helmut Koopmann herausgegebene Handbuch nicht ersetzen, sondern, einem anderen Konzept verpflichtet, ihm an die Seite treten. Insbesondere neuere Forschungsperspektiven der letzten 25 Jahre, ihre heterogenen und zum Teil widersprüchlichen Positionen sowie der aktuelle Stand der Thomas Mann-Forschung spielen dabei eine besondere Rolle. Neben der bündigen Darstellung neuerer Ansätze werden Aspekte der Forschung zusätzlich nach Kontexten und Konzepten, Denkfiguren und ästhetischen Strategien thematisch aufgefächert, in denen jüngere und ältere Forschergenerationen sowie unterschiedliche Fragestellungen, Methoden und Perspektiven zu Wort kommen.

Der erste Teil des Handbuchs widmet sich dem Leben und der Persönlichkeit des Autors sowie Grund-

fragen der spezifischen Autorschaft Thomas Manns. Der zweite Teil bietet neben summarischen Artikeln zu biographischen Schriften (Tagebücher, Briefe) erstmals in vollzähliger Form Einzelartikel zum literarischen Werk Manns. Auch die wichtigsten Schriften des essayistischen Werks sind in ausgewählten Einzelartikeln mit aufgenommen. Auch wenn man an dieser Stelle vielleicht den einen oder anderen Text des großen essayistischen Werks Manns vermissen mag: Für unsere Auswahl war insbesondere die Bedeutung des jeweiligen Essays für Manns literarisches Werk sowie für seine öffentliche Wirkung und Wahrnehmung als Person des öffentlichen Lebens leitend. Im dritten Teil werden wichtige Kontexte, Bezüge und Einflüsse aufgearbeitet, die für Thomas Mann prägend waren. Der vierte Teil stellt unter dem Stichwort »Konzeptionen« Denkfiguren, Schreibweisen und Motive von Manns Werk vor. Den neueren Forschungsansätzen im fünften Teil folgen Abrisse zu Rezeption und Wirkung des Werkes im sechsten Teil.

Unser Dank gilt an erster Stelle den zahlreichen Beiträgerinnen und Beiträgern, die bereit waren, sich dem leitenden Konzept, dem knapp bemessenen Raum und dem engen Zeitplan des Handbuchs anzupassen. Unserem Lektor Oliver Schütze vom Metzler-Verlag gilt unser besonderer Dank für kompetente Hilfe und Unterstützung, vor allem aber für seine große Geduld mit den Herausgebern. Ohne Hendrik Otrembas redaktionelle Leitung und Koordination wäre dieses Handbuch ebenfalls nicht denkbar – auch dafür unser besonderer Dank. Und schließlich danken wir Raphael Stübe, Julius Noack, Rena Langenbrunner und Alexander Schmitt für die große Hilfe beim Formatieren, Redigieren und Korrigieren der Beiträge und beim Erstellen der Register. Für begleitende Gespräche, immer hilfreiche Beratung und aufmunternde Unterstützung seien insbesondere auch Heinrich Detering, Britta Dittmann und Julia Schöll herzlich bedankt. So hoffen wir zuletzt, dass das neue Handbuch zu einem Ausgangspunkt für eine konstruktive und kritische neue Auseinandersetzung mit dem Werk Thomas Manns wird.

Münster/Bamberg, im Juli 2015
Andreas Blödorn und Friedhelm Marx

I. Leben und Autorschaft

1 Biographische Skizze

Konstanten

Thomas Mann war Raucher, das ist bekannt. Ein Trinker war er jedoch nicht, obgleich er ein Likörchen zum Nachtschiff nicht verschmähte. Er rasierte sich sorgfältig und zog sich gut an. Er liebte Hunde, Kino und Musik. Er publizierte alle seine Hauptwerke im S. Fischer Verlag, der ihm traumhafte Prozente einräumte. Er hatte immer Geld. Vieles blieb in diesem Leben, das sich in wilden Zeiten abspielte, jahrzehntelang unverändert.

Auch das dichterische Werk Thomas Manns weist eine hohe Konstanz und eine krisenübergreifende Kontinuität auf. Der Stil ist gleichbleibend gepflegt und gewisse Grundthemen kehren immer wieder, vom 20. bis zum 80. Lebensjahr. Im *Tod in Venedig* (1912) geht es ebenso wie 40 Jahre später in der Erzählung *Die Betrogene* (1953) um die Heimsuchung durch die Liebe zu einem schönen Knaben oder jungen Mann. Dass die Liebe tödlich und insbesondere dem Künstler verboten sei, ist ein Grundthema vom *Kleinen Herrn Friedemann* (1896) an bis zum *Doktor Faustus* (1947). Der erkennende »Geist« und das naive »Leben« stehen in einem unaufhebbareren Widerspruch. Die Erkenntnis vernichtet Natürlichkeit, Spontaneität und Grazie, wie schon Kleist in seinem Essay über das Marionettentheater darlegt. Der Geist liebt das Leben und muss es doch mit Notwendigkeit zerstören. Ins Soziologische transponiert sind es der Künstler (Geist) und die Gesellschaft (Leben), die in diesem Widerspruch stehen. Diese Grundkonstellation bestimmt in allen möglichen Ausfaltungen so verschiedene Werke wie *Tonio Kröger* (1903), *Mario und der Zauberer* (1930), *Joseph und seine Brüder* (1932–1942), *Lotte in Weimar* (1939) und *Doktor Faustus* (1947); überall steht in der Mitte eine Künstler-Figur (der Schriftsteller Tonio Kröger, der Zauberer Cipolla, der Traumdeuter Joseph, der Dichter Goethe, der Musiker Adrian Leverkühn) mit ihrer Hassliebe gegen die »Gewöhnlichen«. Besonders deutlich wird die lange Zeiträume überspannende Kontinuität bei den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Die erste Schreibphase dauerte von 1910 bis 1913. Ab Dezember 1950, also fast 40 Jahre später, schrieb Mann an der Stelle weiter, wo er 1913 innegehalten hatte (im Kapitel über Krulls Zeit in Frank-

furt) und verfasste bis 1954 die schon seit 1905 geplanten Episoden in Paris und in Lissabon.

Der Ehrenstand der Väter

Konstanz und Kontinuität dieses Schaffens haben bestimmte biographische Wurzeln. Der frühe Tod des Vaters (1891 – Thomas Mann war damals 16 Jahre alt) und der sich daraus ergebende Zusammenbruch der glänzenden Herkunftswelt hinterließen eine breite Wunde. Der Vater war Steuersenator der Freien und Hansestadt Lübeck gewesen, also Finanzminister eines Gliedstaats des Deutschen Reichs, außerdem Inhaber der hundertjährigen Getreidehandlung Johann Siegmund Mann, die aufzulösen er testamentarisch anordnete, weil er keinem seiner Söhne die Fortführung zutraute. Die Mutter verließ daraufhin Lübeck, Thomas Mann, vor dem bisher die Arbeiter die Mütze hatten ziehen müssen, musste noch über drei Jahre bleiben und erlebte seine plötzliche Verlassenheit als eine Art Ausstoßung aus der bürgerlichen Gesellschaft. Einerseits war ihm das recht, der Freiheit halber, die er dadurch gewann – andererseits aber versuchte er sein Leben lang, den Ehrenstand seiner Väter wieder zu erringen. Das gelang ihm auch, aber trotzdem wurde er nie wieder ein Bürger, sondern blieb immer ein Künstler, der den Bürger nur spielte. Er benahm sich wohlgezogen, obgleich er sich zeitlebens ausgeschlossen fühlte.

Verdrängung der Homosexualität

Das lag nicht nur daran, dass er die Spiele und Intrigen der bürgerlichen Gesellschaft nur allzugut durchschaute, sondern auch an dem Geheimnis homoerotischen Begehrens, das ihn isolierte, lag also an der sich daraus ergebenden lebenslangen Verdrängung der homosexuellen Anteile seiner Triebkonstitution. Diese Verdrängung ist die wichtigste Konstante. Thomas Mann entschloss sich zu ihr früh, wohl schon mit 20 Jahren, befestigte sie mit 30 durch seine Heirat und hielt sie sein Leben lang aufrecht. Mit Ehe und Familie schuf er sich eine Vorzeigewelt. Von seiner anderen Welt sprach er nur im Tagebuch und auf verdeckte Weise in seinen Dichtungen. Gern lässt er dort Frauen von jungen Männern schwärmen – die Frau des Potiphar ist entzückt von Joseph, Madame Houplé von Felix Krull, Rosalie von Tümmeler (*Die Betrogene*) von Ken Keaton. Thomas Manns Dichtungen sind auf der einen Seite hervor-

ragend gearbeitete Meisterwerke und befriedigen als intellektuelle und ästhetische Leistungen auch seinen sozialen Ehrgeiz, ihr innerstes Feuer mag aber der im Leben versagten Lust geschuldet sein, die im Werk sublimiert wird.

Das bürgerliche Ethos

Was die Konstanten betrifft, wäre insoweit eine Biographie rasch geschrieben – gäbe es nicht das Gebeuteltwerden durch die Zeitgeschichte, gäbe es nicht das essayistische Werk, das davon Zeugnis ablegt. Thomas Mann betrachtet es als seine Bürgerpflicht, zu allen möglichen Fragen öffentlich Stellung zu nehmen. Er hat auch ethisch den Ehrgeiz, ein Bürger zu sein – ein Bürger im guten Sinne, geprägt von den Idealen der Aufklärung, der seine Verantwortung auf sich nimmt. Er hat stets das Bedürfnis, sein Leben und Handeln öffentlich zu rechtfertigen. Von *Bilse und ich* (1906) über die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), *Von deutscher Republik* (1922), den *Briefwechsel mit Bonn* (1937) bis zu *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe* (1945) begleiten Rechtfertigungsschriften dieses Leben. Unterstützt werden sie durch Spiegelungen in großen literarischen Essays wie *Der alte Fontane* (1910/19), *Goethe und Tolstoi* (1922/25), *August von Platen* (1930), *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), *Dostojewski – mit Maßen* (1945), *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947), *Versuch über Tschschow* (1954) und *Versuch über Schiller* (1955).

Religiosität

Zu den Motiven dieser Rechtfertigung gehört eine weitere Konstante dieses Lebens: die protestantische Grundreligiosität. Thomas Mann war zwar kein Gottesdienstbesucher, aber ihm lag an der christlichen Prägung, er ließ seine Kinder evangelisch taufen und sorgte auch bei seinen Enkeln dafür, dass sie getauft wurden. Wie säkularisiert auch immer sein Christentum war, war es ihm jedenfalls wichtig und er dachte es weiter. Mindestens vier seiner acht Romane haben manifest religiöse Themen (*Der Zauberberg*, *Joseph und seine Brüder*, *Doktor Faustus*, *Der Erwählte*). Besonders der *Joseph*-Roman ist ein bedeutendes Werk auch für die Theologie und eröffnet eine neue, der Religionskritik Nietzsches gelassene gewachsene Art von Frömmigkeit.

1875–1894: Sitzenbleiber, Schülerlieben

Thomas Mann wurde am 6. 6. 1875 in Lübeck geboren und einige Tage später in der Marienkirche evangelisch-lutherisch getauft. Seine Eltern kamen aus

den ersten Kreisen der Stadt, die freilich marode war und vom vergangenen Ruhm zehrte. Der Vater wurde als Senator mit ›Euer Wohlweisheit‹ angesprochen. Die Mutter stammte aus einer wohlhabenden deutsch-brasilianischen Kaufmannsfamilie und war eine stadtbekannte Schönheit. Mit sieben Jahren kam Thomas auf eine Privatschule, mit 14 dann aufs Katharineum, das altehrwürdige Gymnasium der Stadt. Schulisch war er freilich ein Tunichtgut, musste die Quarta, die Untertertia und die Untersekunda wiederholen und verließ die Schule 1894 ohne Abitur. Nach dem Tod des Vaters 1891 wurde die Firma liquidiert, die Mutter und die fünf Kinder lebten fortan von den Zinsen des Kapitals. Die Mutter verzog nach München, Thomas sollte die Schule in Lübeck beenden und wohnte in Pension bei verschiedenen Lehrern. In diese Zeit fallen die ersten Liebesgeschichten – Schülerlieben zu Armin Martens und Williram Timpe, die sich dann in den fiktiven Figuren Hans Hansen (*Tonio Kröger*) und Pribislav Hippe (*Der Zauberberg*) spiegeln. Auch Mädchen hat es wohl immer wieder gegeben, aber außer Katia hinterließen sie nicht so deutliche Spuren im dichterischen Werk.

1894–1898: Literarische Anfänge

Im Frühjahr 1894 folgt Thomas Mann der Mutter nach München. Er lebt dort wie ein Student in möblierten Zimmern und gehört mehr oder weniger zur Schwabinger Bohème, die damals ihre Blütezeit erlebte. Er hatte schon als Schüler zu schreiben begonnen (in einer von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift *Der Frühlingsturm*), aber erst das Schwabinger Umfeld verhalf ihm zur Professionalität. Sein Bruder Heinrich, vier Jahre älter als er und schon arrivierter, ist sein erster Lehrer, zuerst sein Vorbild und bald sein großer Konkurrent. In den Jahren von 1894 bis 1898 findet er seinen Stil, der von da an makellos bleibt. Die ersten Erzählungen von Rang entstehen: *Der Wille zum Glück* (1896), *Der kleine Herr Friedemann* (1897) *Der Bajazzo* (1897) und *Tobias Mindernickel* (1898).

1895–1900: Italien und *Buddenbrooks*

Von Juli bis Oktober 1895 reist Thomas mit dem Bruder zusammen das erste Mal nach Italien (Palestrina und Rom). Ein zweiter, langer Italienaufenthalt folgt von 1896 bis 1898 und führt zunächst über Venedig und Rom nach Neapel, dann zurück nach Rom, Palestrina und wieder Rom. Es ist eine für die Geburt als Künstler sehr intensive Zeit, nicht zuletzt durch das Zusammenleben mit dem Bruder. 1897 beginnt in

Palestrina die Arbeit an *Buddenbrooks*, wird in Rom fortgesetzt und in München beendet. Der Roman verdankt seine Erinnerungsschärfe der Distanz und der Rücksichtslosigkeit, die durch diese Distanz möglich wurde. Er wird 1900 fertig und erscheint 1901 in Berlin im Verlag von Samuel Fischer, dem damals erst gut vierzigjährigen Verleger der literarischen Moderne, der jüdischer Herkunft war. Diesem Verlag blieb Thomas Mann sein Leben lang treu.

1900–1905: Paul Ehrenberg, Mary Smith und Katia Pringsheim

In den Jahren von 1900 bis 1903 spielt sich noch einmal eine homoerotische Passion ab, die Liebe zu Paul Ehrenberg, die viele Jahre später in den *Doktor Faustus* Eingang findet (dort »Rudi Schwerdfeger«). Gleichzeitig (1901) entwickelt Thomas Mann während einiger Wochen in Florenz eine Neigung zu Mary Smith, die fast zu einer Verlobung geführt hätte, aber dann doch im Sande verlief. Sollte er asketisch leben oder sich der Sinnlichkeit hingeben? Das war eine der Fragen, vor denen er stand. Anders als sein Bruder Heinrich, dessen Roman *Die Jagd nach Liebe* eine erbitterte briefliche Kontroverse über »Geist« und »Fleisch« auslöst, entscheidet Thomas sich für die Askese. Der Bruderkrieg mit seinen Wirren um die Sexualität spiegelt sich in den Gestalten des asketischen Priors (Savonarola) und des sinnlichen Renaissancefürsten Lorenzo de Medici, den Hauptfiguren von *Fiorenza*, des einzigen Dramas, das Thomas Mann von 1903 bis 1905 mit großem Ehrgeiz und großer Qual verfasste. Es erzielte einen Achtungserfolg, der nicht nachhaltig war. Die zehn Entwicklungsjahre in der Schwabinger Bohème gehen zu Ende, als Thomas Mann 1904 um Katia Pringsheim zu werben beginnt, sich im Oktober 1904 mit ihr verlobt und sie im Februar 1905 heiratet.

1905–1909: Mit Katia kommt das große Geld

Katia Pringsheim war damals Mathematikstudentin und vermutlich die beste Partie von ganz München. Sie stammte aus einer schwerreichen und hochkultierten jüdischen Familie. Ihr Großvater hatte als einer der Eisenbahnkönige des 19. Jahrhunderts ein immenses Vermögen angehäuft. Ihr Vater war Mathematikprofessor an der Münchener Universität, obgleich er das finanziell gar nicht nötig hatte, und betätigte sich als Kunstsammler und Musikenthusiast. In seiner Erzählung *Wälsungenblut* (1906) verwertet Thomas Mann sogleich die neuen Eindrücke, und auch sein Roman *Königliche Hoheit* (1909), in

dem ein Multimilliardär ein verrottetes Staatswesen rettet, wäre ohne die Pringsheims wohl kaum geschrieben worden – zumal er in die schwierige Liebesgeschichte zwischen dem lebensfremden, aber lernwilligen Prinzen Klaus Heinrich und der exotischen Milliardärstochter Imma Spoelmann unverkennbar auch seine Romanze mit Katia hineinspielen lässt.

1909–1912: Rund um den *Tod in Venedig*

Auf die Eheschließung folgen rasch die ersten vier Kinder, Erika (*1905) und Klaus (*1906), Golo (*1909) und Monika (*1910); Elisabeth (*1918) und Michael (*1919) werden als drittes Pärchen mit deutlichem Abstand folgen. Da Katia 1912 erholungsbedürftig ist, geht sie eine Zeit nach Davos, wo Thomas Mann sie besucht. Dieser Besuch wird die Keimzelle des *Zauberberg*, der von 1912 bis 1914 und von 1919 bis 1924 entsteht. Ursprünglich als parodistisches Satyrspiel zum *Tod in Venedig* geplant, wuchs das Unternehmen sich zu einem 1000-Seiten-Roman aus. Mit dem *Tod in Venedig* (1912) hatte sich die Homoerotik als Thema zurückgemeldet. Wenigstens literarisch wollte Thomas Mann in dieser Sphäre leben dürfen, ließ aber seinen Helden Gustav von Aschenbach an der verbotenen Liebe sterben. Was er sich als literarische Phantasie gönnte, kam in der Wirklichkeit nicht in Frage; in ihr galt es zu repräsentieren. 1914 bezog Thomas Mann mit seiner Familie eine stattliche Villa in München-Bogenhausen mit Auslauf zur Isar. Ohne das Geld seines Schwiegervaters hätte er sie nicht bauen können.

Vor 1914: Die große Gereiztheit

Aber auch im Wohlstand der Vorkriegsjahre war das Leben anstrengend. Alles schien erreicht, aber die Stimmung war gedrückt, *Der Tod in Venedig* hatte ein ganzes Jahr Arbeitszeit gekostet, überehrgeizig geplante Projekte, darunter ein Roman über Friedrich den Großen, kamen nicht zustande, Thomas Mann ließ sich auf Gezänk ein, wie 1910 die müßige Polemik *Der Doktor Lessing* zeigt. *Der Zauberberg* wird in Erinnerung an alles das einen Abschnitt »Die große Gereiztheit« enthalten. Als der Krieg ausbricht, weiß Thomas Mann gleich: Das wird mein Romanschluss! Das ganze luxuriöse Sanatoriumsleben wird zur abgründigen Vorgeschichte des »Donnerschlags«, mit dem der ausgeführte Roman dann tatsächlich endet. Alles erhält ein Gefälle auf 1914 hin, und die sieben Jahre von 1907 bis 1914 entziehen sich, ohne dass im Roman eine einzige Jahreszahl genannt wird, vom Ende her als Handlungszeit.

1914–1918: Befreiungsschlag und Bruderkrieg

Damit beginnt im Leben eine neue Epoche. Zwar wahrt Mann im dichterischen Werk seine übliche Kontinuität, aber im essayistischen Werk zollt er der Zeit Tribut. Während er sich als Essayist bisher auf ästhetische und psychologische Fragen konzentriert hatte, rückt nun die Politik mit Macht ins Zentrum. Thomas Mann wird politisch, wenn auch zuerst auf der falschen Seite. Er begrüßt den Krieg als Reinigung und als Befreiung von der dekadenten Friedenswelt. Er reiht sich mit den *Gedanken im Kriege* (Oktober 1914) und anderen Artikeln in die Reihen der Kriegsbefürworter ein. Er lässt den *Zauberberg* liegen und schreibt von 1915 bis 1918 die voluminösen *Betrachtungen eines Unpolitischen*, ein rhetorisch glänzendes Rückzugsgefecht der mentalen Grundlagen des Kaiserreichs. Trotz aller fragwürdigen Meinungen ist es immer noch Thomas Mann, der da schreibt, kein deutschnationaler Populist, es ist ein intellektuell raffiniertes Buch, und so kommt es, dass der große Beifall von rechts ausbleibt, während der linke und liberale Beifall kopfschüttelnd verstummt oder ratlos bleibt. Thomas Mann vereinsamt. Mit dem Bruder, der die Kriegsbejahung von Anfang an bekämpfte, lebt er in tiefem Zwist. Er projiziert die Kriegsgegner England und Frankreich auf ihn. Er meidet jeden persönlichen Kontakt, bekämpft Heinrich Mann aber öffentlich, ohne seinen Namen zu nennen, in zahlreichen Anspielungen als den »Zivilisationsliteraten«. Erst 1922 wird er sich mit ihm versöhnen; Thomas und Heinrich Mann werden von da an Botschafter und Galionsfiguren der Weimarer Republik sein.

1918–1922: Für die neue Republik

Das Kriegsende macht eine erneute Umorientierung nötig. Thomas Mann ist verunsichert und experimentiert mit verschiedenen politischen Optionen. Die Münchener Räterepublik spielt sich vor seiner Haustür ab. Sein Tagebuch, das seit September 1918 (bis 1921 und dann wieder von 1933 bis 1955) erhalten ist, zeigt, wie er unter den jeweiligen Tageseinflüssen zeitweise mit der kommunistischen Idee, die damals noch jugendfrisch war, sympathisieren konnte, aber am Ende um der Ordnung und Sicherheit willen auch eine Militärdiktatur akzeptiert hätte und der militärischen Zerschlagung des Räte-Experiments zustimmte. Trotz aller antidemokratischen Polemik, die er sich in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* erlaubt hatte, bewies er Sinn für die Realitäten und stellte sich der sozialdemokratisch geführten neuen Republik rasch zur Verfügung. Die Gruppie-

rungen der politischen Rechten, die 1918 bis 1921 wie Pilze aus dem Boden schossen, stießen ihn hingegen ab. Er achtete den neuen Reichspräsidenten Friedrich Ebert und weinte dem Kaiser keine Träne nach. Er hielt es mehr und mehr mit der bestehenden Macht, und das war nun einmal die Republik.

1933: Der Schock der Exilierung

Sehr früh, schon im Sommer 1921, nimmt er von der entstehenden Nazi-Bewegung Notiz und fertigt sie als »Hakenkreuz-Unfug« ab (*Zur jüdischen Frage*, GKFA 15.1, 436). Von 1926 bis 1933 bekämpft er den Aufstieg der NSDAP mit wachsendem Engagement. Zusammen mit seinem Bruder Heinrich und seinen inzwischen erwachsenen Kindern Erika und Klaus mussten sie auf das Schlimmste gefasst sein, als Hitler im Januar 1933 zum Reichskanzler gewählt wurde. Heinrich und Thomas verlassen Deutschland noch im Februar, Erika und Klaus im März. Thomas Mann hatte eigentlich eine Vortrags- mit anschließender Urlaubsreise machen wollen, als die Ereignisse in Deutschland und denunziatorische Polemiken wie der *Protest der Richard-Wagner-Stadt München* (April 1933) ihn nötigten, »draußen zu bleiben«. So startete er ohne Vorbereitung ins Exil. Sein Pass war abgelaufen, ihn ohne persönliches Erscheinen des Inhabers zu verlängern waren die deutschen Behörden nicht bereit, und wenn er gekommen wäre, hätten sie ihn verhaftet, der Haftbefehl lag bereit. Erst 16 Jahre später sollte er Deutschland wiedersehen. Sein Leben scheint zerstört, seine bürgerliche Reputation vernichtet, sein Haus verloren, die Konstanz aufs äußerste gefährdet. Ganz so schlimm kam es dann nicht, er hatte trotz hoher Verluste viel Glück im Unglück. Einen Teil des Preisgeldes, das ihm 1929 durch den Nobelpreis für Literatur zugeflossen war, hatte er in Schweizer Franken angelegt und konnte auch einen Teil seines Geldvermögens aus dem Reich schmuggeln. So sank zwar das Lebensniveau, blieb aber erträglich. Die Manns lebten 1933 zuerst in der Schweiz, dann in Südfrankreich, dann bis 1938 wieder in der Schweiz, die meiste Zeit in gemieteten Häusern.

Nach und nach werden die Joseph-Bibliothek, weitere Bücher und die wertvollsten Möbel durch Mittelsleute in die Schweiz geschafft. Die literarische Kontinuität in diesen wilden Zeiten gibt der *Joseph*-Roman, der seit 1926 entstand und dessen erste Bände 1933 und 1934 noch in Deutschland erschienen. Thomas Mann stand im Abschnitt »Joseph bei den Pyramiden«, als die Exilierung eine mehrmonatige Pause erzwang. Ab August 1933 ging es zügig

weiter, künstlerisch profitierte Mann sogar vom Exil, weil er eigene Anschauung gewann von der Verstoßung aus der Heimat, eine Erfahrung, die auch sein *Joseph in Ägypten* zu machen genötigt war.

1933–1945: Zwölf Jahre Hitler

Der S. Fischer-Verlag war gefährdet, weil er als jüdisch galt, obgleich er inzwischen von Samuel Fischers ›arischem‹ Schwiegersohn Gottfried Bermann geleitet wurde. Um seinem Verlag nicht zu schaden und auch, weil er den Gedanken an Rückkehr noch nicht völlig aufgegeben hatte, verhielt Mann sich von 1933 bis 1936 politisch weitgehend still, was ihm viele Mit-Exilierte verübelten. 1936 zog der Verlag nach Wien um, wo *Joseph in Ägypten* erschien. Beim ›Anschluss‹ Österreichs 1938 floh der Verlag weiter nach Stockholm, wo 1942 *Joseph, der Ernährer* herauskam. 1936 öffnete Thomas Mann das Visier und nutzte bis 1945 alle Möglichkeiten, vom Ausland aus einen Wirbel publizistischer Attacken gegen das nationalsozialistische Deutschland zu führen. Im Dezember 1936 wurde er ausgebürgert, hatte zu diesem Zeitpunkt aber bereits die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft, die ihm gastfrei gewährt worden war, und wird von 1944 bis zu seinem Tod staatsrechtlich Amerikaner sein. Der Nobelpreis hatte ihn weltberühmt gemacht. Mehrere USA-Reisen (1934, 1935, 1937 und im Frühjahr 1938) bereiteten im Herbst 1938 den Umzug nach Princeton/New Jersey vor, wo eine einflussreiche Gönnerin (Agnes E. Meyer) ihm eine Sinekure als *Lecturer in the Humanities* der University of Princeton verschafft hatte. Mit wenigen Einzelvorlesungen tat er seiner akademischen Pflicht Genüge. Er konnte von seinen amerikanischen Einkünften bald gut leben. Das Vermögen der Schwiegereltern, denen nach allzu langem Zögern 1940 gerade noch die Ausreise in die Schweiz gelungen war, hatte schon die Inflation von 1923 erheblich dezimiert, die Übergriffe der Nazis taten ein Übriges, jedenfalls konnte Familie Mann im Exil nicht mehr darauf zurückgreifen. Die Stelle in Princeton wurde bald nicht mehr benötigt. Es zog Thomas Mann nach Kalifornien, wo das Wetter schön war und wo sich inzwischen eine große deutsche Emigrantenkolonie gebildet hatte. Er ließ sich in Pacific Palisades bei Los Angeles eine moderne Villa bauen (1940). Dort entstand von 1943 bis 1947 der große Künstler- und Deutschland-Roman *Doktor Faustus*. Im Februar 1945 ist das 25. Kapitel mit dem Teufelsgespräch fertig geworden; bei Kriegsende im Mai 1945 steht er im 26. Kapitel.

Das bürgerliche Ethos ließ ihm auch in Amerika

keine Ruhe. Weit entfernt davon, sich in Kalifornien urlaubsgenüsslich zurückzulehnen, äußerte er sich gegen Hitler mit aller Kraft und mit allen Mitteln. Es gelang ihm sogar, direkt ins Deutsche Reich hineinzuwirken. Von 1940 bis 1945 konnte er über BBC London monatlich eine Radiobotschaft an die deutschen Hörer senden. Auch in den Vereinigten Staaten betrieb er eine groß angelegte antifaschistische Kampagne mit Artikeln und Essays, Reden und *Lecture Tours*, die viele Tausende erreichten. Er war so berühmt, dass sogar der Präsident der Vereinigten Staaten, Franklin D. Roosevelt, ihn zwei Mal ins Weiße Haus einlud (1935 und 1941).

1945–1952: Zwischen den Stühlen

Der Kampf gegen Hitler hatte ihn politisch weit nach links getrieben und die sozialistischen Sympathien aktiviert, die er latent schon immer hatte. Es war freilich ein Sozialismus von oben gewesen, der für Bismarcks Sozialgesetzgebung geschwärmt und das »soziale Kaisertum« der wilhelminischen Ära gepriesen hatte. An das ›Volk‹ glaubte Thomas Mann nie so recht. Er hätte sich mit dem Stalinismus durchaus arrangieren können, wären da nicht die abscheulichen Verbrechen gewesen. Ein Russlandliebhaber war Thomas Mann von langer Hand, ohne allerdings jemals dorthin gereist zu sein. Als 1945 die kriegsbedingte Allianz zwischen den USA und der Sowjetunion zerbrach und der Kalte Krieg begann, wurde das alles inopportun. Thomas Mann wurde kommunistischer Sympathien verdächtigt, geriet zwischen die Stühle und verstummte mehr und mehr. Seinen letzten großen politischen Auftritt hatte er 1949, als er anlässlich der Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag Goethes demonstrativ beide Goethe-Städte, Frankfurt und Weimar, die eine in der amerikanischen, die andere in der sowjetischen Besatzungszone gelegen, besuchte. Den amerikanischen Geheimdiensten galt er als *fellow traveller* der Kommunisten. Als sich das Klima weiter vergiftete, betrieben Thomas und Katia Mann die Rückkehr nach Europa. Dort kam nur die Schweiz in Frage. Deutschland erschien ihm rettungslos ›verseucht‹, obgleich sich die Reisen dorthin mehrten und auch München und Lübeck unter den Zielen waren. Ende 1952 bezog das Ehepaar nach monatelangem Reiseleben zusammen mit Erika Mann zwei gemietete Etagen in Erlenbach bei Zürich, im April 1954 dann das letzte eigene Haus in Kilchberg am Zürichsee.

1952–1955: Ehrungen und Nachspiele

Die Schweiz bedeutete schon eine Art Heimkehr, insofern war des Lebens Bogen geschlossen, aber glücklich war Thomas Mann im Alter nicht. Panikattacken und depressive Episoden suchten ihn heim. Nach dem *Doktor Faustus* glaubte er, nur noch müßige Nachspiele zustandebringen zu können: der Gregorius-Roman *Der Erwählte* (1952) war ein Nachspiel zum *Faustus*, die Erzählung *Die Betrogene* (1953) war ein Nachspiel zum *Tod in Venedig* und die Fortsetzung der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) war ein Weiterspielen sehr alter, eigentlich erschöpfter Pläne. Dennoch wurde der *Krull* noch einmal ein großer Erfolg. Außerdem fängt Thomas Mann in seinen letzten Lebensmonaten doch noch einmal etwas erstaunlich Neues, nämlich für das Theater Bestimmtes an: Er macht Notizen und Exzerpte zu einem Drama *Luthers Hochzeit*. Was geschieht, wenn ein Mönch eine Nonne heiratet? Wie finden sie heraus aus der Askese zur Sinnlichkeit? Wie kann der Mönch ein Bürger werden? Das könnte die Fragestellung gewesen sein, und sie würde passen zu der Entspanntheit und Gelassenheit, mit der Manns Alterstagebücher das Thema Sexualität behandeln.

Auch an großen Ehrungen fehlte es nicht. Mann hatte eine Audienz bei Papst Pius XII. (1953), er besuchte Königin Juliana der Niederlande (1955), er kam anlässlich des 150. Todestags von Friedrich Schiller 1955 mit Bundespräsident Theodor Heuss zusammen, er erhielt zahlreiche Preise, Orden und Ehrendoktorate. Er durfte die Goldene Hochzeit erleben und den 80. Geburtstag. »Seltsam festlich geräuschvolles Abschnurren des Lebensrestes«, notiert er im Tagebuch (13. 6. 1953).

1950: Franzl

Auch die Liebe mit ihren Schmerzen hatte ihn noch einmal heimgesucht. Seine Ehe mit der klugen und pragmatischen Katia war in ihrer Art vorbildlich und tat ihm wohl, aber das ganz tiefe Glück empfand er anderswo. Im Sommer 1950 spielte sich die letzte dieser tragikomischen Geschichten ab, dieses Mal vor den verständnisvollen Augen von Katia und Erika: Franz Westermeier, ein Kellner im Züricher Grandhotel Dolder, beglückte den Schauenden, wühlte die Urgründe auf, belebte die Erinnerungen an Armin Martens und Williram Timpe, Paul Ehrenberg und Klaus Heuser, eine langanhaltende Verliebtheit aus einem Sylter Sommer von 1927, und beschäftigte ihn einige Monate lang. Es ist die einzige Liebesgeschichte aus einer Zeit, aus der die Tagebü-

cher erhalten sind; man kann sie deshalb von Tag zu Tag miterleben und miterleiden in ihrer Peinlichkeit und abgründigen Tiefe, obgleich an der Oberfläche fast nichts geschieht. Ihr direkter Ableger war der Essay *Die Erotik Michelangelos*, doch ging sie als Klima in alle folgenden Arbeiten ein, insbesondere in den *Krull*-Roman, dessen Held ja ebenfalls eine Zeitlang den Kellner in einem Grandhotel spielt.

1955: Tod und Begräbnis

Thomas Mann starb nach kurzer Krankheit überraschend am 12. 8. 1955 im Kantonsspital zu Zürich. Katia und Erika waren um ihn. Todesursache war der Riss der Bauchschlagader, der zu einem schnellen und schmerzlosen inneren Verbluten führte. Der Tod, den er so oft literarisch beschworen hatte, kam sanft und fast als Freund. Begraben ist Thomas Mann auf dem Friedhof von Kilchberg, mit Blick auf den Zürichsee und ferne blauende Berge. Zur Bestattung kam die DDR mit großem Gefolge, während die Bundesrepublik unterrepräsentiert war. Es war die Zeit des Kalten Kriegs. Hermann Hesse schrieb in seinem Nachruf: Thomas Mann sei gewachsen mit der Zeit. »Was hinter seiner Ironie und seiner Virtuosität an Herz, Treue, Verantwortlichkeit und Liebesfähigkeit stand, jahrzehntelang völlig unbegriffen vom großen deutschen Publikum, das wird sein Werk und Andenken weit über unsere verworrenen Zeiten hinaus lebendig erhalten« (BrHe, 192).

Literatur

- Heine, Gert/Schommer, Paul: *Thomas Mann Chronik*. Frankfurt a. M. 2004.
 Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk* [1999]. München 42006.
 Sprecher, Thomas: *Thomas Mann in Zürich*. Zürich 1992.
 Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil*. Frankfurt a. M. 2011.
 Hermann Kurzke

2 Autorschaft (Dichter – Literat – Schriftsteller)

Die mitlaufende Reflexion der eigenen Autorschaft (vgl. Ansel/Friedrich/Lauer 2009) umfasst im Werk und in der Kunstauffassung Thomas Manns zwei große, bis in die späten 1920er Jahre textkonstitutive Problemkreise: einerseits das Verhältnis zwischen dem autobiographischen Quellen- und Erlebnismaterial des fiktionalen Schreibens und der hiervon sich absetzenden Inszenierung souveräner, poetisch-ironischer Werkherrschaft (die Polarität von ›Leben‹ und ›Kunst‹); zum anderen die in einen allgemeinen kulturellen Transformationsprozess der Moderne eingebettete Rivalität von Rollenkonzepten, die für die Beschreibung der literarischen Produktionsinstanz zur Verfügung standen und mit der Begriffs-Trias von Dichter, Schriftsteller und Literat belegt waren (die Polarität von ›Dichtung‹ und ›Literatur‹).

Beide Problemkreise blieben eng an die Etablierungsphase des Schriftstellers zwischen Jahrhundertwende und dem Kulturbruch des Ersten Weltkriegs gebunden (Honold/Werber 2012). Mithilfe einer meist in Dichotomien fortschreitenden Selbstverständigung des Autors und anhand einer teils literarischen, teils essayistischen Textreihe, die von *Tonio Kröger* (1903) und *Schwere Stunde* (1905) über *Bilse und ich* (1906), die Entwürfe zu *Geist und Kunst* (1907/08), den *Tod in Venedig* (1912) bis hin zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1916–18) und den kleineren autobiographischen Stilübungen der Übergangszeit von 1918/19 (*Gesang vom Kindchen, Herr und Hund*) reicht, vollzog Thomas Mann die im Akzent mehrfach wechselnde, insgesamt jedoch in den Konturen sich schärfende Profilierung einer eigenständigen Auffassung von der eigenen Autorschaft, die im Ergebnis als eine kunstsoziologisch, kreativitätspsychologisch und wirkungsästhetisch begründete Modernisierung des Dichterbildes zur Schriftstellerinstanz verstanden werden kann. Dieser mit dem *Zauberberg* (1924) und nochmals mit *Doktor Faustus* (1947) literarisch nachgestaltete und überformte Wandel der Autorschaft markiert eine irreversible Abkehr vom Leitbild dichterischer oder künstlerischer Führung zugunsten einer Position ›öffentlicher Einsamkeit‹ und eines ironisch gebrochenen Habitus des literarisch Unzeitgemäßen, wie ihn insbesondere die *Joseph-Tetralogie* (1933–43) und der Goethe-Roman *Lotte in Weimar* (1939) als

kalkulierte intertextuelle Palimpseste, nicht ohne stilistische Forcierungen, entfalten.

Während die Selbstkundgaben des Schriftstellers seit Mitte der 1920er Jahre vorwiegend im Kontext politischer und kultureller Anliegen stehen, nimmt umgekehrt proportional hierzu die Auseinandersetzung mit intrinsisch-ästhetischen Parametern und Spannungsfeldern merklich ab, wenngleich dann das Spätwerk mit seinen Spielarten konfessionellen (*Der Erwählte*, 1951) und unzuverlässigen (*Felix Krull*, 1913/1954) Erzählens sowie mit dem nur als Sujet umrissenen Komödienstoff von *Luthers Hochzeit* (1955) zumindest implizit auch poetologische und gattungsexperimentelle Fragen aufwirft.

Vom Dichter zum Schriftsteller

»Einen Schriftstellerstand«, der sich als eigene gesellschaftliche Berufsgruppe erfassen und nach außen artikulieren konnte, »giebt es«, so beschreibt Thomas Mann im Jahr 1910 die Lage, »vom Journalismus abgesehen, bei uns erst seit 30, 40 Jahren, oder nicht einmal so lange, und so ist es erklärlich, daß seine gesellschaftliche Stellung noch schwankt« (GKFA 14.1, 225).

Für dezidierte Erzähler und Romanautoren erwies sich die mit den Begriffen ›Schriftsteller‹ und ›Literat/Literatur‹ einhergehende Erweiterung des formen- und gattungspoetischen Spektrums als strategischer Vorteil. In Thomas Manns Jugend- und Aufstiegsjahren hatten die Werke erzählender und erörternder Prosa ihr traditionell nachrangigeres kulturelles Prestige rapide aufzubessern begonnen. In einer semantischen Übergangsphase etwa zwischen 1890 und 1920 profilierte sich der ›westliche‹ Begriff der Literatur als ein progressives Konzept, mit dem die produktionsästhetischen und medialen Verschiebungen der Moderne gut erfasst werden konnten und mit dem es überhaupt erst möglich wurde, zunächst etwa die in der Klassik noch nachrangig gewertete Gattung des Romans (Lämmert 1971, 1975), später auch nichtfiktionale Arbeiten wie Essays, Reisebeschreibungen und Reportagen in den Kanon sprachkünstlerisch wertvoller Werke mit aufzunehmen.

In seiner Antwort auf eine Umfrage knüpft Thomas Mann 1910 die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland an die neuen Konzepte von Literat und Literatur. Der »Litterat« wird dabei als ein »Künstler der Erkenntnis« charakterisiert, welcher »von der Kunst im naiven und treuerhizigen Sinne geschieden« sei durch »Bewußtheit, durch

Geist, durch Moralismus, durch Kritik« – durchwegs Tendenzen einer fortgeschrittenen Zivilisationsentwicklung, wie sie derselbe Autor schon wenige Jahre später mit demonstrativer Verächtlichkeit karikieren würde. Zugleich aber sieht Thomas Mann die stärkere sprach- und begriffsgeschichtliche Verankerung von »Litteratur« in der Kultur des Nachbarlandes Frankreich und dessen Sprache als eine Ursache oder zumindest als ein Symptom dafür, dass nicht nur das Wort, sondern auch die ›Sache‹ *Litteratur* »in Deutschland vielleicht niemals in dem Grade heimisch werden« könne (GKFA 14.1, 225). Schon diese frühe Einlassung Thomas Manns arbeitet demnach mit an einer kulturtypologischen Distinktion zwischen französischem Literatentum und deutscher Literaturfremdheit oder gar Literaturfeindlichkeit, wie sie dann die *Betrachtungen eines Unpolitischen* während der Kriegsjahre mit deutlich verschobener, nämlich antiliterarischer Akzentsetzung fortsetzen.

Die Herabsetzung einer (auf öffentliche Wirksamkeit schielenden) bloßen Schriftstellerei hatte in Deutschland der Kaiserzeit unter Gelehrten und Künstlern viele Anhänger. Sie erfolgte im Namen eines unhinterfragten gattungspoetischen Primats der *Dichtung* im Sinne des Lyrischen, wobei man gegenüber den im Verbreitungsgrad längst dominant gewordenen Publikationserfolgen von Roman- und Erzählwerken sowie des Theaters trotzig an der ästhetischen Höherrangigkeit verspoetischer Sprachkunst festhielt. Dass sich Thomas Mann noch im *Gesang vom Kindchen* offen die Frage »Bin ich ein Dichter?« vorlegen musste, um sie dann, in selbstironischem performativem Widerspruch, zugleich verspoetisch und abschlägig zu beantworten, verweist auf die hartnäckige Residualität der mit dem Dichtungs-begriff einhergehenden gattungskonservativen Hierarchien, die nur die Poetizität des Lyrischen als eigentliche Domäne des Dichters gelten ließen: »Jener heißt Dichter, der andere Autor etwa, Stiliste / Oder Schriftsteller; und wahrlich, man schätzt sein Talent nicht geringer. / Nur eben Dichter nennt man ihn nicht« (GW VIII, 1068).

Selbst unter den Kriegsbedingungen von 1914–1918 indes behandelte Thomas Mann, zumindest in seinen halböffentlichen, brieflichen Verlautbarungen, den in ihm selbst nachglimmenden, im Grunde aber längst entschiedenen Widerstreit zwischen den Rollenmodellen des poetischen Dichters und des prosaischen Literaten mit nonchalanter Zweideutigkeit. Am 1. 10. 1915 schreibt er an Paul Amann, genau genommen könne man »über Literatur eigentlich nur auf Französisch sprechen«; und ohne dies

dann durch einen ad hoc-Sprachwechsel umzusetzen, befließigt sich Thomas Mann brieflich doch eines gewissermaßen ›französischen‹ Komplimentierstils, indem er »die Delikatesse, Zärtlichkeit, geistreiche Sympathie« der Ausdrucksweise des Briefpartners lobend hervorhebt. Nur das Französische schaffe »um literarische Kunst die Atmosphäre feinsten Respekts und Wohlwollens«; darum auch sei Literatur »Nationalkunst dort drüben«, jedoch im Grunde »bei uns landfremd« (GKFA 22.1, 100 f.). Erstaunlich konzilient erweist sich der Autor auch nach seinen militanten öffentlichen Stellungnahmen (*Gedanken im Kriege, Friedrich und die große Koalition*) gegen das Mutterland und die geistige Welt des Zivilisationsliteraten.

Zu dieser Zeit war der ihm höchst ärgerliche (vgl. GKFA 22.2, 115) *Zola*-Essay seines Bruders Heinrich noch nicht erschienen, der in der Folge die aggressiven und selbstwidersprüchlichen Ausfälle der *Betrachtungen eines Unpolitischen* gegen Intellektualismus und Literatentum hervorrief – ohne an der Selbstpositionierung Thomas Manns auf Seiten des Schriftstellertums und der Literatur in der Sache auch nur das Geringste zu ändern. Für den Erzähler liegt die distinktive Qualität seines Tuns zu anderen gesellschaftlichen Diskursformen nicht in verspoetischer Artistik, sie erwächst aus der fiktionalisierenden Verwandlung von Redeinstanzen undhaltungen. Und nicht etwa durch die ›fortschrittliche‹ Art seiner dichterischen Produktivität – nämlich die prosaisch in Szene gesetzten Figurenwelten und ihrer jeweiligen ›erzählten‹ Rollenrede – hatte Thomas Mann seine sprachkünstlerische Integrität je aufs Spiel gesetzt, sondern allein durch die zeitweilige Indienstnahme seiner ›bürgerlichen Person‹ für unmittelbar politische Verlautbarungen. Immer dann, wenn er nicht hinter fremden, vorgeschützten Masken agieren konnte, sondern als ›er selbst‹ sprechen musste – so die in den Kriegsjahren schmerzlich gewonnene Einsicht –, lief Thomas Mann Gefahr, gegen die Geschäftsgrundlagen seiner eigenen Arbeitsweise zu verstoßen und missverstanden zu werden.

Auf einen institutionellen ›Ausgleich‹ zwischen publizistischer und ästhetischer Diskurslogik zielte die bereits über einen längeren Zeitraum und auch während der Kriegsjahre verfolgte Idee einer Akademiegründung deutscher Dichter und Künstler. Es verwundere, räumt Thomas Mann ein, ausgerechnet von ihm, der »für literarisches Vereinswesen absolut nicht taug« und für den »alles [...] Wichtige durch den Einzelnen allein geschieht«, eine solche Initiative ausgehen zu sehen (an Kurt Martens, 27. 5. 1914;

GKFA 22, 31). Und doch hatte Thomas Mann tatsächlich schon im Jahr 1910 die Idee einer »Deutschen Akademie« erwogen (GKFA 14.1, 230), nicht zuletzt, um dem seinerzeit konstatierten Defizit an literarischer Kultur in der deutschsprachigen Welt mit organisatorischen Mitteln abzuwehren. Da es kaum einen etablierten Schriftstellerstand, erst recht noch nicht eine ständische Interessenvertretung der Autoren gab, so das 1910 vorgebrachte Argument, wäre nur eine institutionell geschaffene Vereinigung in der Lage, die Sache der Dichtung in einem weiter gefassten Sinne und die Zwecke ihrer Autoren zu befördern.

Schon die theoretische Vorstellung einer solchen berufsständischen Vereinigung jedoch gibt dem Schriftsteller Anlass zu der konterkariierenden Frage: »Ist die deutsche Literatur nicht zu wesentlich anarchisch, um eine Akademie zu dulden?« Und sei das literarische Schaffen nicht zu sehr auf »Einsiedlertum gestellt«, »zu wenig ›civilisiert‹ [...]?« (an Albert Ehrenstein, 11. 5. 1915; GKFA 22, 72). Abermals führt Thomas Mann gerade jene Aspekte als Hinderungsgründe auf, die er in früheren Überlegungen zum Verhältnis von *Geist und Kunst* bzw. von Literatur und Dichtertum als phänotypische Kennzeichen einer zivilisationsliterarischen Betriebsamkeit nach dem Bilde Frankreichs benannt hatte; mal eher zustimmend (zwischen 1908 und 1910), mal in heftiger Abwehr (ab dem Herbst 1914 vor allem), aber stets in einer stabil gegensätzlichen Verteilung. Doch werden gegen Ende der Kriegsjahre nicht mehr die tradierte Gattungshierarchie und die deutsche Dichtungsförmigkeit als denkbare Vorbehalte gegen die erwogene Literaten-Organisation geltend gemacht, sondern ein als zutiefst idiosynkratisch und inkommensurabel verstandenes Bild von der Schriftsteller-Persönlichkeit und ihrer Autorschaft, da jede Form der literarisch darstellenden Mitteilung auf radikaler Selbsterforschung und Selbstpreisgabegründe und insofern nur wenig gemeinschaftstauglich sei.

Autorschaft als Selbstkundgabe

Nicht allein in ihrem etablierten Dichter-Status sahen sich die Schriftsteller der Moderne zunehmend in Frage gestellt. Auch jenes geistige Schöpfer-tum, das ihren Vorgängern über Jahrhunderte hin als hervorbringenden Künstlern den Rang von fast gottgleichen *second makers* gesichert hatte, war in seiner Geltung nicht mehr unantastbar. Wenn mit der emphatischen Subjektivität der Lebensdarstellungen

Rousseaus oder auch Goethes ein neuer Ton des ›Sich selbst wichtig Nehmens‹ in die autobiographisch grundierte Prosa Eingang gefunden hatte, dann stand damit sowohl die Souveränität literarisch unabhängiger, künstlerisch autonomer Schöpfungsmacht in Frage, als auch das Recht der Literatur auf einen von anderweitigen gesellschaftlichen Interessen nicht belangbaren Eigensinn.

»Wie kann es geschehen, daß ein Künstlertum von einiger Strenge und Leidenschaft ohne Zaudern wechselt wird mit dem Wesen und Wirken eines Winkel-Pasquillanten [...]?« (GKFA 14.1, 97), ent-rüstet sich Thomas Mann 1906 in dem Essay *Bilse und ich*. In diesem entschiedenen Einspruch gegen eine verkürzend realistische Lektüre seines Lübecker Gesellschaftsromans *Buddenbrooks* verwahrt sich der Autor dagegen, mit einem zweitrangigen Skandalautor namens Bilse in einem Atemzuge genannt zu werden. Als verbindendes Element beider Autoren war in der Öffentlichkeit eines Lübecker Beleidigungs-Prozesses die Neigung zur satirisch-karikierenden Darstellung leicht identifizierbarer sozialer Charaktere und Umstände ausgemacht worden. Aus diesem Anlass weist Thomas Mann mit einer ins Grundsätzliche zielenden Reflexion die Reduzierbarkeit seiner Werke auf empirischen Klartext weit von sich: »Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe – was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun? Philisterei ...« (GKFA 14.1, 101). Was den Autor der *Buddenbrooks* von den Enthüllungsgeschichten jenes Leutnant Bilse qualitativ und kategorial unterschied, so jedenfalls seine Selbsteinschätzung, war nicht der freizügige Umgang mit autobiographischen oder sonst wie aufgesammelten Fakten, sondern ihre literarische Transposition: jener »dichterische Vorgang, den man die *subjektive Vertiefung* des Abbildes einer Wirklichkeit nennen kann« (ebd.). Erst ein solcher künstlerischer Bearbeitungsschritt macht die der Wirklichkeit entlehnten Figuren zu Geschöpfen von Autors Hand.

Was es heißen konnte, ein autorschaftliches Verhältnis zu sich selbst zu unterhalten, erprobte Thomas Mann in immer neuen Konfigurationen. Nahezu unzensiert durchdringen traumhafte narzisstische Erhöhungswünsche (Wysling 1995; Dierks 2003) und korrespondierende Stigmatisierungsbedürfnisse (Elsaghe 2004, 143–258) Fiktionen wie die Hochstaplergeschichte von *Felix Krull*, die antisemitische Inzest-Erzählung *Wälsungenblut* oder auch den präventösen Hofstaat-Roman *Königliche Hoheit* (1909), in welchem der ältere Bruder zugunsten des zweiten auf den ihm nach der Geburtsfolge zuste-

henden Thron verzichtet (Kontje 2009); in ähnlicher Weise macht sich Mann später die biblische Josephsgeschichte zu eigen. Indes gilt die Verleihung königlicher Vollmacht und adliger Würde in (und mithilfe) der Literatur durchaus nicht der Person, sondern dem Produzenten, was für die Narzissus-Problematik im Werk Thomas Manns durchaus signifikant ist. Die von Goethe übernommene und an das alter ego Gustav von Aschenbach delegierte soziale Belohnungsfigur der durch »natürliche Verdienste« (GKFA 2.1, 568) erwirkten Nobilitierung stellt den für Thomas Manns Etablierungsphase charakteristischen Versuch dar, »den Gegensatz von Leistungs- und Herkunftsprinzip aufzuheben« (El-saghe 2000, 29).

Das Sprachspiel der Autorschaft betreibt unablässige Selbstkundgabe unter dem Schutz der Maskerade literarischer Rollenrede. Systematisch wird dieses Lebensdrama der Autorschaft an der Figur des erzählten Schriftstellers in *Der Tod in Venedig* (1912) entfaltet (von Matt 1978; Renner 1987). Gustav von Aschenbach, dem Protagonisten dieser Novelle, werden eine ganze Reihe fragmentarisch gebliebener Projekte Thomas Manns als veröffentlichte Werke zugeschrieben. Einen Schreibenden zur literarischen Figur zu machen – wie u. a. bereits in *Tristan* (1903) mit Detlev Spinell geschehen –, bedeutet, jene Instanz der Sprachwerdung zu exponieren, die der Darstellung eigentlich per definitionem entzogen ist. Das im *Tod in Venedig* gewählte Verfahren ist die Mehrfach-Belichtung. In immer neuen Anläufen variiert die Novelle die durch Michel Foucault (1969/1988) diskurstheoretisch zugespitzte Frage: Was ist ein Autor? Die Antworten reflektieren das durchaus Fragwürdige, unsicher Gewordene des Literaturbegriffs der Moderne; so wird Aschenbach anfangs als »Schriftsteller« apostrophiert, sodann dicht aufeinanderfolgend als »Autor«, »Künstler«, »Schöpfer«, »Verfasser« und »Dichter« (GKFA 22.1, 501, 507 f.). Die vom Schriftsteller zum Dichter aufsteigende Skala bildet zwar den tradierten hierarchischen Mehrwert des Dichter-Begriffs ab, doch verrät sie in der Pluralität ihrer Bezeichnungen der Autorschaft zugleich etwas von der zeitgenössischen Auflösung und Zersplitterung dieser Dichter-Imago. Die Charakterisierung Aschenbachs erfolgt zunächst über sein Œuvre, sodann über seine familiäre Herkunft (in der sich mütterliche Künstlerader und väterliche Disziplin verbinden), über die von ihm geschaffenen Figuren (die allesamt Thomas Manns publizierten Werken entlehnt sind), seine poetologischen Prinzipien, seine Tageseinteilung, Lebens-

führung und Produktionsweise (auch sie entsprechen weitgehend den Usancen des realen Verfassers), schließlich und fast wie im Nachtrag endlich über seine Physiognomie, die leibhaften Züge seines Erscheinungsbildes (für die ein Zeitungsfoto Gustav Mahlers Pate stand). In näher rückenden Fokussierungen führen diese Belichtungen vom Werk zum Leben, um resümierend zu versichern, dass die Kunst als ein erhöhtes Leben sich »in das Antlitz ihres Dieners« eingegraben habe mit den »Spuren imaginärer und geistiger Abenteuer« (GKFA 22.1, 516).

Der Handlungsgang setzt diese Autor-Figur nun einem Realitätstest aus, führt sie hinaus aus dem Arbeitszimmer, zunächst auf einen Spaziergang, der die folgende Reise nach Venedig präludiert. Jenes »Fort-schwingen des produzierenden Triebwerkes«, das den Ruhebedürftigen »ins Freie« treibt, entlang der nördlichen Isarauen und schließlich auf den Friedhof (GKFA 22.1, 501), ist ein Nachhall der Schreibsituation mit abnehmender Intensität. Im Fortgang des Geschehens ist Gustav von Aschenbach als handelnde und leidende Figur, als alternder und liebender Mann zusehends weniger Autor, und eben auch immer weniger Meister seiner selbst. Trotz jener »anderthalb Seiten erlesener Prosa« (GKFA 22.1, 556), die er seiner exaltierten Seelenlage am Lido di Venezia noch abringt, ist die Mitteilungsfähigkeit dieses Schriftstellers am Ende versiegt, sein sprachlicher Kontakt mit der Umwelt vollständig zum Erliegen gekommen. Keine Briefe mehr werden gewechselt, keinerlei Bekanntschaft aufrechterhalten, da ist niemand, der von seinem Leidensweg Notiz nimmt. Im Augenblick größter Einsamkeit stirbt Aschenbach unbeachtet und hilflos inmitten des abklingenden Hotel- und Badebetriebs. Doch als habe die Erzählung auf diesen Punkt nur gewartet, stellt sie nach erfolgtem Ableben des Schriftstellers umgehend die denkbar größte Öffentlichkeit her. »Und noch desselben Tages empfang eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.« (GKFA 22.1, 592). Der letzte Satz der Novelle ist der erste, der manifest den *point of view* des Protagonisten überschreitet und somit als kontingent autorisiert; von diesem Zielpunkt aus ist die scheinbare ästhetische Komplizenschaft von Schriftsteller-Figur, Erzählermedium und realem Autor als Ungleichung zu entschlüsseln.

Öffentliche Wirksamkeit und öffentliche Einsamkeit

In der 1918 entstandenen Vorrede der *Betrachtungen eines Unpolitischen* umschreibt Thomas Mann die zwiespältige, sowohl lebensgeschichtlich wie publikationstechnisch definierte Stellung des Autors mit einer analytisch bemerkenswerten Formel: »Sein Lebenselement ist eine öffentliche Einsamkeit, eine einsame Öffentlichkeit, die geistiger Art ist, und deren Pathos und Würdebegriff sich von dem der bürgerlichen, sinnlich-gesellschaftlichen Öffentlichkeit vollkommen unterscheidet, obgleich in der Erfahrung beide Öffentlichkeiten gewissermaßen zusammenfallen. Ihre Einheit beruht in der literarischen Publizität, welche geistig und gesellschaftlich zugleich ist (wie das Theater), und in der das Einsamkeitspathos gesellschaftsfähig, [...] sogar bürgerlich-verdienstlich wird« (GKFA 13.1, 19).

Das Doppelspiel der Autorschaft, von dessen phänomenaler Seite die *Tod in Venedig*-Novelle ausgegangen war, ist damit als institutionelle Form erfasst. Die Vokabel »Einsamkeit« widerruft zwar jene nationale Gemeinschaft, die Thomas Mann in der *Guten Feldpost* und anderen Verlautbarungen von 1914 erträumt hatte, als illusionär; doch beschreibt sie mitnichten eine persönliche oder existentielle Befindlichkeit, sondern einen Kommunikationsmodus. Die Sprecherposition des Schriftstellers konstituiert sich in der Abwesenheit des adressierten Publikums; im literarischen Werk wiederum spricht eine »geistige«, eine fiktionale Instanz, die aber dem latenten Autor unschwer als dessen Double zugeordnet werden kann. Der Vorteil genuin literarischer Selbstpreisgabe gegenüber dem Experiment als Nationalkolumnist der »Ideen von 1914« bestand darin, sich im Werk als Person gleichzeitig *geben* und *zurückbehalten* zu können, mit Thomas Manns Begriffen: »öffentlich« zu wirken und dennoch »einsam« zu bleiben.

Die literarische Publizität verfügt, indem sie »geistig und gesellschaftlich« zugleich ist, über einen Dualismus zweier Existenzformen. Sie gleicht darin jenem Zwei-Körper-Status, der von englischen Juristen der Tudor-Zeit dem Institut des Königtums und der Person des Monarchen zugeschrieben wurde. An die einschlägige Untersuchung von Ernst H. Kantorowicz (1957), der die *Zwei-Körper-Lehre* als Denkfigur wie als soziale Praxis nachgezeichnet und in ihrem analytischen Potential erschlossen hat, kann auch eine geschichtliche Theorie der literarischen Autorschaft mit einigem Gewinn anknüpfen: Hinter

der nur scheinbar paradoxen Formel der »öffentlichen Einsamkeit« steht eine letztlich juristische Argumentation, die den Autor als eine zwiefach verfasste Körperschaft begreift. Der literarische Produzent hat die Eigenschaften einer bürgerlichen Person, und selbstverständlich auch deren physische Endlichkeit, andererseits aber dehnt er sich aus in den geistigen Raum seiner literarischen Veröffentlichungen, die von ihrer ursprünglichen Schreibsituation losgelöst zu betrachten und deshalb (was hier wertfrei gemeint ist) als fiktionale Sprachhandlungen »unsterblich« sind.

Dem poetologischen Selbstverständnis des »öffentlich einsamen« Autors zufolge sind sowohl die essayistischen Beiträge unter eigener Verantwortung wie auch die künstlerischen Imaginationen und Dramen innerhalb der fiktionalen Figurenwelt – trotz ihres unterschiedlichen Werkstatus – funktional vergleichbare Spielformen jener doppelten Optik der Autorschaft. Der geschichtliche Abdruck Thomas Manns als Bürger vierer Zeitalter und Staaten, die Amplituden seiner persönlichen Lebensführung als Regent oder als Patient, das ist die eine Dimension des Bildes; die andere aber ist komplementär hierzu der literarische Stimmführer als Regisseur der erzählten Welt, als ihr stilprägendes und belebendes Erzählmedium.

Von einer zweifachen, nämlich persönlich-leiblichen und institutionell-diskursiven Körperschaft des literarischen Autors ausgehend, gelingt es Thomas Mann um 1920 erstmals, den Schriftsteller-Habitus des inkommensurablen Individuums und seiner stilistischen Virtuosität mit den sozialen Anforderungen eines Standes und seiner Interessenvertretung in Einklang zu bringen. Sein bereits in der Vorkriegsphase und nochmals während des Krieges aufgeworfenes Projekt einer gesellschaftlichen Institutionalisierung des literarischen Lebens mithilfe der Einrichtung einer deutschen Akademie für Dichtung konnte erst unter den Auspizien eines nicht mehr gattungsnormativ eingeschränkten Verständnisses literarischer Produktivität jene öffentliche Resonanz erlangen, die ihm in den früheren Stadien der Idee verwehrt geblieben war. Thomas Mann publizierte den seinerzeit unrealisiert gebliebenen Aufruf aus dem zweiten Kriegsjahr (GKFA 15.1, 142 f.; vgl. Kurzke, GKFA 15.2, 56–65) im Rahmen des 1922 erschienenen Aufsatzbandes *Rede und Antwort* als Bestandteil seiner jüngeren politisch-essayistischen Schriften, mit einem Vermerk zum Entstehungskontext der darin beschriebenen Pläne. Die Absicht, damit zur Wiederbelebung der Akademiefrage beizutragen

gen, gelang; denn anders als noch zu Kriegszeiten, als tiefe Gräben innerhalb der deutschen Autorenschaft zwischen national und international Ausgerichteten, zwischen Kriegsbefürwortern und Pazifisten bestanden hatten, ging es nun wieder um die innerliterarische Vielfalt des Schaffens und die Wahrnehmung gemeinsamer Interessen. Wie sich auf nochmals dramatisch zugespitzte Weise in der Kontroverse um die Benennung der Sektion für Dichtkunst – oder Literatur – innerhalb der Preußischen Akademie der Künste Ende der 1920er Jahre zeigen sollte, in der Thomas Mann zu den maßgeblichen Initianten einer kulturellen Öffnung gehörte (Jens 1994), hatte sich die Selbstbeschreibung des sozialen Feldes der Autorschaft definitiv von dem überkommenen Führungsanspruch des Dichtertums gelöst und unumkehrbar zugunsten des stärker medienästhetisch und soziologisch konturierten, gattungspoetisch neutralen Begriffes der Literatur verschoben. Auch und gerade unter den Bedingungen des Exils zeigte sich, dass die schriftstellerische Reputation nicht mehr aus einer poetischen Superiorität abzuleiten, sondern allein aus der diskursiven Verantwortung des Autors zu gewinnen war. Angesichts der ›amerikanischen‹ Arbeits-Bedingungen der vierziger Jahre trat die routiniert wahrgenommene Repräsentation zivilisatorischer Ideale deshalb in eine arbeitsteilige Ergänzungsfunktion zur moderat marktförmigen Publikumsorientierung Manns, dessen literarische Physiognomie nun als diejenige eines Bewahrers von nobler deutscher Stiltradition geschätzt wurde.

Literatur

- Ansel, Michael/Friedrich, Hans Edwin/Lauer, Gerhard (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Berlin/New York 2009.
- Börnchen, Stefan/Liebrand, Claudia (Hg.): *Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne*. München 2008.
- Dierks, Manfred: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* [1972]. Frankfurt a. M. ²2003.
- Elsaghe, Yahya: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹*. München 2000.
- Elsaghe, Yahya: *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*. Köln 2004.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Qu'est-ce qu'un auteur?). In: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1988, 7–31 (frz. 1994 [1969], 789–821).
- Honold, Alexander/Werber, Niels (Hg.): *Deconstructing Thomas Mann*. Heidelberg 2012.
- Jens, Inge: *Dichter zwischen rechts und links. Die Geschichte der Sektion für Dichtkunst an der Preußischen Akademie der Künste*. Leipzig ²1994.
- Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* (The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology). München 1990 (engl. 1957).
- Kontje, Todd: Der verheiratete Künstler und die ›Judenfrage‹. *Wälsungenblut und Königliche Hoheit* als symbolische Autobiographie. In: Michael Ansel/Hans Edwin Friedrich/Gerhard Lauer (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*. Berlin/New York 2009, 387–410.
- Lämmert, Eberhard u. a. (Hg.): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880*. Köln/Berlin 1971.
- Lämmert, Eberhard u. a. (Hg.): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Köln/Berlin 1975.
- Matt, Peter von: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die paradigmatische Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann. In: Sebastian Goeppert (Hg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg i. Br. 1978, 82–100.
- Renner, Rolf-Günther: *Das Ich als ästhetische Konstruktion. »Der Tod in Venedig« und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns*. Würzburg 1987.
- Wysling, Hans: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den »Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull«*. Frankfurt a. M. ²1995.

Alexander Honold

II. Werke

1 Romane

1.1 *Buddenbrooks* (1901)

Thomas Manns erster Roman, sein »meistgelesenes und meistgeliebtes Buch« überhaupt (Mendelssohn 1981, 799), für das er 1929 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde, erzählt vordergründig die im 19. Jahrhundert angesiedelte Geschichte vom kurzzeitigen Aufstieg und schließlichen Niedergang einer Lübecker Kaufmannsfamilie über vier Generationen. Der Roman galt einer Reihe von Interpreten als verspäteter »erste[r] große[r] realistische[r] Roman« der deutschen Literatur (Auerbach 1946, 459) bzw. als »der erste deutsche Gesellschaftsroman« (Wysling, TMHb, 363). Mit den frühen Erzählungen wie v. a. *Der Tod*, *Der kleine Herr Friedemann*, *Der Bajazzo*, *Der Weg zum Friedhof*, *Tonio Kröger* und *Tristan* sind die *Buddenbrooks* über eine Vielzahl von Erzählkonstellationen, Themen und Motiven verbunden. Zu ihnen gehören u. a. der Gegensatz von Bürgertum und Künstlertum, die Außenseiterstellung des am Leben leidenden Helden, das Erzählen auf den Tod hin und die rauschhaft entgrenzende Rolle der Musik. Der Roman entfaltet sein Niedergangspanorama der »Entbürgerlichung« jedoch im weiter ausgreifenden, mit einem Geflecht von Leitmotiven verbundenen Kontext einer dekadenten Verfallsästhetik, die kaufmännischem Niedergang eine ästhetische Verfeinerung und eine gesteigerte Bewusstheit an die Seite stellt. Dem zunächst äußerlich noch sichtbaren bürgerlichen Aufstieg der Familie, ihrer patrizischen Repräsentanz, wird dabei eine innere »Aushöhlung« und Auszehrung und damit der Verlust an Vitalität kontrastiert. Der Hang zu Introspektion und Selbstreflexion und schließlich Selbstzweifel erschweren es den Familienmitgliedern der dritten und vierten Generation zunehmend, noch wie einst selbstverständlich, »naiv« und »praktisch« den Geschäftsbetrieb zu führen und äußerlich Haltung zu bewahren. Lebensunlust, Zweifel am christlichen Jenseitsglauben und nervöse Krankheiten gehen dabei Hand in Hand mit einer geistig-sinnlichen Verfeinerung der Familie, die zuletzt in philosophischen und musikalischen Ausschweifungen ihren Niederschlag findet. Vor allem in metaphysischer Hinsicht deutet sie auf ein Ungenügen am Leben, das die Pro-

tagonisten nicht mehr sinngebend einfangen können. Manns *Buddenbrooks* lassen sich damit, wie die Geschichte der Deutungen eindrucksvoll vorführt, auf vielfältige, einander komplex ergänzende und überlagernde Weise lesen: als bürgerliche Familienchronik und Generationenroman, als historischer Gesellschafts- und Kaufmannsroman, als »Bankrott ›protestantischer Ethik« (Sommer 1994), als dekadente Verfallsgeschichte des *Fin de Siècle*, als psychologischer Roman und als »europäischer Nervenroman« sowie, nicht zuletzt, als philosophischer Roman, der die Brüchigkeit tradierter Sinngebungsmodelle in der Moderne vorführt.

Entstehungs- und Publikationsgeschichte

Fast drei Jahre arbeitete Mann an seinem ersten Roman, dessen Handschrift (bis auf Bruchstücke, die in den Arbeitsnotizen erhalten blieben) während des Zweiten Weltkrieges in München vernichtet wurde. Nach einigen Vorarbeiten ist der Beginn der eigentlichen Niederschrift auf »Rom / Ende Oktober 1897« datiert, wo der damals erst Zweiundzwanzigjährige sich zu diesem Zeitpunkt gemeinsam mit seinem Bruder Heinrich während ihrer eineinhalbjährigen Italienreise aufhielt. Geplant war ein »Roman von zweihundert bis zweihundertfünfzig Seiten nach dem Muster nordischer Familienromane«, doch das entstehende Werk hatte »seinen eigenen Willen« und entwickelte sich, wie Mann 1940 in *On Myself* erinnert, »zu einem zweibändigen Roman deutscher Bürgerlichkeit« (GW XIII, 137). Der Abschluss des Manuskripts erfolgte nach der Fortsetzung der Arbeit 1898 und 1899 in München laut brieflicher Selbstauskunft Manns am 18. 7. 1900 (an Otto Grautoff; vgl. GKFA 21, 120; zum Entstehungsprozess im Einzelnen vgl. GKFA 1.2, 9–101). Nach kurzer, weniger als einmonatiger Umarbeitungszeit konnte Mann das Absenden des fertigen Manuskripts als »unförmiges Angebot« (GW XIII, 139) an den Verlag vermelden (an Otto Grautoff, 13. 8. 1900; vgl. GKFA 21, 122).

Einen äußeren Anstoß zu einem »größere[n] Prosaerwerk« hatte schon am 29. 5. 1897 Manns Verleger Samuel Fischer gegeben (vgl. GKFA 1.2, 9 f.); erste eigene Ideenskizzen, die um eine familiäre Verfallsgeschichte im Rahmen eines vierstufigen Degenerationsprozesses kreisten, sind auf das Jahr 1895 zurück-

datiert worden (Wysling, TMHb, 363). Am 20.8.1898 schreibt Mann an Grautoff dann bereits aus Palestrina, er bereite »einen großen Roman« vor, »der etwa ›Abwärts‹ heißen« solle (GKFA 21, 99). Die Vorbereitungs- und Schreibphase war, wie die Forschung von Scherrer (1967) und Mendelssohn (1975) bis zur Neuedition und Kommentierung im Rahmen der GKFA (Band 1.2) durch Heftrich/Stachorski (2002) umfangreich ermittelt und aufgearbeitet hat, von in seinen Notizbüchern festgehaltenen Gedanken zum Roman sowie Materialbeschaffungen (u. a. Lexikonartikel, Bildvorlagen) und Recherchen begleitet, welche die eigene Erinnerung an die Familiengeschichte der Manns und das Anfertigen von Kapiteleinteilungen, Handlungsverläufen, chronologischen Schemata, Stammbäumen und Berechnungen zu Vermögensverhältnissen der Figuren usw. ergänzten (vgl. den Materialenteil in GKFA 1.2). So fragte Mann u. a. seine Mutter Julia Mann, seine Schwester Julia und seine Tante Elisabeth Haag-Mann um Informationen zur Familiengeschichte und zu Familienrezepten und den verwandten Lübecker Konsul und Kaufmann Wilhelm Marty zum wirtschafts- und lokalgeschichtlichen Hintergrund an (vgl. ebd.).

Im Druck erscheinen konnte der Roman schließlich erstmals in der (gegen den Verleger durchgesetzten) zweibändigen Erstauflage bei S. Fischer in Berlin im Oktober 1901 (als *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman*). Der Absatz der tausend Exemplare der Erstausgabe ging nur schleppend voran; erst mit der deutlich günstigeren, einbändigen 2. Auflage von 1903 begann der beständig zunehmende Erfolg des Romans und mehrten sich zugleich, wie Mann im *Lebensabriß* erwähnt, »die preisenden Pressestimmen« (GW XI, 114). Das 100. Tausend war beim Ende des Ersten Weltkrieges erreicht; nach der Verleihung des Nobelpreises erschien 1929 (datiert auf 1930) eine nochmals günstigere ›Volksausgabe‹, von der bis Ende 1930 über eine Million Exemplare aufgelegt wurde. Frühen ersten Übersetzungen ins Dänische (1903) und Schwedische (1904) folgten bis 1930 weitere elf; bis zum Ende des 20. Jahrhunderts addierte sich die Zahl der Übersetzungen schließlich auf fast vierzig (Potempa 1997; GKFA 1.2, 224).

Quellen, Einflüsse und intertextuelle Referenzen

Die Geschichte der eigenen Familie war Manns »Ustoff« des Sujets (GKFA 1.2, 111): Zu seinen Erinnerungen an die Jugend in (dem im Roman nicht na-

mentlich genannten, aber topographisch und atmosphärisch gut erkennbaren) Lübeck kamen die Erinnerungen und Berichte der brieflich angefragten Familienmitglieder sowie die Familienpapiere der Manns hinzu, welche (neben Dokumenten und Urkunden) u. a. die Generationen zurückreichende Familiengeschichte chronikartig festhielten (darunter die chronikalische Übersicht bedeutender Familienereignisse des Ururgroßvaters Joachim Siegmund Mann und die vom Großvater Johann Siegmund Mann erstellte und fortgeführte Fassung der Chronik, jetzt in GKFA 1.2 abgedruckt). Diese biographische Schicht ließ den Roman für Mann selbst zum »Erinnerungs- und Selbsterforschungswerk großen Stils« werden (Wysling, TMHb, 366 ff.), das auch eine »psychohygienische Funktion« zu erfüllen hatte (ebd., 367). Das Biographische dient jedoch lediglich als Ausgangspunkt einer geistigen und ästhetischen Überformung des Stoffs zum Roman, wie Mann in *Meine Zeit* 1950 rückblickend erklärt: »Ich hatte persönlich-familiäre Erfahrungen zum Roman stilisiert, mit der Empfindung zwar, daß etwas ›Literarisches‹, das heißt Geistiges, das heißt Allgemeingültiges daran sei, aber doch ohne eigentliches Bewußtsein davon, daß ich, indem ich die Auflösung eines Bürgerhauses erzählte, von mehr Auflösung und Endzeit, einer weit größeren kulturell-sozialgeschichtlichen Zäsur gekündet hatte.« (GW XI, 313)

Was Mann hier als Überarbeitungsprozess zu literarisch-geistiger ›Stilisierung‹ definiert, verweist indes auf sein im weiteren Werk stetig verfeinertes Verfahren der »Montage«, das er Adorno gegenüber später – mit Bezug auf die Darstellung der Typhuserkrankung Hanno Buddenbrooks – als »eine[] Art von höherem Abschreiben« kennzeichnet (an Th.W. Adorno, 30. 12. 1945; Br II, 470). Eben diese Montage zielt auf »eine[] gewisse[] Vergeistigung des mechanisch Angeeigneten« (ebd.). Über Quellenmaterialien wie den angesprochenen Lexikonartikel über den Typhus (aus *Meyers Konversations-Lexikon* von 1897, vgl. GKFA 1.2, 673–682) hinaus sind es jedoch eine Vielzahl philosophischer und literarischer Einflüsse, die in die *Buddenbrooks* eingeflossen sind – sei es in Form allgemeinerer oder motivischer Anregungen oder in Form von Detailübernahmen im Romantext. Mann selbst hat im späteren Leben bei wechselnden Gelegenheiten eine Reihe von Hinweisen zu seiner literarischen »Herkunft und Schulung« (Moulden 1988, 45 f.) gegeben und dazu, in welchem literaturgeschichtlichen Kontext er sich und seinen Roman sehen wollte (nicht selten allgemein v. a. auf skandinavische, russische, französische Erzähltradi-

tionen des 19. Jahrhunderts verweisend); die Forschung allerdings hat davon mit Blick auf den Text manchen Einfluss neu und manchen anders gewichtet (zu diesem und dem folgenden Überblick vgl. den Stellenkommentar in GKFA 1.2, 229–417). Zu unterscheiden sind daher allgemeinere literarische Kenntnisse, Lektüren und Anregungen Manns, zu denen etwa Nietzsches *Geburt der Tragödie* zählte wie auch (seinen eigenen Angaben nach) Edmond und Jules de Goncourts *Renée Mauperin*, Tolstois *Anna Karenina* und *Krieg und Frieden* sowie Fontanes *Effi Briest*, von Texten, die in den *Buddenbrooks* (explizit) zitiert und genannt werden oder auf die (implizit) verwiesen wird. Weder von Manns eigenen Hinweisen noch von den im Roman selbst enthaltenen Verweisen auf andere Texte kann allerdings per se auf deren grundlegende Bedeutung als ›Quelle‹ oder manifester ›Einfluss‹ geschlossen werden – und nicht alle dieser intertextuellen Referenzen sind gleichermaßen relevant und funktional für den Bedeutungsaufbau in Manns Roman.

Zu den explizit gegebenen Hinweisen gehören zunächst die Lektüren der *Buddenbrooks*: So liest Tony Heinrich Claurens *Mimili* und in E. T. A. Hoffmanns *Serapionsbrüdern*, Thomas liest Heine und Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*, Kai liest Edgar Allan Poes *Der Fall des Hauses Usher* (und zitiert Shakespeares *Julius Caesar II*) und Bendix Grünlich liest der Konsulin aus Walter Scotts *Waverley* vor. Zu den im Roman punktuell erwähnten oder explizit bzw. implizit zitierten literarischen Texten gehören aber ferner u. a. auch: Walter Scotts *Ivanhoe*, E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana* und *Der goldene Topf*, Ovids *Metamorphosen*, Boëthius' *Vom Trost der Philosophie*, Offenbachs *Schöne Helena*, Grimms Märchen, Uhlands *Schäfers Sonntagsglied*, Wagners *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Lohengrin*, Geroks *Palmlblätter*, Chamissos *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*, J. C. Lavaters *Geheimes Tagebuch*, Fr. A. Krummachers *Parabeln*, Hebels *Alemannische Gedichte*, Blaise Pascals *Pensées*, Horaz' *Epoden*, Goethes *Egmont* und *Faust II* sowie sein Gedicht *Trost in Tränen*, Shakespeares *Hamlet* und *Romeo und Julia*, Eckermanns *Gespräche mit Goethe*, Luthers *Kleiner Katechismus* und *Ein feste Burg ist unser Gott*, Lope de Vegas Dramen, Heines *Buch der Lieder*, Jonas Lies *Ein Mahlstrom*, Nietzsches *Der Fall Wagner*, Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Paul Gerhards *Abendlied*, sein *Neujahrs-Gesang und Befehl du deine Wege*, Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenchts*, Schillers *Don Carlos*, Platens *Tristan*, die Liedersammlung *Des Knaben*

Wunderhorn, eine Reihe von Kirchenliedern und immer wieder auch die Bibel.

Einige Texte sind dabei als strukturell bedeutsamere Muster und Denkmodelle für Manns Roman erkannt worden. Zu ihnen gehören neben Texten des (für Manns Denken und Ästhetik allgemein einflussreichen) ›Dreigestirns‹ Wagner (*Ring des Nibelungen*; vgl. dazu Vaget 1984), Nietzsche (*Was bedeuten asketische Ideale?*) und Schopenhauer (das Kapitel ›Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich‹ aus *Die Welt als Wille und Vorstellung*; vgl. dazu Pütz 1975) v. a. Edmond und Jules de Goncourts *Renée Mauperin* (zu den inhaltlichen Parallelen vgl. Moulden 1988, 47 ff.; Matthias 1986), die Werke der Norweger Alexander Kielland (*Garman & Worse*, *Schiffer Worse*, *Schnee*) und Jonas Lie (*Ein Mahlstrom*, *Die Familie auf Gilje*; zu beider Bedeutung und zu motivischen Parallelen vgl. Moulden 1988, 50 ff.), Edgar Allan Poes *Fall des Hauses Usher* (vgl. dazu Detering 2011 u. Lipinski 2011) und Hans Christian Andersen Märchen (vgl. dazu Maar 1995). Als weitere Quelle zog Mann zudem Georg Brandes' *Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts* zurate.

Im Fall einer Reihe weiterer Autoren und Texte, die in der Forschung immer wieder als für die *Buddenbrooks* einflussreich identifiziert wurden, besteht allerdings kein breiterer Konsens über die Frage, wie belegbar deren Einfluss bzw. wie weitreichend deren Bedeutung für die *Buddenbrooks* insgesamt sind; zu ihnen gehören u. a.: Bjørnsons *Ein Fallissement*, Tolstois *Anna Karenina* und *Krieg und Frieden* (Grawe spricht in diesem Fall von »subtilere[m]« Einfluss auf den »Ton« von Manns Roman, und nicht auf seinen »Wortlaut«, vgl. Grawe 1988, 80), Fontanes *Effi Briest*, *Unwiederbringlich* und *Irrungen, Wirrungen* (von denen vermutet wurde, sie könnten v. a. atmosphärische Milieu- und Gesprächsdarstellung beeinflussen haben; vgl. ebd. u. Jendrieck 1977, 128), Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* und *Frau Marie Grubbe*, Ibsens *Gespenster* und *Nora oder Ein Puppenheim* sowie allgemein der Einfluss weiterer von Mann mit den *Buddenbrooks* in Verbindung gebrachter Dichter (u. a. Fritz Reuter, Dickens, Bang, Hamsun, Flaubert und Turgenjew; vgl. dazu ausführlich Moulden/von Wilpert 1988, 44f.) sowie weiterer von ihm erwähnter Vorbilder (u. a. Maupassant, Tschchow).

Liegen zu den meisten der als einflussreich benannten Autoren und Textquellen oft nur einzelne, seltener kollektivierend auf nationale Literaturen bezogene Studien vor (vor Ersterem warnte, der in den *Buddenbrooks* vorliegenden ›Quellenmixtur‹ wegen,

schon Moulden in Ders./von Wilpert 1988, 44), so hat einzig Bohnen versucht, die Spezifität des Mann'schen Montageverfahrens als Konturierung und Bündelung von Prätexten zu »Bild-Netzen« zu beschreiben, die häufig um zeitgenössisch verbreitete literarische Motivkomplexe zentriert sind, wie sie z. B. der Typhus-Tod, die »Melancholie des verfehlten Lebens« und die »maskenhafte Selbstbehauptung gegenüber dem Verfallsbewusstsein« über Literaturgrenzen hinweg in der skandinavischen, russischen und französischen Literatur der Zeit zwischen 1860 und den 1880er Jahren darstellen (Bohnen 2002, 62 u. 65). Auf diese Weise inszeniere Mann in den *Buddenbrooks* den ›Verfall einer Familie‹ intertextuell »im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur« und integriere die »vorgebildeten«, kursierenden »Bild-Netze« in ein »Erzählgefüge [...], das die Quellengrundlage dieses Dialogs in vielfache Beziehungen auffächert« (ebd., 65). Manns Roman bilde somit um 1900 »eine Art Querschnitt der europäischen Literatur seiner Zeit [...], ein Kondensat der Ideen, Themen und Motive dieser Literatur, die Bilderwelt zahlreicher Werke zu einem durchaus eigenständigen Ganzen vernetzend« (ebd., 68). Nicht nur in dieser Hinsicht stellen die *Buddenbrooks* den vielleicht bedeutendsten deutschen Roman des kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Epochenumbruchs der Frühen Moderne dar.

Aufbau und Inhalt

Buddenbrooks sind in elf Teile mit insgesamt 97 kürzeren Kapiteln unterschiedlicher Länge gegliedert. Der erzählte Zeitraum umfasst 42 Jahre von Herbst 1835 bis Herbst 1877 und wird chronologisch erzählt. Beginnt der Roman auf dem Höhepunkt familiären Glücks, mit der Feier des Einzugs der ersten Generation in das neue Haus in der Mengstraße, so legt er in der Folge den Fokus auf die breite Darstellung der zweiten und vor allem dritten Generation der Buddenbrooks. Vor allem Thomas und Hanno und ihrem problematischen Verhältnis zum Leben sind die längsten der gegen Ende des Romans zunehmend längeren Kapitel gewidmet (u. a. Thomas' Schopenhauerlektüre und Hannos Schultag), in denen innere Erlebnisse und Vorgänge abgebildet werden. Mit »strikte[r] zeitliche[r] Kontinuität« und »strenge[r] räumliche[r] Kohärenz« und »Geschlossenheit« (Grawe 1988, 81 f.) erzählt der Roman zwar in einer »Folge von zeitlich auseinanderliegenden Szenen« (ebd., 74), aber »geradlinig[] und direkt« (ebd., 76), das um das Haus als das »zentrale Symbol«

(Vogt 1995, 26) zentrierte Schicksal der Familie. Deren Generationenfolge stellt das grundlegende Ordnungsmodell von vier aufeinanderfolgenden Generationen zur Verfügung, wobei die männlichen Protagonisten und Firmenerben nicht nur als »Repräsentanten bestimmter historischer Zeitabschnitte« (ebd., 27) figurieren, sondern v. a. die Stadien des unaufhaltsamen Verfalls in ihrer Haltung zum Leben verkörpern. Der Unbefangenheit und Unbekümmertheit Johann Buddenbrooks kontrastiert das bereits zu einem Rollenverhalten stilisierte Gebaren seines Sohnes Jean, das jedoch erst bei dessen Sohn Thomas zur nur noch mühsam aufrechterhaltenen ›Maske‹ erstarrt und in der vierten Generation, mit Hanno, schließlich gänzlich in die Hingabe an Todessehnsucht und in die Selbstaufgabe umschlägt. Der Handlungsgang der elf Teile ist dabei wesentlich durch zentrale Familienereignisse wie Geburt und Taufe, Verlobung und Hochzeit, Tod und Beisetzung einerseits und durch die damit zusammenhängenden Geschehnisse der Getreidefirma Buddenbrook andererseits strukturiert.

Der erste Teil setzt *medias in res* führend mit einem szenisch dargebotenen Gespräch der versammelten ersten drei Generationen Buddenbrook ein: Konsul Johann Buddenbrook und seine Gattin Antoinette, Sohn Johann (›Jean‹) und seine Gattin Elisabeth (›Bethsy‹) und deren Kinder Thomas, Christian und Antonie (›Tony‹) sitzen an einem Donnerstagnachmittag des Jahres 1835 im »Landschaftszimmer« des neu bezogenen Mengstraßenhauses, »stolz und glücklich in dem Bewußtsein, etwas geleistet zu haben, etwas erreicht zu haben ... unsere Firma, unsere Familie auf eine Höhe gebracht zu haben, wo ihr Anerkennung und Ansehen im reichsten Maße zu Teil wird« (GKFA 1.1, 53). Der darauf geschilderten Einweihungsfeier des neuen Hauses als Exposition und »Ouvertüre« des Romans (Vogt 1995, 13) setzt lediglich der am Ende des ersten Teils zwischen Vater und Sohn diskutierte »heimliche[] Riß« durch die Familie (GKFA 1.1, 53) einen Kontrapunkt. Der zweite Teil fokussiert die Jugendzeit der Enkelgeneration und das Sterben der ersten Generation, mit dem unbemerkt »[e]twas Neues, Fremdes, Außerordentliches« ins Haus Einzug hält: »der Gedanke an den Tod [...] herrschte stumm in den weiten Räumen« (ebd., 76). Doch Johann nimmt den Tod mit einem »erstaunte[n] Kopschütteln« (ebd., 77) zur Kenntnis – und die Jugend, allen voran Tony, verlobt »alles in allem, eine glückliche Jugendzeit« (ebd., 99). Diese endet für Tony, als ihre Eltern im dritten Teil eine Vernunftfehle für sie in die Wege leiten; sie gibt

schließlich nach und verlobt sich mit dem Hamburger Kaufmann Bendix Grünlich, den sie im vierten Teil heiratet. Die aus Geldnöten Grünlichs motivierte Ehe entlarvt sich jedoch als gezielter Betrug; Tony kehrt als Geschiedene ins Elternhaus zurück. Am Ende des vierten Teils stirbt unerwartet Jean, und mit Beginn des fünften Teils übernimmt Thomas die Leitung von Firma und Familie. In Amsterdam findet er in Gerda Arnoldsen schließlich seine Ehefrau: »eine Künstlernatur«, »die Mutter zukünftiger Buddenbrooks« (ebd., 332 f.). Die Jungverheirateten ziehen nach ihrer Hochzeitsreise in ein »kleine[s] Haus in der Breitenstraße« (ebd., 326). Tony verheiratet sich im sechsten Teil ein zweites Mal mit dem Münchener Hopfenhändler Alois Permaneder, doch auch diese Ehe zerbricht und sie kehrt als zum zweiten Mal Geschiedene in ihre Heimat zurück. Äußerlich gelingt es Thomas hingegen, Firma und Familie im siebenten Teil auf eine neue Höhe zu bringen: Er wird Vater und zudem Senator der Stadt – und baut ein neues, größeres Haus. Zugleich aber verliert er an Zuversicht, und Zweifel machen sich in ihm breit, wenn er an das »türkische[] Sprichwort« denkt: »Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod« (ebd., 473). Seine Sorgen, führt der folgende achte Teil vor, sind nicht unbegründet: Sohn Hanno stellt sich als verträumtes, »stilles und sanftes« (ebd., 507), schwaches Kind heraus und scheint kaum geeignet, einst die Leitung der Firma zu übernehmen; er selbst ist innerlich müde und ermattet, und der Geschäftssinn droht ihm abhanden zu kommen. Dem äußerlichen Glanz entspricht im Inneren längst kein starkes Selbstvertrauen mehr, wie sich während der Feier des hundertsten Firmenjubiläums zeigt: Auf deren Höhepunkt ereilt Thomas (mit dem Verlust der »Pöppenrader Ernte«) die Nachricht von einem erheblichen finanziellen Schaden. Die Abwärtslinie setzt sich zu Beginn des neunten Teils – bei »feuchte[m] und kalte[m] Herbstwetter[]« (ebd., 611) – fort, als Konsulin Elisabeth an Lungenentzündung erkrankt und schließlich einen grausamen Erstickungstod stirbt. Ihm folgt der Verkauf des alten Mengstraßenhauses – ausgerechnet an die konkurrierenden und aufstrebenden Hagenströms. Der zehnte Teil präsentiert Thomas körperlich und psychisch angeschlagen sowie geschäftlich und gesellschaftlich im Abseits: Sein Vermögen gilt in der Stadt »für stark reduziert« und seine Firma »für im Rückgange begriffen« (ebd., 672). Innerlich »verarmt« und »verödet«, kommt der von ihm aufrechterhaltene äußere Schein dem »Dasein [...] eines Schauspielers« gleich (ebd., 677). In einem Akt rauschhaft erfahrener Lektüre verhilft

ihm da das Todeskapitel aus Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* – jedoch nur kurzzeitig – zur Erkenntnis, dass der Tod »ein Glück« sei und zur Hoffnung auf »Heimkehr« und Befreiung vom Leben als »einem unsäglich peinlichen Irrgang« (ebd., 723) berechtige. Auch ein Seeaufenthalt in Travemünde kann sein Befinden nicht mehr verbessern, und schließlich bricht er nach einer Zahnextraktion auf der Straße bewusstlos zusammen. Thomas' Tod und Beisetzung markieren den eigentlichen Abschluss der Familien- und Firmengeschichte; der folgende elfte Teil inszeniert noch einmal »[e]pilogartig« (Wenzel 1993, 27) das Ende der Buddenbrooks: Nach dem Verkauf von Haus und Firma ziehen Gerda und Hanno in eine »kleine[] Villa [...] vorm Burghthore« (GKFA 1.1, 770). Hannos schließlicher Tod am Typhus erscheint nur noch als Folge seines nicht vorhandenen Lebenswillens: »Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen. Ich möchte sterben« (ebd., 819). Gerda geht nach seinem Tod zurück nach Amsterdam, übrig bleibt von den Buddenbrooks am Ende (nachdem Christian sich mit »Wahnideen und Zwangsvorstellungen« schon vorher in »eine Anstalt« verabschiedet hat; ebd., 772) einzig die weibliche Seitenlinie: Tony, ihre Tochter Erika und ihre Enkelin Elisabeth.

Erzählverfahren, Form und Poetik

Fast ein »Verbildungsroman«, der das Muster des Bildungsromans auf den Kopf stellt, indem er die »Reifung zum Künstler« in einer »Dissonanz zwischen Ich und Welt statt ihrer harmonischen Übereinstimmung« enden lässt (Hillman 1988, 64), stellen die *Buddenbrooks* mit ihrer Struktur verschiedene Deutungsangebote bereit. Eine gattungspoetische Einordnung ist daher aufgrund der »Vielfalt« des Romans und der »Koexistenz der Romantypen« in ihm nicht eindeutig zu leisten, doch gerade damit »überwindet Mann die Eindimensionalität der meisten deutschen Romane des 19. Jahrhunderts« (ebd., 68). So rückt Manns Roman mit dem Akzent auf der zerfallenden Einheit der Familie den familiären und gesellschaftlichen Aspekt zwar in den Vordergrund – Mann selbst gab seinen Roman 1926 als repräsentative »Seelengeschichte des deutschen Bürgertums« aus (GW XI, 383) –, doch bietet Manns Variante des Familien- und Gesellschaftsromans »keine enge Wechselwirkung zwischen familiärem und öffentlichem Geschehen, zwischen Genealogie und Sozialgeschichte« – und lässt sich mit der »vorwiegend am Rande der Handlung« platzierten Zeitgeschichte

auch nicht als »panoramische[r] Zeitroman« oder als Chronik des 19. Jahrhunderts lesen (Hillman 1988, 66 ff.). Die (mit Nietzsche konnotierte) Psychologie und (mit Schopenhauer konnotierte) Philosophie des in den *Buddenbrooks* dargestellten Verfalls hingegen sind von der Forschung immer wieder als durchgängig strukturierende Grundideen diskutiert worden, da sie v. a. auch mit einem leitmotivischen Beziehungsnetz den Gang der Handlung über die einzelnen Teile und Kapitel hinweg in »ungemein vielfältigen Reihen- und Konstruktbildungen« (Neumann 2001, 23) in Beziehung setzen. Eingebunden in ein komparatives Erzählverfahren, bei dem auf der Ebene der Figurenbeziehungen »im Porträt des Sohnes [...] zugleich das des Vaters mit anwesend« ist (Koopmann 1975, 12), stellt die Verfallsthematik das alles integrierende Moment der einzelnen Themenkomplexe des wirtschaftlich-materiellen, biologischen und psychischen Niedergangs dar. Dem ordnet sich auch das Erzählverfahren bei, insofern es von den anfänglich dominant dialogisch gestalteten Szenen und einem Erzählen im dramatischen Modus im Romanverlauf immer stärker zum monologischen und subjektiven Erzählen aus spezifischer Figurenperspektive tendiert (Grawe 1988, 90) und an den fortschreitend beschleunigten Verfall auch eine zunehmende interne Fokalisierung koppelt (Jannidis 2008, 55), mit der die »zunehmende[] seelische[] Vertiefung und Wahrnehmungsschärfe« sowie die zunehmende »Vereinsamung der Gestalten« erfahrbar wird (Grawe 1988, 87). Die am häufigsten eingesetzten narrativen Verfahren dieser Introspektion, erlebte Rede und innere Monologe, tragen dabei nicht nur zur stärkeren Konzentration auf das Innenleben der Figuren im Rahmen einer »Gedanken- und Wahrnehmungsanalyse« bei (ebd.), sondern sind auch Ausdruck eines Erzählverfahrens im Übergang zwischen Realismus und Moderne, bei dem die auktoriale (heterodiegetische) Erzählerstimme und der scheinbar »allwissende« Erzählerbericht immer wieder ins personale Erzählen aus wechselnder Figurenperspektive übergehen. Ermöglicht wird dadurch ein »subtile[s] Spiel mit der Erzählperspektive«, das einen »variierende[n] Abstand zum Erzählobjekt« ermöglicht (ebd., 91) und mit dem Wechsel von Nähe und Distanz zum Geschehen ebenso die subjektive Perspektivierung des Handlungsgeschehens wie auch die (größtenteils ironisch gefärbte) distanzierte Betrachtung des Verfalls erlaubt. Schon Rilke hat in seiner Rezension der *Buddenbrooks* als vom Roman »[b]esonders fein beobachtet« hervorgehoben, »wie der Niedergang des Ge-

schlechtes sich vor allem darin zeigt, daß die Einzelnen gleichsam ihre Lebensrichtung geändert haben, daß es ihnen nicht mehr natürlich ist, nach außen hin zu leben, daß sich vielmehr eine Wendung nach Innen immer deutlicher bemerkbar macht« (Rilke 1986, 22 f.).

Die in der Forschung anfänglich betonte Wirklichkeitstreue und die Objektivität der Darstellung in den *Buddenbrooks* sind nun allerdings nicht nur durch Tendenzen zur Subjektivierung, Perspektivierung und Innenschau konterkariert: Dem »extrem selektiven Charakter« der dargestellten Wirklichkeit in Manns Roman (Grawe 1988, 74) entspricht auch eine selektiv-akzentuierende Darstellungsweise, wie sich insbesondere am ungleichmäßigen Erzählfluss und seinen wechselnden Rhythmen im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit bemerkbar macht (so spielt etwa der erste Teil an einem einzigen Tag, während der neunte Teil ein Vierteljahr abdeckt; vgl. dazu ebd., 73). Dabei gilt andererseits zugleich für die erzählte Zeit des Romans insgesamt, dass »[v]on jeder neuen Generation [...] ausführlicher erzählt [wird] als von der vorangegangenen« (Neumann 2001, 21). Neben der für Mann kennzeichnenden ironisch distanzierten Erzählweise (und dem immer wieder pointiert eingesetzten Wechsel zu Momenten pathetischer Gehobenheit und Unmittelbarkeit, vgl. Wißkirchen 2010) ist es aber insbesondere der Einsatz von Leitmotiven, der den oft betonten »Realismus« Manns – mit seiner vermeintlichen Liebe zum Detail und seiner Exaktheit im Sachlichen – als einen »maskenhaft[en]« Realismus erweist (Kristiansen, TMHb, 828). Denn nicht nur gibt sich bei genauer Analyse, wie Rothenberg bereits 1969 gezeigt hat, der »Wirklichkeitsgehalt« der *Buddenbrooks* lediglich als »Eindruck großer Wirklichkeitsnähe und -dichte« und als oberflächlich »vorgetäuscht« zu erkennen (Rothenberg 1969, 93). Details und Realien stehen vielmehr auch in einem sorgsam konstruierten, um das Verfallsthema gruppierten Leitmotivgeflecht, das durch Wiederholungs- und Variationsstrukturen jede Form vordergründiger Wirklichkeit unterwandert, »so daß die in Zeit, Raum und Individualität unterschiedenen Phänomene der realistischen Ebene schließlich zusammenfallen und in ihrem Identischsein auf eine jenseits des principii individuationis befindliche eigentliche metaphysische Tiefenwirklichkeit verweisen« (Kristiansen, TMHb, 829). Leitmotive wie die wiederholt auftretenden blauen Adern und Schatten an Kopf, Augen und Hand (bei Thomas, Gerda und Hanno) tragen so über weite Strecken der Erzählung (und über Generationen) hin-

weg zur semantischen Verdichtung und Korrelation mit dem Grundmuster ›Verfall‹ bei (hier in seiner Konnotation der mit ihm einhergehenden sinnlichen Verfeinerung, dabei Sensitivität, Musik und Tod engführend, vgl. Keller 1988, 136). Diese in den *Buddenbrooks* erstmals über einen ganzen Roman hinweg eingesetzte und mit Bezug auf Wagner verknüpfte Leitmotivtechnik hat Mann später im Zusammenhang mit dem *Zauberberg* (wenn auch in Abgrenzung von den *Buddenbrooks*) als der »symbolischen Art der Musik« analog (GW XI, 611) ausgegeben, wobei »die vor- und zurückdeutende magische Formel« das Mittel sei, einer »inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen« (ebd., 603).

Was allerdings im Einzelnen unter ›Leitmotiv‹ verstanden sein soll, ist in der Forschung sehr unterschiedlich beantwortet worden und kann zudem zwischen ›Motiv‹, Allegorie und Symbol changieren (Keller 1988). Ob physiognomische Charakterisierungen (die Hände und Zähne der männlichen *Buddenbrooks*), stereotyp und typisierend wiederholte oder verbale Charakterisierungen oder sprachliche Wendungen (z. B. das initiale, im Romanverlauf variierte und in der Schlusswendung noch gespiegelte »Was ist das«), Gegenstände (wie die Familienchronik), landschaftliche (Meer) oder räumliche Elemente (Haus): Die leitmotivische Funktion besteht in allen Fällen weniger in Charakterisierung und Gliederung der Einzelelemente als vielmehr im Dienst der »epischen Integration« (ebd., 129), indem die individuelle Einzelperspektive auf übergreifende Zusammenhänge verweist und so ein durchgängiges Bezugssystem herstellt, das stets eine »Beziehung zum Grundgedanken des Werks« (ebd.), zum Thema des Verfalls, aufweist. Leitmotive werden in den *Buddenbrooks* somit semantisch funktional und tragen eine Erinnerungsfunktion, indem sie im Rückverweis auf Vergangenes einen Abgleich mit der Gegenwart leisten und dieses im jeweiligen Motivkomplex ›erinnerte‹ Differenzial zugleich mit Blick auf die Zukunft im Fortgang der Handlung präsent halten (vgl. dazu Wysling, TMHb, 382 u. Blödorn 2005). Zu dieser Art der in den erzählerischen *discours* eingeflochtenen Ebene semantisierender Kommentierung des primären Handlungsgeschehens gehört ebenfalls die differenzierte Farbsemiotik des Romans sowie die Strukturlinie der ›Verdunkelung‹ als narrativer Leitsemantik (Blödorn 2014, 14 ff.; Blödorn 2013, 162 ff.; Blödorn 2015). Die Verfalls- und Abwärtslinie der *Buddenbrooks* wird dabei mittels einer vom Anfang bis zum Romanende dem Handlungsgeschehen

übergeordneten farbsemiotischen Strukturlinie kodiert: von den herrschaftlich-optimistisch konnotierten Weiß- und Goldtönen des Anfangsglücks bis zum Umschlag in ihr Gegenteil am Ende, wenn nach dem Tod des letzten männlichen Erben nur noch »schwarz gekleidet[e]« Damen beisammensitzen, um das Ende des ›Hauses Buddenbrook‹ zu besiegeln. Über alle Teile hinweg wird dabei eine innere und äußere Verdunkelung erkennbar, die Raumfarben, Figurenmerkmale und Stimmungen miteinander verbindet, wenn etwa in der zweiten Generation Rot-, Braun- und Grüntöne zunehmen oder sich in der dritten das Attribut ›dunkel‹ vielen Charakteristika vorschaltet (aus ›blondem‹ wird ›dunkelblondes‹ Haar usw.). Der Verdunkelung der Farben korreliert dabei ein (in realistischer Erzähltradition des 19. Jahrhunderts stehender und stets mit ›Tod‹ verbundener) Prozess des ›Verstummens‹, der sich in der mit Madame Antoinettes Tod einkehrenden Stille im Haus erstmals manifestiert und sich beständig steigend fortsetzt – in der mit Jeans lautlosem Tod verbundenen Stille nach dem Gewitter, in Hannos Schlussstrich unter die Familienchronik, in Thomas' Rückzug in die Introspektion, in der »schweigende[n], verschweigende[n] Stille« nach dem Musizieren Gerdas mit Herrn von Throta (GKFA 1.1, 712), im musikalischen Verstummen Hannos am Ende seiner Klavierimprovisation und schließlich im Umgang des Erzählers mit Hannos Tod, dessen explizite Darstellung ›verschwiegen‹ und durch den lexikalischen Typhusbericht ersetzt wird. Diese vielfältig variierte Wiederholung von auf den Verfall bezogenen (Leit-)Motiven, Zeichenstrukturen und Semantiken ist – Manns eigener Deutung folgend – denn auch immer wieder »in musikalischen Termini« beschrieben worden (vgl. Grawe 1988, 105), bei denen Motive in kontrastiver oder kontrapunktischer Relation zueinander stehen, Leitmotive eine rhythmisierende und gliedernde Funktion erfüllen und Motivkomplexe als ›Akkorde‹ verstehbar sind. Entscheidender als die damit erfolgende metaphorische Kennzeichnung des Romans als »musikalische Komposition« (ebd.) ist jedoch, das dahinter stehende Prinzip eines ›doppelten‹ Erzählens – jene von Mann postulierte »doppelte Optik« – sichtbar werden zu lassen, mit dem vorgeblich ›realistisches‹, kausal motiviertes Handlungsgeschehen final-mythisch überformt wird. Das Erzählen im Roman kommentiert sich damit nicht nur semantisierend selbst, sondern markiert zugleich, indem es die individuelle Wirklichkeit des Erzählten als Schein entlarvt, seine eigene implizite Poetik: Individuelles steht stets in ei-

ner Reihe von dem Geschehen vorgelagerter und ihm nachfolgender Wiederholungen bzw. Variationen derselben Grundstruktur – so, wie die Buddenbrooks auf die Ratenkamps folgen und durch die Hagenströms am Ende ›ersetzt‹ werden. Zur Manifestation der überzeitlich-mythischen Ebene einer dem Schopenhauer'schen ›Willen‹ korrespondierenden Zeitlosigkeit tragen auch bis an die Grenze von intratextuellen Selbstzitatengehende sprachliche Wiederholungsverfahren bei, die Motivkomplexe (wie das mit Tod, Vergessen und Betäubung korrelierte Meer) an identische sprachliche Darstellungsverfahren koppeln.

Wirkung und Rezeption

Dass in die *Buddenbrooks*, bei aller artistischen Überformung des dargestellten Stoffs, gleichwohl »sehr viel angeschaute und miterlebte Realität« aus Manns Lübecker Jugendzeit eingeflossen ist (Wysling, TMHb, 379) bzw. dass der Roman so gelesen wurde, als sei er im Wesentlichen autobiographisch motiviert, bezeugen neben der von Manns Onkel Friedrich (dem Vorbild für Christian Buddenbrook) in den *Lübeckischen Anzeigen* aufgegebenen Annonce, in der er seinen Neffen als ›Nestbeschmutzer‹ diffamierte (vgl. von Wilpert 1988, 322), v. a. die Entschlüsselungslisten, die in Lübeck bald nach dem Erscheinen kursierten und mit denen man glaubte, den einzelnen Romanfiguren ihre real existierenden, ›wahren‹ Urbilder zuzuordnen zu können (vgl. Dräger 1993, 21–32). Auf die Empörung derjenigen Lübecker, die sich in dem von ihnen als Schlüsselroman verstandenen Werk portraitiert sahen, und auf den zu dem 1903 erschienenen Roman *Aus einer kleinen Garnison* von Fritz Oswald Bilde (für den der Verfasser vor einem Militärgericht zur Rechenschaft gezogen und der Beleidigung für schuldig gesprochen wurde) hergestellten Zusammenhang im Rahmen eines Lübecker Prozesses antwortete Mann 1906 in seinem Essay *Bilse und ich*: »Nicht von Euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir ...« (GKFA 14.1, 110). Denn obwohl eingestandenermaßen die »Figuren zum Teil nach lebenden Personen gebildet sind« (ebd., 95), sei das Entscheidende der künstlerischen Darstellung die »Beseelung«, »die subjektive Vertiefung des Abbildes einer Wirklichkeit« (ebd., 101). Diese subjektiv vertieften »Gestalten der Außenwelt«, von Mann »amalgamiert« mit »Möglichkeiten«, die er »in sich selbst fand«, lässt Figuren wie Thomas und Christian oder Hanno und Kai folglich als komplementär angelegte,

psychologisierte Ausformungen eigener Erfahrungen verstehen (Neumann 2001, 45).

Die von der provinziellen »Schlüssellochperspektive Lübecks« (von Wilpert 1988, 325) unabhängige, eigentliche (und ausführlich im GKFA-Kommentar [1.2] dargestellte) Rezeptionsgeschichte beginnt mit ersten Rezensionen noch 1901; bis 1904 erschienen – trotz des großen Umfangs des Debütromans, der vergleichsweise Unbekanntheit seines Autors und dem zunächst schleppenden Absatz, der erst mit der günstigeren einbändigen Auflage von 1903 beschleunigt wurde – immerhin 37 Rezensionen (von Wilpert 1988, 325 ff.; GKFA 1.2, 118). Neben einer durch den Autor selbst in die Feder diktierten wohlwollenden Rezension des Freundes Otto Grautoff (*Münchener Neueste Nachrichten*, 24. 12. 1901) waren es vor allem jene beiden, die spätere Rezeptionsgeschichte verzerrend dominierenden Rezensionen (GKFA 1.2, 121), die frühzeitig reklamierten, »[m]an wird sich diesen Namen unbedingt notieren müssen« (Rainer Maria Rilke, *Bremer Tageblatt*, 16. 4. 1902; vgl. Rilke 1986, 21) bzw. der Roman sei ein »unzerstörbares Buch« – es werde »wachsen mit der Zeit und noch von vielen Generationen gelesen werden« (Samuel Lublinski, *Berliner Tageblatt*, 13. 9. 1902; vgl. Lublinski 1995, 140). 1903 urteilte Hermann Derstadt vergleichbar, der Roman gehöre »zu den wenigen unvergänglichen Meisterwerken der deutschen Literatur« (Hermann 1903, 85). Dem stehen allerdings eine Reihe weitaus weniger enthusiastischer Urteile gegenüber, die Umständlichkeit und Überlänge des Romans kritisieren (wie Arthur Eloesser) oder gar wie Hermann Anders Krüger befanden, *Buddenbrooks* sei »eines der langweiligsten Bücher« und »ein Epigonenwerk« (Krüger 1902, 19; vgl. dazu von Wilpert 1988, 326 f., dort auch zu Urteilen weiterer Schriftstellerkollegen Manns über dessen Roman u. GKFA 1.2, 118 ff.).

In den frühen Rezensionszeugnissen wurden insgesamt durchaus ambivalente »Strategien« in den *Buddenbrooks* erkannt, »die 1901 eine Relationierung zu modernen und sehr modernen sowie, gleichzeitig, zu traditionellen und sogar klassischen Strategien« nahelegen (Jannidis 2008, 72). Neben dem Verfallsthema sind als ›moderne‹ Elemente u. a. die »Bezüge[] zum Modephilosophen Nietzsche«, »der Kaufmannsroman mit seinen modernen skandinavischen Vorbildern«, das »Schicksalhafte« der final motivierten Handlung und die »psychologisch deutbaren Beschreibungen, die in der Tradition zum Naturalismus gesehen werden konnten«, hervorgehoben worden (ebd.). Andererseits besitze der Roman eine traditionelle Ebene, die sich v. a. in der »epi-

sche[n] Darstellungsweise« und im »Chronikartigen« zeige (ebd.). Die »komplexe humoristisch-ironische Erzählhaltung in Verbindung mit der pessimistischen Grundstimmung« jedoch wurde von Beffin an als genuine Besonderheit gewürdigt (ebd.).

Neben dieser ersten Phase der Rezeption durch die feuilletonistische Literaturkritik spielt die literaturgeschichtliche Auseinandersetzung mit Manns Romanerstling in der ersten Jahrhunderthälfte, so hat von Wilpert bilanziert, eine nur »untergeordnete Rolle«, da sie zunächst lediglich oberflächlich und inhaltsbezogen sei (von Wilpert 1988, 332 f. u. GKFA 1.2, 201) bzw. sich dann als völkisch-nationale Literaturgeschichtsschreibung während des Nationalsozialismus zu propagandistisch gefärbten, krassen Fehldeutungen und Urteilen versteigt und die *Buddenbrooks* als »undeutsches«, »volksfernes« Werk eines »kranken« Autors abqualifiziert (vgl. dazu von Wilpert 1988, 334 ff. u. GKFA 1.2, 187 ff.). Ihr vorausgegangen waren schon 1906 und 1909 nationalistische und antisemitische Versuche, Mann zu verunglimpfen (vgl. ebd.). Dieser Tendenz entgegen erschienen allerdings v. a. in den 1920er und frühen 1930er Jahren einige durchaus hellsichtige monographische Studien zu Mann, die einen tieferen Zugang zum Werk zumindest versuchten und *Buddenbrooks* im Kontext der Werkentwicklung Manns verorteten (u. a. Brüll 1923, Back 1925, Eloesser 1925, Havenstein 1927, Peter 1929, Kasdorff 1932, Hamburger 1932; zur Kritik an Eloesser und Havenstein vgl. GKFA 1.2, 207 ff.).

Nach dem mit dem Nationalsozialismus verbundenen Bruch in der deutschsprachigen Mann-Forschung war es nach 1945 die Aufgabe der neu einsetzenden literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Manns Roman in beiden Teilen Deutschlands, sich erst einmal »durch den Wust von Polemik und Propagandalügen, von Verzerrungen und Fehlurteilen zu den Quellen zurückzukehren und ein von Vorurteilen unverstelltes Bild neu zu schaffen« (von Wilpert 1988, 336). Den seitdem nicht abreißen Strom von Studien zu den *Buddenbrooks* in Deutschland auch nur ansatzweise zu würdigen, ist – wie ein auch nur ansatzweiser Überblick über internationale Arbeiten – kaum möglich. An für die Mann-Forschung einflussreich gewordenen Monographien seien daher – neben dem Verweis auf die für ein literarisches Werk wohl einmalige Tatsache, dass zu den *Buddenbrooks* ein eigenes Handbuch existiert (Moulden/von Wilpert 1988) – lediglich die folgenden Arbeiten genannt: Koopmann 1962 (3. Aufl. 1980, Deutung als »intellektualer Roman«); Rothenberg 1969

(zum Realismus-Problem); Ebel 1974 (zur Integration skandinavischer Literatur in den *Buddenbrooks*); Mendelsohn 1975 (v. a. zur Entstehungsgeschichte im biographischem Kontext); Zeller 1976 (literatursoziologische Studie zum Begriff des Bürgertums); Vogt 1983 (2. Aufl. 1995, zu Verfall und Sozialgeschichte); Swales 1991 (zu Familie und Sozialgeschichte der *Buddenbrooks*); Rickes 2006 (zu intertextuellen Schlüsseltexten des Romans); Max 2008 (zu Krankheit, Wissens- und Medizingeschichte).

Dekadenz, Psychologie, Philosophie: Deutungsaspekte

Ausgehend vom »Verfall des ›ganzen Hauses‹« (Vogt 1995, 29 ff.), dem Wegfall des »zentrale[n] familiäre[n] Bezugspunkt[s] der *Buddenbrooks*« (Grawe 1988, 82) als »sicherer Hafen« und Zufluchtsort, sind die Aspekte »dekadente« Verfalls im Einzelnen betrachtet worden, so zuvorderst der grundlegende, sozialhistorisch begründbare Verfall der Einheit von Haus, Familie und Firma, sodann die Psychologie des Verfalls in ihrer Kopplung an eine geistige Steigerung und sinnliche Verfeinerung sowie die damit einhergehende körperlich-biologische Seite des Verfalls der lebensschwachen Helden (mit den Stadien Krankheit, Siechtum, Tod).

Décadence-Roman: Mit der Verfallsthematik greift Manns *Décadence-Roman* das im Fin de Siècle längst kulturell etablierte Verständnis der *décadence* auf, wie es v. a. durch Paul Bourget und Nietzsches Entlarvungspsychologie vorgeprägt ist. Körperliche Degeneration, erbbiologisch determinierte Lebensuntauglichkeit und eine zum Geistig-Künstlerischen ausschlagende Sensibilisierung gehen dabei im Verfall Hand in Hand (vgl. Dierks 2002, 138). Stets aber ist dabei den Opfern des Verfalls »der immer durchdringendere[] Blick der Erkenntnis beschert« (Neumann 2001, 30): Selbsterkenntnis und gesteigerte Bewusstheit des eigenen Verfalls beschleunigen den Niedergang, wo die Willenskraft des »Leistungsethikers« abhanden kommt (wie bei Thomas *Buddenbrook*) oder doch die künstlerische Fähigkeit zur produktiven schöpferischen Gestaltung fehlt (wie bei Hanno, im Gegensatz zu seinem Freund Kai, dem Ironie als »die andere Seite des produktiven Geistes« zur Verfügung steht – als »schärfste Waffe«; vgl. dazu Heftrich 1982, 100).

»*Europäischer Nervenroman*«: Dass der Lebensunfähigkeit des *décadent* dabei in der Neurasthenie ein manifestes Krankheitsbild der Zeit um 1900 korreliert, hat Dierks (2002) ausgeführt, indem er die *Bud-*

denbrooks zugleich als »europäischen Nervenroman« identifiziert. Zum Kontext um die Modekrankheit der geplagten Moderne – die vererbliche, reizbare Nervenschwäche – gehört auch der »Vier-Generationen-Takt in der Entartung« (ebd., 143), den Manns Roman modellhaft durchspielt und v. a. an den beiden Brüdern Thomas und Christian als Krankheitsverlauf dem medizinischen Wissen der Zeit entsprechend »klinisch exakt« vorführt (ebd., 145). Nicht zuletzt fungiert aber die nervöse Krankheit der Buddenbrooks als »Metapher für eine Kulturkrise«, in der das moderne Ich zwischen Selbstbehauptung und Auflösung zerrieben wird (ebd., 149f.).

Leitmotivtechnik und insbesondere die ironische Erzählweise Manns, das mit der »Subtilität des versteckten Spotts« ausgezeichnete »überragende Stilmerkmal dieses Autors« (Jurgensen 1988, 111), tragen darüber hinaus zur »Entlarvung« der vordergründig-realistischen Geschehnisse als scheinhafte Täuschung bei und stellen das Schicksal der Buddenbrooks überdies in einen psychologischen Zusammenhang, der die überlieferten bürgerlichen Verhaltensmuster im Zeichen der Familientradition mit dem Unvermögen der Individuen konfrontiert, diesen Anforderungen zu genügen. Von Generation zu Generation werden die Familienmitglieder immer unfähiger, im inneren Einverständnis mit ihrem bürgerlichen Ethos zu leben.

Als (entlarvungs-)psychologischer Roman führen die *Buddenbrooks* dabei andererseits vor, dass der damit einhergehende Hang zu Selbstbeobachtung, philosophischer Reflexion und künstlerischer Ambition bei den Buddenbrooks nicht ins Produktive und Lebensfähige gewendet werden kann (wie dies bei Gerda und Kai der Fall ist) und so zu einer irreversiblen Differenz von äußerer Haltung und »Maske« vs. innerer Leere und Haltlosigkeit führt. Nicht nur Krankheit und Tod irritieren dabei die einst patrizisch-gelassene Bürgerlichkeit der Buddenbrooks nachhaltig: Unsicherheit und fehlender Instinkt ziehen schließlich missglückte Eheschließungen und geschäftliche Fehlschläge nach sich. Auswege offerieren da einzig die »Ersatzdrogen« der Buddenbrooks, die sich angesichts eines der Familie vergehenden Appetits als Substitut für die bürgerliche Esskultur anbieten: »Religion, Philosophie und Musik« (Marx 2007, 53). Der gesteigerten Religiosität Jeans, den philosophischen Anfechtungen Thomas' und schließlich den dilettantischen Klavierimprovisationen Hannos ist eigen, dass sie allesamt Fluchtpulse darstellen, als deren Zielpunkt regelmäßig die »Betäubung« (GKFA 1.1, 148 u. 696) am Meer ge-

sucht wird, der »Landschaft des Bewußtseinsverlusts und der Raum- und Zeitlosigkeit«, der »Landschaft der Metaphysik Thomas Manns« (Kurzke 1997, 77) – der Möglichkeit einer immanenten Transzendenz mithin, als Vorstufe und Ahnung eines zuletzt einzig ersehnten Totseins (Blödorn 2015).

Philosophischer Roman: Dass damit jedoch keinesfalls das Erlöstsein vom leidvoll erfahrenen Leben, sondern im Gegenteil die Befreiung zu einer Existenz von überindividueller Kollektivnatur verbunden ist, hat die Deutung der *Buddenbrooks* als philosophischer Roman im Gefolge Schopenhauers zu begründen versucht. Denn unabhängig von der Tatsache, dass Mann erst während des Arbeitsprozesses an seinem Roman Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* gelesen haben will, verweise seine eigentümliche Mischung aus Nihilismus und Humor doch, seiner eigenen Maßgabe folgend, in erster Linie auf die »Hoffnungslosigkeit und Melancholie des Ausgangs« (an Otto Grautoff, 26. 11. 1901, GKFA 21, 179f.). Die Auslöschung der Familie, ihr beinahe unheimliches Ende im Nichts, korrespondiert tatsächlich mit dem im Roman explizit und eindringlich geschilderten Erlebnis Thomas', als er im zweiten Band des Schopenhauer'schen Werkes das Kapitel »Ueber den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich« liest. Denn obwohl er selbst das Gelesene wieder verwirft, da es »zuviel ist« für sein »Bürgerhirn« (GKFA 1.1, 722), und obwohl sein Erlebnis zuletzt durch Theoreme Nietzsches (vom künftigen starken Fortleben im Sohn) überformt wird (vgl. Wysling, TMHb, 372f.), so manifestiert sich im Roman durchaus eine über den Individuen stehende Form der »stehenden Ewigkeit«, welche die stete Wiederkehr des Immergleichen, den unwiderrufflichen Wechsel von Aufstieg und Verfall, impliziert. Die über vier Generationen sich erstreckende Struktur des Verfalls (von der Nativität über Religion und Philosophie zur Kunst) lässt sich mit Schopenhauer zugleich verstehen als »zunehmende[] Verneinung des Willens«, als vierstufige »Entwicklung der Bewusstheit« (Pütz 1975, 448ff.), die auch in der Strukturlinie des Romans selbst abgebildet ist. So steht, dieser Deutung nach, im Mittelpunkt von Manns Interesse zuletzt »die Erkenntnis und die künstlerische Gestaltung einer metaphysischen Struktur« (Kurzke 1997, 82).