

*Untersuchungen  
zur deutschen  
Literaturgeschichte  
Band 86*



Liisa Saariluoma

# Nietzsche als Roman

Über die Sinnkonstituierung in  
Thomas Manns »Doktor Faustus«

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 1996



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Finnischen Akademie

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Saariluoma, Liisa :*

Nietzsche als Roman : über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns "Doktor Faustus"  
/ Liisa Saariluoma. – Tübingen : Niemeyer, 1996

(Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte ; Bd. 86)

NE: GT

ISBN 3-484-32086-9    ISSN 0083-4564

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1996

Das 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. Printed in Germany.

Satz und Druck: Allgäuer Zeitungsverlag, Kempten

Einband: Hugo Nädele, Nehren

# Inhalt

Vorwort . . . . .	VII
I. Thomas Mann und die Tradition: die Frage nach der Sinnkonstituierung . . . . .	I
II. Die Problematik der Sinnkonstituierung im Roman: Realismus, Frühromantik, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche . . . . .	28
III. Sinnkonstituierung als Thema im <i>Doktor Faustus</i> . . . . .	73
IV. Die realistische Schicht: <i>Doktor Faustus</i> als Biographie . . . . .	91
V. Der Übergang von der realistischen zur thematisch-ideellen Ebene . . . . .	110
VI. Die Funktionen des »Zitierens«: intertextuelle Sinnkonstituierung in einem »Montage-Werk« . . . . .	122
VII. Das mythische »Wesensdenken«: Faust-Mythos und Deutschland-Allegorie . . . . .	151
VIII. Die musikalische Struktur im <i>Doktor Faustus</i> : die Syntax der Themen . . . . .	185
IX. Der Roman als Gesamtkunstwerk: Sinnkonstituierung unter dem Begriff der Kultur . . . . .	207
Verzeichnis der zitierten Literatur . . . . .	218



## Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand aus dem Wunsch, die innere Logik von Thomas Manns äußerst kompliziertem Alterswerk *Doktor Faustus* zu verstehen. Denn trotz der umfangreichen Forschungsliteratur, die einzelne Aspekte des Romans erleuchten, fehlt es an einer synthetischen Gesamtanschau, die die Tiefenlogik des Werkes in einen allgemeinen geistigen Zusammenhang bringt. Solch eine Synthese ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Es versteht sich, daß solch ein Versuch auf der früheren Forschungsliteratur fußen muß. Es handelt sich aber nicht um eine Synthese in dem Sinne, daß hier alles bisher Gewußte zusammengefaßt wird. Man muß viel elliptischer verfahren, um das Wichtigste, die Tiefenlogik des Werkes bzw. die Art der Sinnkonstituierung darin, in den Griff zu bekommen.

Ein Ausgangspunkt der Arbeit ist die Überzeugung, daß die literarischen Werke, die aus verschiedenen literarischen Epochen stammen, in ihrer inneren Logik voneinander abweichen: die Art der Sinnkonstituierung ist in einem realistischen Werk anders als in einem romantischen oder in einem modernistischen. Ein »Nebenziel« dieser Arbeit ist die Entwicklung dieser Hypothese.

Thomas Manns Stellung als einer der großen Modernisten, aber auch als Fortsetzer der Tradition des neunzehnten Jahrhunderts, legt die Vermutung nahe, daß die innere Logik seiner Werke durch die Entwicklung der Literatur vom Realismus zum Modernismus zu verstehen ist. Das Ergebnis der Erforschung dieser Sinnkonstituierung in *Doktor Faustus* weicht aber von der Vermutung ab: das deutsche neunzehnte Jahrhundert – Schopenhauer, Wagner, Nietzsche – ist nicht nur auf der thematischen Ebene bedeutend, sondern bestimmt auch die Art der Sinnkonstituierung darin. Es zeigt sich, daß *Doktor Faustus* nicht nur dadurch ein Nietzsche-Roman ist, daß Adrian Leverkühn eine Nietzsche-Gestalt ist, sondern daß die verschiedenen Dimensionen der Sinnkonstituierung so wie auch die Gesamtstruktur des Werkes sich aus dem Zusammenhang mit dem »Dreigestirn« und insbesondere mit Nietzsche erklären lassen.

Die Arbeit wurde im Studienjahr 1990–91 in Tübingen begonnen, wo ich mich als Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung der Forschung widmen konnte. Mein Dank gilt der Humboldt-Stiftung so wie meinem Tübinger Gastgeber, Prof. Dr. Klaus-Detlef Müller, der mit Wohlwollen und Interesse meine Arbeit verfolgt und sie aufgrund der Lektüre des Manuskripts durch wertvolle Hinweise gefördert hat. Ein ebenso warmer Dank geht an den vorigen Inhaber des Lehrstuhls, Prof. Dr. Richard Brinkmann, bei dem ich früher als Doktorandin studiert habe und der dabei eine wichtige Rolle bei meiner Initiation in die deutsche Germanistik spielte. Dankbar vermerke ich auch einen Besuch im Thomas-Mann-Archiv in Zürich und ein informatives Gespräch mit Herrn Professor Hans Wysling. Von meinen finnischen Kollegen haben Prof. Dr. Leevi Valkama, Dr. Marja-Leena Hakkarainen, Dr. Siegfried Jäkel und Lektor Gerhard Schmitt das Manuskript gelesen und mit wertvollem Kommentar bedacht. Ganz besonderen Dank schulde ich Prof. Dr. Dietrich Aßmann, der, selber ein Thomas-Mann-Forscher, das Manuskript mehrmals gelesen und kommentiert und für die Korrektur der deutschen Sprache gesorgt hat.

Turku, Finnland, im Oktober 1995  
Liisa Saariluoma

## I Thomas Mann und die Tradition: die Frage nach der Sinnkonstituierung

Das Kunstwerk kann man streng genommen nur dann verstehen, wenn man die vom Künstler gefundenen formal-technischen Lösungen zu erkennen vermag. Das ist aber nur möglich, wenn man diese mit anderen Verfahrensweisen der Vergangenheit und Gegenwart konfrontiert.

Karol Sauerland: Einführung in die  
Ästhetik Adornos, S. 127.

Denn was wir dürftig und unzulänglich »Struktur« der Dichtung genannt, das ist ja nicht nur ein wohlgeordnetes, genußreiches Spiel von Formen, sondern immer auch eine geistige Realität, die zur Auseinandersetzung herausfordert. Diese Struktur »meint« etwas, stellt in der Welt intentionalen Seins eine Wirklichkeit vor, die elementar den Menschen betrifft [...].

Richard Brinkmann: Zum Begriff des  
Realismus, S. 231.

Bei dem Bemühen, den Charakter von Thomas Manns Werk zu verstehen, bieten sich dem Literaturforscher als selbstverständlicher Ausgangspunkt die großen Periodenbegriffe der Literaturwissenschaft an. Thomas Mann wird im allgemeinen als einer der großen Modernisten der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts angesehen – aber als einer, der vielleicht tiefer als alle übrigen »klassischen Modernisten« des 20. Jahrhunderts in der Tradition des vorigen Jahrhunderts, d. h. in der realistischen Periode, verwurzelt ist.

Eine solche Übergangstellung entspricht Thomas Manns Selbstverständnis, der sich als einen »Spätgekommenen und Letzten«, einen »Abschließenden« charakterisiert hat.<sup>1</sup> Die Charakterisierung offenbart zugleich das Problematische seiner Grenzposition. Sie zeigt nämlich, daß er nicht einfach die Romantradition des neunzehnten Jahrhunderts im zwanzigsten fortführt, sondern weiß, daß die Tradition nicht mehr – oder nach ihm

---

<sup>1</sup> Bemerkungen zu dem Roman »Der Erwählte«. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a. M. 1990. Bd. XI, S. 690f.

nicht mehr – aufrechtzuerhalten ist. In diesem seinen Bewußtsein, daß er die Tradition abschließt, hat er diese in gewisser Weise schon überholt.

Die Grenzposition erlaubt es, entweder die nach rückwärts oder aber die nach vorwärts gerichteten Bindungen hervorzuheben. Sowohl für Thomas Manns »Traditionalität« wie für seine »Modernität« lassen sich Belege ebenso in seinem literarischen Werk wie in seinen eigenen Kommentaren nachweisen. Häufig löst man das Problem durch die Vermutung, daß er sich die literaturgeschichtliche Linie entlang vom Realismus zum Modernismus entwickelt hat, indem er in den früheren Werken dem Realismus näher stand, sich aber immer weiter von ihm entfernte. So schreibt z. B. T. J. Reed in seinem Buch *Thomas Mann. The Uses of Tradition* (1974) über *Buddenbrooks*:

The reader can safely take *Buddenbrooks*, whatever may later be true of the complex wave of *Der Zauberberg* and *Doktor Faustus*, as a novel in the nineteenth-century manner, concerned with a story, character, psychology, and moral criticism, all of which give substance to a general thesis.<sup>2</sup>

Er hält aber *Buddenbrooks* nicht für einen naturalistischen Roman, weil da statt »mere wallowing in real and sometimes sordid detail which naturalist writing offered« eine »intellectually underpinned re-creation of reality« geboten wird;<sup>3</sup> Ideen, die aus der »spekulativen Tradition« des 19. Jahrhunderts stammen, spielen darin eine große Rolle.<sup>4</sup>

In Reeds Gründen dafür, daß *Buddenbrooks* zur Tradition des 19. Jahrhunderts gehört, sind viele Aspekte enthalten, die oft im Zusammenhang mit der Traditionalität Thomas Manns genannt werden. Zu diesen Aspekten gehört seine »dem neunzehnten Jahrhundert verpflichtete Erzähltechnik«.<sup>5</sup> Sie bezieht sich auf die Gestaltung der Geschichte und die Charakterschilderung. Aus den Einzelheiten des Romans entsteht in der Form der Ge-

---

<sup>2</sup> T. J. Reed: *Thomas Mann. The Uses of Tradition*. Oxford 1974, S. 84. Vgl. Erich Heller: *The Ironic German. A Study of Thomas Mann*. Boston und Toronto 1958, S. 27: »Thomas Mann's first novel, *Buddenbrooks*, a work entirely in the manner of literary realism [...]«; S. 31: »On the plane of literary history, then, it is a consistently realist, or, for what the term is worth, naturalist novel«; in der deutschen Ausgabe des Werkes (Thomas Mann. *Der ironische Deutsche*. Frankfurt a. M. 1970, S. 14) lautet es noch eindeutiger: »Widerstandslos also fügt sich das Werk in die Kategorie ›realistischer Roman‹«.

<sup>3</sup> Ebd., S. 99.

<sup>4</sup> Ebd., S. 37.

<sup>5</sup> Hannelore Mundt: *Doktor Faustus* und die Gegenwartsliteratur, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 2, 1989, S. 151.

schichte ein kohärentes Ganzes, und das Erzählte hat einen ganzheitlichen (Reed: moralischen<sup>6</sup>) Sinn. Ebenso werden die Personen in der »traditionellen« Art geschildert: sowohl ihr Äußeres als auch ihre psychischen Eigenschaften werden so dargestellt, daß ein Bild von ihnen als vielseitige Persönlichkeiten, »wie die realen Menschen«, entsteht. Der Erzähler betrachtet die Personen als ein Psychologe und sieht ihre Handlungen als psychisch motiviert. Mit dem Realismus bzw. Naturalismus des neunzehnten Jahrhunderts verbindet ihn auch die genaue Beobachtung der Einzelheiten des sozialen Milieus.<sup>7</sup> Es könnten noch weitere Merkmale aufgezählt werden, die Thomas Mann in die realistische Tradition des Romans einreicht. Die referentielle Funktion der Sprache ist nicht, wie bei manchen Modernisten und den sogenannten Postmodernisten, in Frage gestellt, obwohl seine Sprache vielschichtig und hintergründig ist. Er hält von *Buddenbrooks* bis zu seinen letzten Werken die Realitätsillusion der fiktiven Welt aufrecht, die eine der wichtigsten Charakteristiken der realistischen Tradition ist. Er hält auch noch an der traditionellen, ursprünglich romantischen Idee des »organischen« Ganzes des Werkes fest, in dem jedes Teil das Ganze mitkonstituiert.<sup>8</sup> Wie Herbert Lehnert sagt, er »integrierte seine Texte, die deshalb traditioneller aussahen als die von James Joyce oder Virginia Woolf.«<sup>9</sup> Unübersehbar ist aber, daß Thomas Mann trotzdem auch die moderne Auffas-

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 84.

<sup>7</sup> So z.B. Hugh Ridley in seiner Einführung zu *Buddenbrooks*, die ein typisches (spätes) Beispiel der Interpretationstradition ist, für die *Buddenbrooks* als ein realistischer Roman gilt. Er schreibt: »In its narrative technique, its analytical approach to social reality, its reliance on observation and documentation and its pragmatic commitment to reality *Buddenbrooks* meets the expectations of the realist movement in European fiction and brings them to artistic fruition.« Hugh Ridley: *Buddenbrooks*. Cambridge 1987, S. 104.

<sup>8</sup> Vgl. Thomas Mann über *Buddenbrooks*: »Es ist geworden, nicht gemacht, gewachsen, nicht geformt und eben dadurch unübersetzbar deutsch. Eben dadurch hat es die organische Fülle, die das typisch französische Buch nicht hat.« (Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, 89.) Was wir heute von der komplizierten Leitmotivik schon in diesem frühen Roman wissen (siehe dazu z.B. Helmut Koopmann: Die Entwicklung des »intellektuellen Romans« bei Thomas Mann. Bonn 1980, S. 53–59), stellt diese Interpretation von dem unreflektierten, »natürlichen« Wesen des Romans in Frage. Thomas Mann hielt aber immer an der »organischen« Form des Kunstwerks fest. Hermann Kurzke schreibt die Montagetechnik in *Doktor Faustus* betreffend, daß »Thomas Manns eigener Ehrgeiz durchaus auf den Schein organischer Geschlossenheit gerichtet blieb«. Kurzke: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1991 (1985), S. 281.

<sup>9</sup> Herbert Lehnert: *Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit*, in: Helmut Koopmann (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Regensburg 1990, S. 154.

sung vom Kunstwerk als einer symbolisch-artistischen Konstruktion aufgenommen hat.<sup>10</sup>

Aber kann man Thomas Manns Stellung in der Tradition dadurch bestimmen, daß man einzelne Aspekte oder Züge nimmt und gegeneinander abwägt? Ohne das Vorkommen »traditioneller« Eigenschaften in Thomas Manns Werk zu bestreiten, haben einige führende Forscher wie Wysling, Kurzke, Koopmann, Lehnert, Kristiansen und Dierks hervorgehoben, daß diese Eigenschaften aus ihm keinen Traditionalisten machen.<sup>11</sup> In seinen Romanen erscheint die »wirkliche« Welt zwar ebenso detailreich und glaubwürdig wie in den besten traditionellen, realistischen Romanen; aber der Zweck ist bei ihm nicht die realistische Wirklichkeitsschilderung. Nach Hans Wysling sind die »Realitätspartikel«, die Thomas Mann für seine Werke als solche »zitiert« bzw. »einmontiert«, ein »an und für sich gleichgültiges Material«.<sup>12</sup> Sie sind für ihn nicht die Bausteine der realistischen Schilderung der Wirklichkeit, sondern erscheinen ihm in ihrer »bezaubern- den, schillernden Mannigfaltigkeit« als ein Schauspiel.<sup>13</sup> Nach Lehnerts Auffassung verlangt Thomas Mann vom Leser, daß dieser die fiktive Welt von der realen zu unterscheiden vermag, wenn jene auch der Realität ähnlich ist. Darin liegt für ihn der Grund, daß Thomas Mann zu den Modernisten zählt. Nach Lehnert markieren die Joseph-Romane und *Doktor Faustus* den »Rand der Moderne«.<sup>14</sup> Er stellt ebenso fest, daß bei Thomas Mann die Realität nicht zerfällt wie bei den Modernisten, »weil ihre primäre, vernünftige, ansehbare Einheitlichkeit ihm von Anfang an zweifelhaft

---

<sup>10</sup> So meint auch Lehnert, ebd., S. 137f.

<sup>11</sup> Siehe z. B. Hans Wysling: »Mythus und Psychologie« bei Thomas Mann, in: Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung. Bern und München 1974; ders.: Thomas Mann heute. Sieben Vorträge. Bern und München 1974; Kurzke: Thomas Mann; Koopmann: Die Entwicklung des »intellektuellen Romans« bei Thomas Mann; ders.: Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen 1988; Lehnert, ebd.; ders.: Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht. Stuttgart 1969 (S. 84, 143 et passim); ders.: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Zweite, veränderte Auflage. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz 1968 (1965); Børge Kristiansen: Uniform – Form – Überform. Thomas Manns Zaubenberg und Schopenhauers Metaphysik. Kopenhagen 1978; Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum »Tod in Venedig«, zum »Zaubenberg« und zur »Joseph«-Tetralogie. (Thomas-Mann-Studien, Bd. II.) München 1972.

<sup>12</sup> Wysling: Thomas Mann heute, S. 81.

<sup>13</sup> Ebd., S. 83.

<sup>14</sup> Lehnert: Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit, S. 159.

war«. <sup>15</sup> Nach Stephen Kohl benutzt Thomas Mann die Mittel des realistischen Romans, aber so, daß er die dadurch erzielte Wirklichkeitsstiftung ironisiert. <sup>16</sup> Børge Kristiansen spricht von Thomas Manns »maskenhaftem Realismus« von den *Buddenbrooks* bis zum *Doktor Faustus*. <sup>17</sup> Die realistische Struktur sei nur eine dünne Oberflächenschicht, und das Wesentliche befinde sich auf einer tieferen Ebene der »mythischen Wiederholungsstrukturen und einer hochentwickelten Leitmotiv- und Zitattechnik«. <sup>18</sup>

Es zeigt sich, daß sich die Frage nach Thomas Manns Stellung in der literarischen Tradition nicht aufgrund oberflächlicher gemeinsamer Züge entscheiden läßt. Es muß vielmehr untersucht werden, welche Funktion bestimmte stilistische und strukturelle Eigenschaften in seinen Werken haben, ehe ihre Zusammengehörigkeit mit anderen Werken der literarischen Tradition bestimmt werden kann. Eine Analyse der Tiefenlogik der Werke ist notwendig, um den Traditionszusammenhang sichtbar zu machen. Diese bezieht sich in letzter Hand darauf, in welcher Art die Werke als ein sinnvolles Ganzes organisiert sind, beziehungsweise wie die Art der Sinnkonstituierung in ihnen ist.

Wie die offensichtliche Logik des Werkes trügen und im Widerspruch zu der eigentlichen Tiefenlogik des Werkes stehen kann, läßt sich an der Analyse des scheinbaren Realismus von *Buddenbrooks* zeigen. Thomas Mann hatte ja den Roman als den »ersten und einzigen naturalistischen Roman großen Stils in Deutschland« charakterisiert. <sup>19</sup> Als Vorbilder für das Werk erwähnt er nordische Realisten wie z. B. Kielland und Lie und französische Naturalisten, vor allem die Brüder Goncourt, aber auch Werke von Fontane

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 143.

<sup>16</sup> Kohl: Realismus und Geschichte. München 1977, S. 175.

<sup>17</sup> Kristiansen: Das Problem des Realismus, in: Thomas-Mann-Handbuch, S. 827.

<sup>18</sup> Ebd., S. 828–9. Kristiansen gibt zugleich auch seine Interpretation dieser tieferen Struktur, auf die wir später zurückkommen. Im Ganzen lautet der Satz so: »Dieser Realismus, der vordergründig und ›maskenhaft‹ bleibt, wird dann auf einer anderen Ebene des Erzählens durch mythische Wiederholungsstrukturen und eine hochentwickelte Leitmotiv- und Zitattechnik 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.«

<sup>19</sup> Im Brief an Carl Helbling 24.4.1922; zit. nach Thomas Mann: Selbstkommentare: »Buddenbrooks«. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt a. M. 1990, S. 60. Vgl. Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, 89.

und Tolstoj.<sup>20</sup> Die Zeitgenossen haben den Anspruch, das Buch sei ein naturalistisches oder realistisches Werk, ernst genommen, aber für den Leser unserer Zeit mit einem ganz anderen literarischen Horizont ist es möglich zu sehen, daß das nicht der Fall ist.

*Buddenbrooks* ist nach der Meinung von Christian Grawe dem Geist des Naturalismus schon deswegen fremd, weil er der sozial-reformatorischen Tendenz dieser Strömung fern steht.<sup>21</sup> Schon bald nach dem Erscheinen des Romans kamen Zweifel, ob die Geschichte des »Verfalls« der Familie Buddenbrook als charakteristisch für das historische Zeitalter angesehen werden kann – Überlegungen dazu (und eine positive Antwort) gibt u. a. Georg Lukács<sup>22</sup> – und wie weit die eventuelle mangelnde Repräsentativität den »Realismus« des Werkes beeinträchtigt.<sup>23</sup> Klaus-Jürgen Rothenberg hat gezeigt, wie der »Realismus« der *Buddenbrooks* insofern beschränkt ist, als das Leben der bürgerlichen Familie nicht vielseitig geschildert wird: die Darstellung konzentriert sich auf die Vorgänge in den Repräsentationsräumen des bürgerlichen Hauses, während die intim-private, aber auch die geschäftliche Seite des Lebens nicht in Erscheinung treten.<sup>24</sup> Ähnlich argumentiert Martin H. Ludwig: *Buddenbrooks* sei eigentlich nicht ein Gesellschaftsroman in einem umfassenden Sinn, weil dort die objektiven gesellschaftlichen Strukturen und Vorgänge nicht geschildert werden, sondern lediglich das bürgerliche Familienleben – dies aber soziologisch stichhal-

---

<sup>20</sup> Nationale und internationale Kunst, 20.8.1922; Thomas Mann: Selbstkommentare: »Buddenbrooks«, S. 61. Damit übereinstimmend sagt er auch: »Dort [im *Lebensabriß*] ist festgestellt, daß zur Zeit von »Buddenbrooks« namentlich die großen skandinavischen und russischen Erzähler, *Kielland, Lie, Jacobsen, Hamsun, Turgenjew, Puschkin, Gogol*, weniger *Dostojewski*, meine Lehrmeister waren.« An Joseph Warner Angell 11.5.1937; zit. ebd., S. 97.

<sup>21</sup> Grawe: Struktur und Erzählform, in: Ken Moulden und Gero von Wilpert (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 1988, S. 101.

<sup>22</sup> Lukács: Auf der Suche nach dem Bürger, in: G. L.: Thomas Mann. Berlin 1953, S. 17f.: »[D]as patrizistische Bürgertum der Buddenbrooks geht notwendig zugrunde, und die Hagenströms beherrschen das neue Deutschland. [...] Dann ist die Generationsfolge der Buddenbrooks eine Geschichte der Abwandlung der deutschen Kulturtraditionen im neunzehnten Jahrhundert.«

<sup>23</sup> Siehe dazu die Besprechung der Frage bei Ridley (Kapitel 8: The Buddenbrooks' Decline: a Typical Story?, bes. S. 89–91).

<sup>24</sup> Rothenberg: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Zur Behandlung von Wirklichkeit in den »Buddenbrooks«. Wien 1969, S. 22f.; S. 22: »Um so merkwürdiger erscheint der Umstand, daß der Erzähler Küche und Kontorräume des Parterres mit der gleichen Konsequenz meidet, mit der er die Schlafzimmer im zweiten Stock zu umgehen versteht.«

tig.<sup>25</sup> In allen diesen kritischen Bemerkungen geht es aber lediglich um Einschränkungen des realistischen »Gehalts«; die grundlegende Annahme der realistischen Schilderung eines bestimmten, wenn auch engen Bereichs der (sozialen) Wirklichkeit wird nicht in Frage gestellt.

Rothenberg zeigt aber auch, daß trotz des Eindrucks der psychologischen Fülle in der Charakterschilderung die Personen eher durch einige feststehende Floskeln und einzelne charakteristische, immer gleich bleibende Züge dargestellt werden.<sup>26</sup> Diese »leitmotivische« Charakterisierung der Menschen zehre an ihrer »Realität« und weise auf die tiefere, motivische Schicht des Romans hin. Rothenberg kommt trotzdem zu dem Schluß, daß es Thomas Mann gelungen sei, das realistische Niveau und das tiefere, motivische Niveau, das »Sein« und die »Bedeutung«, hier enger miteinander zu verknüpfen als in den späteren Romanen, z. B. im *Zauberberg*.<sup>27</sup>

Der Eindruck einer realistischen (psychologischen) Geschichte erweist sich aber bei näherer Betrachtung als falsch. Denn wie steht es eigentlich um den »Verfall« der Familie, und woher kommt er? Peter Pütz und Martin H. Ludwig haben gezeigt, daß es *nicht* um einen Abstieg im finanziellen Sinn geht, wie es ja beim Niedergang einer Kaufmannsfamilie zu erwarten wäre.<sup>28</sup> Die Familie ist am Ende ungefähr ebenso vermögend wie am Anfang, also vor dem »Verfall«; allerdings werden die finanziellen Verluste, wie z. B. die Schäden durch Mitgiften oder durch das einmalige Spekulieren Thomas Buddenbrooks, sehr stark betont.<sup>29</sup> Es gibt in Wahrheit keine zwingenden finanziellen Gründe für die Auflösung der Firma. Der »Verfall« liegt im Psychologischen und im Biologisch-Vitalen. In den vier Generationen der Familienoberhäupter nimmt die Lebenstüchtigkeit von Generation zu Generation ab, bis der kleine Hanno stirbt, ohne das Mannesalter erreicht zu haben. Der absinkenden Lebenstüchtigkeit und Robustheit entspricht aber eine steigende Verfeinerung in der kulturell-künstlerischen Sphäre und

---

<sup>25</sup> Ludwig: Thomas Mann. Gesellschaftliche Wirklichkeit und Weltansicht in den Buddenbrooks. Hollfeld 1979, S. 56–61, 76; ähnlich Grawe, ebd., S. 98–99.

<sup>26</sup> Rothenberg, ebd., S. 93, 98, 156f., 185f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 116.

<sup>28</sup> Pütz: Die Stufen des Bewußtseins bei Schopenhauer und den Buddenbrooks, in: B. Allemann und H. Koppen (Hrsg.): Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. Berlin 1975, S. 444; Ludwig, S. 48: »Die Untersuchung der *Buddenbrooks* in Hinsicht auf bürgerliche, kaufmännische Inhalte ergibt keine Anhaltspunkte für einen bürgerlichen oder kaufmännischen Verfall.« Vgl. auch Koopmann: Die Entwicklung des intellektuellen Romans, S. 118.

<sup>29</sup> Sie werden als »Schicksalsschläge« stilisiert; siehe Ludwig, S. 32ff.

in der Empfindsamkeit. Dies alles folgt, wie man allgemein erkannt hat, dem Nietzscheschen verfallspsychologischen Denkschema vom Zusammenhang der zunehmenden Geistigkeit mit der mangelnden Lebenstüchtigkeit.<sup>30</sup>

Insoweit wäre *Buddenbrooks* kein soziologischer bzw. Gesellschaftsroman oder auch kein historischer Roman, weil darin ja keine historischen Gesetze bzw. Vorgänge geschildert werden,<sup>31</sup> sondern ein »Gedankenroman«, in dem eine philosophische Idee durch die Verfallsgeschichte einer Familie dargestellt wird. Auch das wäre unter bestimmten Bedingungen in einem realistischen Roman möglich.<sup>32</sup> Denn es brauchen nicht unbedingt soziologische oder zeithistorische Gesetzmäßigkeiten durch den Roman ausgedrückt werden, sondern es können auch allgemeinere Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Natur oder des Lebens sein. Das entscheidende Kriterium ist, daß diese »Wahrheiten« durch eine realistisch erzählte Geschichte zur Anschauung gebracht werden. Das geschieht aber nicht, obwohl es so scheint, in *Buddenbrooks*.

Ein realistischer Roman zeigt, wie aus den Ereignissen des Lebens ein rationales, sinnvolles Bild entsteht, wenn die Ereignisse in ihren realen, kausalen – psychologischen, gesellschaftlichen, biologischen – Zusammenhängen betrachtet werden. Solche Zusammenhänge werden in *Buddenbrooks* nicht aufgezeigt. Daß die Familie bzw. die Firma zugrunde geht, scheint eher durch mehrere Zufälle und Schicksalsschläge verursacht zu sein als durch eine natürlich-kausale Entwicklung. Es ist ein unvorhersehbarer, unwahrscheinlicher Zufall, daß die Poppenrader Ernte vom Hagel zerstört wird; aber Thomas Buddenbrook deutet dieses als ein Zeichen seiner mangelnden Fähigkeit im modernen Geschäftsleben. Ebenso ist es ein Zufall, daß die beiden Ehen Tony Buddenbrooks und darüber hinaus die ihrer Tochter Erika scheitern; das dreifache Unglück ist in keinem Vergehen der

---

<sup>30</sup> So z. B. Reed, S. 48; Helmut Jendreich: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf 1977, S. 128. Vgl. auch Ernst Nündel: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972, S. 36–43.

<sup>31</sup> Erich Heller: The Ironic German, S. 39: »Yet the determinism at work in the novel cannot be defined after the fashion of ›historical laws‹; it's of a different order. No *historical* necessity can be abstracted from the destinies of its characters lest violence be done to the nature of the work.«

<sup>32</sup> Reed empfindet den Ideengehalt des Romans wenn nicht unbedingt im Widerspruch zu dem realistischen Charakter des Werkes, so doch davon getrennt: »the nature and degree of realism the novel achieves can only be understood when the role these [nineteenth-century] ideas play is clear« (ebd., S. 37).

Frauen begründet. Ebenso ist der biologische Verfall der Familie unbegründet: es wird keine biologische Ursache für die Gebrechlichkeit des kleinen Hanno angegeben; daß er viel später als normal laufen lernt, scheint eher ein Symbol seiner Untauglichkeit für das Leben zu sein, als ein ärztlich definierbarer Defekt oder ein Krankheitssymptom. Auch die Tatsache, daß Hanno das einzige Kind von Thomas und Gerda Buddenbrook bleibt, bekommt keine natürliche Erklärung. Ein reiner Zufall ist es, daß Christian, Tony und Erika je nur eine Tochter gezeugt bzw. geboren haben und keinen eventuellen männlichen Erben und Geschäftsleiter für die Familie Buddenbrook, der an die Stelle des verstorbenen Hanno treten könnte. Alles dies aber ist »notwendig«, damit der Verfall der Familie sich im patriarchalischen Sinne ereignet.

Ist die Geschichte eines realistischen Werkes dadurch gekennzeichnet, wie Wallace Martin feststellt, daß die Ereignisse sich durch »natural causality«, im Gegensatz zu »chance, fate, and providence«,<sup>33</sup> zu einem logisch-rationalen Ganzen ordnen, dann ist die Geschichte der Familie Buddenbrook keine realistisch erzählte Geschichte und *Buddenbrooks* kein realistischer Roman.<sup>34</sup> In *Buddenbrooks* wird kein kausal-notwendiger, durch rationale Gründe verursachter Verfallsprozeß geschildert, sondern es geht eher um eine künstliche Komposition über die Nietzschesche Idee, oder, wie Kurzke es ausdrückt, »eine Symphonie in vier Sätzen auf das Thema des Verfalls«.<sup>35</sup>

Für die Frage nach dem eventuellen Realismus bzw. nach der Art der Sinnkonstituierung in *Buddenbrooks* ist das Entscheidende nicht das Thema ›Verfall‹ – so wie Kurzke meint, wenn er das typisch Realistische dieser Thematik erwägt<sup>36</sup> –, sondern die »musikalische« Art und Weise, wie es behandelt wird. Für Thomas Mann war der Roman, wie er in dem Vortrag vor Princeton-Studenten über den *Zauberberg* sagt, »immer eine Symphonie,

---

<sup>33</sup> Martin: *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London 1986, S. 60.

<sup>34</sup> Tzvetan Todorov unterscheidet zwischen den Geschichten, die durch »pure chronological order, stripped of all causality« bestimmt sind, und den auf der Kausalität beruhenden Geschichten. Ein Beispiel für ersteren Typus ist für ihn *Buddenbrooks*, die »quite explicitly the form of a chronicle of a ›saga‹« vertreten. (Todorov: *Introduction to Poetics*. Übersetzt aus dem Französischen von Richard Howard. Brighton 1981, S. 42.) Eine einfache Chronik ist aber bestimmt auch nicht die richtige Bezeichnung für die innere Logik von *Buddenbrooks*.

<sup>35</sup> Kurzke: *Thomas Mann*, S. 80.

<sup>36</sup> »Dieser Verfall im Ganzen ist nicht notwendig eine realistische Thematik, denn er ist nicht typisch.« (Ebd.)

ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen.«<sup>37</sup> Er nennt seine Werke auch »gute Partituren«<sup>38</sup> und redet von ihrem »Komponieren«.<sup>39</sup> In demselben Vortrag sagt Thomas Mann auch, daß sein Roman »wohl mit den Mitteln des realistischen Romans« arbeitet, aber »kein solcher« ist; er »geht beständig über das Realistische hinaus«, indem er es »symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle«.<sup>40</sup>

Die »musikalische Struktur« bedeutet – was meistens übersehen worden ist – eine deutliche Absage an die Logik des realistischen Romans.<sup>41</sup> Das Grundaxiom des Realismus war gerade, daß das Ganze des Werkes, seine sinnvolle, rationale Totalität durch Nachahmung der Wirklichkeit entsteht; d.h., die Rationalität des Werkes folgt aus der Rationalität des Gegenstandes und ist mit dieser identisch. Das Verhältnis des Werkes zur Wirklichkeit ist das des Abbildes zum Abgebildeten, und dies gilt ebenso für die innere Logik des Abbildes im ganzen wie für die einzelnen Gegenstände. Eine »musikalische« Struktur ist aber kein Abbild der Wirklichkeit bzw. eines Gegenstandes außerhalb des Kunstwerks, sondern sie ist Konstruktion, Komposition, durch die der Autor das (thematische) Material des Werkes zu einem Ganzen verbindet. Der »Realismus«, obwohl scheinbar da, ist in *Buddenbrooks* (so wie im *Zauberberg*) nur ein Oberflächenphänomen, ein Schein – was nicht bedeutet, daß er nicht wichtig ist. Denn was Thomas Mann von den realistischen Autoren des 19. Jahrhunderts gelernt hatte, war gerade, den Realismus auf der Oberfläche in all seiner Konkretheit nachzuahmen. Weil er aber nur an der Oberfläche bleibt, weil die Art der Sinnkonstituierung im Ganzen völlig anders ist als in einem realistischen

---

<sup>37</sup> Einführung in den ›Zauberberg‹, XI, 611.

<sup>38</sup> Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, 319.

<sup>39</sup> Z. B. an Agnes Meyer 7.1.1945. Briefe, hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a. M. 1979. Bd. III, S. 409. In »Einführung in den ›Zauberberg‹« (XI, 609, 611) spricht er von der »Gedankenkomposition« bzw. »Komposition« des Romans und verbindet dies mit musikalischem Komponieren. In einem Brief an B. Fucik vom 15.4.1932 schreibt er: »Die Musik habe ich immer leidenschaftlich geliebt und betrachte sie gewissermaßen als das Paradigma aller Kunst. Ich habe mein Talent immer als eine Art versetztes Musikertum betrachtet und empfinde die Kunstform des Romans als eine Art von Symphonie, als ein Ideengewebe und eine musikalische Konstruktion«. Briefe, Bd. I, S. 315.

<sup>40</sup> Einführung in den ›Zauberberg‹, XI, 612.

<sup>41</sup> So z. B. erwähnt Ridley, daß »the novel is constructed ›musically‹« (S. 78), ohne daß dies irgendwelche Zweifel in seine Überzeugung bringt, *Buddenbrooks* sei ein realistischer Roman.

Roman, kann man *Buddenbrooks* nicht als einen realistischen Roman ansehen.

Man muß sich also anderswo als im Realismus ein Vorbild für Thomas Manns Kunst des Romans suchen. Im Modernismus des 20. Jahrhunderts wurde die Auffassung vom literarischen Werk als einem Abbild der vorliegenden Realität verworfen und sein Konstruktionscharakter hervorgehoben. Allerdings kann man im Modernismus eine Linie unterscheiden, die den Empirismus des Realismus in Richtung subjektiv-psychologischer Wirklichkeit fortsetzt. Die subjektive Erfahrungsrealität zu schildern, ist die Absicht der Romane des Bewußtseinsstroms. Victor Žmegač unterscheidet im Modernismus zwei Linien: den subjektiv-psychologischen »Naturalismus«, vertreten u. a. von den sogenannten Romanen des Bewußtseinsstroms, und die Reflexion der sprachlichen und strukturellen Konstituierung des Werkes.<sup>42</sup> Allerdings muß man hinzufügen, daß keineswegs ein naiver Empirismus als Leitidee der Darstellung die erzählerische Praxis der »Klassiker« des Bewußtseinsstromromans, Joyce oder Woolf, kennzeichnete; im Gegenteil, beide griffen zu besonderen strukturellen, konstruktiven Mitteln, um dem Werk eine Form zu geben, und der Leser sollte den Konstruktionscharakter des Werkes auch wahrnehmen.

Daß sich Thomas Mann dem Modernismus nicht fremd fühlte, kann man aus einigen seiner Selbstbestimmungen ersehen. Er meint, er stehe solchen Modernisten wie Proust, Joyce und Kafka näher als den Klassikern des Realismus wie Tolstoi<sup>43</sup> – was natürlich keine eigentliche Bestimmung seines Verhältnisses zum Modernismus ist. Man muß auch beachten, daß er Joyce wahrscheinlich nie gelesen, sondern sich von ihm ein Bild aufgrund von Sekundärliteratur gemacht hatte.<sup>44</sup> An einer Stelle in der *Entstehung des*

<sup>42</sup> Žmegač spricht von der »naturalistisch-mimetischen« und von der »spielerisch-autoreferentiellen« Haupttendenz in der Literatur unseres Jahrhunderts (Žmegač: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*. Tübingen 1990, S. 320).

<sup>43</sup> »Als Romancier, oder wie ich mein Handwerk nennen soll, stehe ich gewiß auf einer anderen, späteren Stufe als Tolstoy und bin solchen Experimentatoren mit der Form des Romans, mit ihrer Auflösung, ihrer mythischen Verwandlung, wie Proust, Joyce und sogar Kafka wohl näher als ihm.« Thomas Mann an Erich Schober, 14.1.1948; zit. nach Selbstkommentare: *Buddenbrooks*, S. 119.

<sup>44</sup> Es geht um Harry Levins Buch *James Joyce: A Critical Introduction* (Norfolk, Conn. 1941) und Joseph Campbells und Henry Morton Robinsons *A Skeleton Key to »Finnegans Wake«* (New York 1944). Siehe *Die Entstehung des Doktor Faustus*, XI, 205; Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann und James Joyce: Zur Frage des Modernismus im Doktor Faustus*, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1989, S. 121; Steven Cerf: *Thomas Mann und die englische Literatur*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, S. 238. Victor Lange (*Thomas Mann: Tradition und*

*Doktor Faustus* meint er aber, seine Art zu schreiben müsse neben Joyce »wie flauer Traditionalismus wirken«, <sup>45</sup> Über Proust drückt er seine Bewunderung und sein »Staunen« aus. <sup>46</sup> Es versteht sich, daß hier keine Rede von »Einwirkungen« sein kann. Thomas Mann bemüht sich nur, den Kontakt mit der Avantgarde der zeitgenössischen Literatur aufzunehmen und vergleicht seine eigene Kunst mit dieser. Die eventuellen »Ähnlichkeiten« mit seinem eigenen Werk lassen sich erst in einer nachträglichen Reflexion festlegen. Dasselbe gilt für andere frühe Modernisten; er hatte seinen Weg schon vor der Bekanntschaft mit ihnen gewählt.

Wenn Thomas Mann als scheinbarer Realist den eigentlichen Realismus hinter sich gelassen hat, ist er dann automatisch zu einer Art des Modernismus gelangt? Gemeinsame Züge kann man auch hier aufzählen, so wie die vielfache Facettierung, Mehrdeutigkeit, Reflexion und Ironie. Das Problem im Aufzählen »ähnlicher Züge« ist aber, daß die Bedeutung der Ähnlichkeit schwer abzuschätzen ist: ein »gemeinsamer« Zug – wenn die identische Bezeichnung nicht völlig verschiedene Dinge zusammenkoppelt – bedeutet vielleicht keine tiefgreifende Ähnlichkeit; man sollte ja wissen, in welchem Kontext die Züge vorkommen und was das Grundlegende im Ganzen des Werkes ist, um die Bedeutung einzelner Züge bestimmen zu können.

Wie kann es aber überhaupt sein, daß Thomas Manns Stellung zur Tradition einer Überprüfung bedarf – daß seine Stellung zu den Romantraditionen des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts in der bisherigen Forschung, die ja umfangreich genug ist, nicht genug beleuchtet worden ist? Daß uns keine ausreichende Antwort auf die Frage nach Thomas Manns »Traditionalität« und »Modernität« vorliegt, erklärt sich m.E. einerseits aus einigen allgemeinen Einstellungen in der Forschung, andererseits aus Thomas Manns fehlender Selbstbestimmung. Eine dritte und vielleicht die schwerwiegendste Ursache ist eine ungenügende Bestimmung der Begriffe ›Traditionalität‹ und ›Modernität‹ im Zusammenhang Thomas Manns.

Die Mehrzahl der Untersuchungen zu Thomas Mann könnte man als im weitesten Sinne positivistisch-hermeneutisch charakterisieren. Positivistisch

---

Experiment, in: Thomas-Mann-Symposion Bochum 1976. Vorträge und Diskussionsberichte, hrsg. von Paul Gerhard Klußmann und Jörg-Ulrich Fechner. Kastellaun 1978, S. 74) meint, Thomas Mann habe auch in diesen Werken kaum mehr als ein paar Seiten gelesen.

<sup>45</sup> Entstehung, XI, 205.

<sup>46</sup> »Das epische Phänomen, das Marcel Proust heißt, ein Riesenswerk, gebaut aus dem Kleinsten und Feinsten, ließ mich staunen.« [»Que pensez-vous de la France?«], XI, 437.

ist das Interesse an den Fakten, die mit Thomas Manns Leben und Werk zusammenhängen. Davon ist eine beeindruckende Menge ausfindig gemacht worden; z. B. kennt man die zahlreichen Quellen recht gut, die er für sein Werk benutzt hat. Die Quellenforschung kann natürlich sehr viel vom geistigen Hintergrund des Autors erhellen und manchmal auch Aufschlußreiches zu seiner Arbeitsmethode zeigen, wenn man sieht, wie er die benutzten Quellen in den Text des Werkes eingearbeitet hat; das haben sich Gunilla Bergsten und Lieselotte Voß in ihren Untersuchungen zu *Doktor Faustus* und seinen Quellen zur Aufgabe gemacht.<sup>47</sup> Aber auch eine Quellenforschung, die den Vergleich mit dem Text einschließt, kann nur für einen kleinen Teil die Frage nach der Beschaffenheit des Werkes beantworten. Die exakteste Quellenforschung muß durch Interpretationen des Werkes ergänzt werden.

Hermeneutisch in der Forschung zu Thomas Mann ist, daß man sich in erster Linie darum bemüht, den Autor zu verstehen. So beruhen die Interpretationen seiner Werke typischerweise wesentlich auf den Eigeninterpretationen des Autors. *Buddenbrooks* galt lange als realistischer Roman wohl wegen der Eigeninterpretation des Werkes als »naturalistischer Roman« mit Vorbildern aus der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts; *Der Zauberberg* galt bis Ende der 70er Jahre als (ironischer) Bildungsroman in der Nachfolge von Goethes *Wilhelm Meister*,<sup>48</sup> in bezug auf die Joseph-Romane

---

<sup>47</sup> Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Lund 1963; Lieselotte Voss: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman ›Doktor Faustus‹. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*. Tübingen 1975. Die letztere formuliert ihr Vorhaben folgendermaßen: »In der vorliegenden Untersuchung wird der Versuch unternommen, anhand von bisher unveröffentlichtem Material die Entstehungsweise des ›Doktor Faustus‹ sichtbar zu machen, in der Hoffnung, damit einen Einblick in Thomas Manns produktives Verfahren zu gewinnen. Durch die Kenntnis der Entstehungsweise des Romans mögen sich mittelbar auch neue Aspekte für seine Deutung ergeben.« (S. 3.)

<sup>48</sup> Wie u. a. Kurzke erwähnt, war mit dem *Zauberberg* ursprünglich ein parodistisches Gegenstück zum *Tod in Venedig* gemeint: »der Zerfall nicht einer hochstehenden Künstlerpersönlichkeit, sondern eines schlichten Bürgersöhnchens unter dem Ansturm der dionysischen Mächte des Todes, des Eros und der Unordnung.« (Kurzke: *Dichtung und Politik im Werk Thomas Manns von 1914–1955*, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Bd. 16, 1983, S. 160). Erst später kam Thomas Mann – nach Kurzkes Meinung als Ergebnis einer Wende zur Republik 1922 – zu der Idee vom Roman als einem Bildungsroman (ebd., S. 161) (in Thomas Manns Brief an Arthur Schnitzler vom 4.9.1922 erscheint der Zusammenhang recht deutlich (Briefe, Bd. I, S. 199–200)), und dies wurde der autoritative Schlüssel zum Roman. Die Wende in der Interpretation des Romans kam

und *Doktor Faustus* zitiert man immer wieder Thomas Manns Worte vom mythisch-typischen Denken und Erzählen; als erzähltechnisch zentral wird seine »Leitmotiv-Technik« genannt, die er nach eigener Angabe von Wagner abgeleitet hat. Diese Neigung der Thomas-Mann-Forschung, dem Selbstkommentar des Autors den Vorzug zu geben, kann man insofern als hermeneutisch bezeichnen, als sie auf der Überzeugung beruht, daß das Verstehen des Werkes dasselbe ist wie das Verstehen des Autors bzw. der Autorenintention.

Das Verfahren erscheint als besonders gerechtfertigt im Falle eines Autors, zu dessen Charakteristiken nach allgemeiner Meinung gerade die Selbstreflexivität gehört. Zweifellos ist das Verfahren bis zu einem bestimmten Punkt ergiebig. Es bedeutet aber auch eine Einschränkung, weil es das, was der Autor aus irgendeinem Grund nicht aufgegriffen hat, im Dunklen läßt oder gar ausschließt. Hat der Autor z. B. sein Verhältnis zu den Vorgängern und Zeitgenossen nicht richtig gesehen oder nicht nuancenreich genug definiert, oder hat er ein eigenes Werk einseitig kommentiert oder wichtige Dinge verschwiegen, sollten die Literaturwissenschaftler dies berichtigen können. Man soll die Durchsichtigkeit des Autors für sich selbst nicht überschätzen und andererseits die Möglichkeit der späteren Leser, denen durch die Forschung und allgemeiner durch die veränderte geschichtliche Lage viele Kenntnisse zur Verfügung stehen, die ihnen neue Perspektiven auf das Werk des Autors eröffnen können, nicht unterschätzen. Wenn man z. B. der Meinung ist, daß *Doktor Faustus*, der ja ein außerordentlich selbstreflexiver Roman ist, oder das Kommentarwerk *Die Entstehung des Doktor Faustus* schon alles enthalten, was der Kritiker über ihn sagen kann,<sup>49</sup> entmündigt das den Leser.

Eine Ursache der Unklarheit bezüglich der Stellung Thomas Manns in der literarischen Tradition ist auch, daß in seinen theoretischen Überlegungen die Romantheorie und -geschichte keinen hervorragenden Platz einneh-

---

mit Kristiansens erwähnter Untersuchung, die die Entwicklung des Helden in die Richtung der Auflösung der Formen schildert. Vgl. auch Kurzke, ebd. S. 161: »Die Bildungsromanidee wird von der gegenläufigen Basisstruktur des Entbildungsromans außer Kraft gesetzt. [...] Sie gewinnt nicht Gestalt im Roman, sondern bleibt bloße ›Meinung‹, vom ›Sein‹ des Werks im Ganzen demontiert.«

<sup>49</sup> So sagt Erich Heller: »There is no critical thought which the book does not think about itself. With its theme that ›art has become too difficult‹, it has made criticism either too easy or impossible, and manoeuvred the critic into a position where he is bound to plagiarize the object of his critique.« Heller: *The Ironic German*, S. 277.

men. Sein Aufsatz »Die Kunst des Romans« enthält keine Darlegung der spezifischen Logik des Thomas-Mannschen Romans, sondern bietet wenig mehr als die allgemeinsten, allen bekannten Konturen der Entwicklung der Gattung Roman. Der Grund für das mangelnde Interesse an der Romantheorie liegt wohl darin, daß für ihn der Roman und die Literatur überhaupt nur eine Form von Kunst im allgemeinen waren: »[D]ie Künste sind ja nur die Erscheinungsformen der Kunst, welche in allen dieselbe ist.«<sup>50</sup> Die allgemeine Problematik geht in seinem Denken der speziellen vor: während er in verschiedenen Zusammenhängen, sowohl in seinem literarischen wie auch in seinem essayistischen Werk, die Themen ›Kunst‹ und ›Künstler‹ immer wieder aufnimmt, findet man bei ihm keine ausgearbeitete Romanpoetik. Dies hat zur Folge, daß der Beitrag der Forschung im Formulieren seiner impliziten Romanpoetik besonders wichtig ist.

Eine grundlegende Schwierigkeit für die Bestimmung von Thomas Manns Stellung in der Tradition kommt daher, daß man den Begriff ›Tradition des 19. Jahrhunderts‹ oft nicht genug problematisiert hat. Spricht man von Thomas Manns »Traditionalität«, weist der Begriff meistens auf einen Zusammenhang mit dem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts.<sup>51</sup> Es ist aber bekannt, daß das »neunzehnte Jahrhundert«, als dessen Erbe Thomas Mann sich betrachtete, für ihn keineswegs nur die großen Erzähler Dickens, Zola, Tolstoi, Fontane bedeutete, sondern auch das Jahrhundert der Romantik. Den großen westeuropäischen, russischen und skandinavischen Romanen, von denen Thomas Mann einige als seine literarischen Vorbilder insbesondere in der frühen Phase der *Buddenbrooks* erwähnt,<sup>52</sup> entsprach in Deutschland nach seiner Ansicht eigentlich nicht eine literarische Form, sondern das spätrömantische Musikdrama Wagners, dessen epischen Charakter Thomas Mann mehrmals hervorgehoben hat.<sup>53</sup> Die Romantik hat Thomas Mann recht weit verstanden: nicht nur der Anfang, sondern auch die zweite Hälfte des Jahrhunderts in Deutschland war für ihn romantisch. Die drei »Großen« des Jahrhunderts, die zusammen das »Dreigestirn« seines geistigen Himmels ausmachten,<sup>54</sup> Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, gehörten für ihn in die Tradition der Romantik. Während er die Früh-

---

<sup>50</sup> Über die Kunst Richard Wagners, X, 840.

<sup>51</sup> Vgl. Lehnert: Thomas Mann-Forschung, S. 84.

<sup>52</sup> Siehe Anm. 20.

<sup>53</sup> Z. B. Leiden und Größe Richard Wagners, XI, 375; Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, 80; Über die Kunst Richard Wagners, X, 840.

<sup>54</sup> Betrachtungen eines Unpolitischen, XII, 72, 79.

romantik, Novalis und Friedrich Schlegel, ganz deutlich aus der Perspektive dieser drei verstand, sah er andererseits die romantische Tradition Novalis' und Schopenhauers in der Arbeit von Freud fortgesetzt. Als Erbe des neunzehnten Jahrhunderts hat sich Thomas Mann zu diesen beiden Traditionen bekannt: zu der des großen literarischen Realismus – der bei ihm im allgemeinen »Naturalismus« heißt – und zu der deutschen romantischen Philosophie und Musik.

Daß die »Tradition des neunzehnten Jahrhunderts« sich nicht nur auf den literarischen Realismus bezieht, sondern auch auf die Romantik, macht die Frage vom Verhältnis zwischen »Traditionalität« und »Modernität« bei Thomas Mann komplizierter. Denn während der literarische Modernismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts sich als Überwindung des Realismus verstanden wissen will, der sich somit als sein Widerpart darstellt, ist das Verhältnis der Romantik zur Moderne nicht so eindeutig. Eine Erklärung der Grundbegriffe wäre hier sehr nötig, ist aber äußerst schwer durchführbar. Der Mehrdeutigkeit und Unklarheit des Begriffs »Moderne« sind sich die Literaturwissenschaftler heute wohl bewußt. »Die Moderne« ist ja ein Begriff, der sich keineswegs nur auf die Entwicklung der Literatur, sondern vielmehr auf allgemeine geistige oder sogar gesellschaftliche Entwicklung bezieht. Ob man den Anfang der »Moderne« mit der Renaissance oder mit der Aufklärung gleichsetzt oder aber, wie Nietzsche, schon im Rationalismus Sokrates' den Anfang der Moderne findet, läßt sich wohl nicht endgültig entscheiden. Die verschiedenen Auffassungen kann man aber, wie Uwe Japp feststellt, unter einen Nenner bringen, wenn man die Moderne als »das Projekt der nach wie vor nicht an ihr Ende gelangten Aufklärung des Menschen über sich selbst« versteht.<sup>55</sup> Die Definition läßt sich mit Jürgen H. Petersens Auffassung vergleichen, der die Moderne durch die Idee der Herrschaft des Menschen über das Ganze des Seienden verstanden wissen will;<sup>56</sup> die Grundphänomene der Moderne seien »Konstruiertheit der Welt, Gesetzsein der Werte, reine Möglichkeit als Grunddimension des Seienden im Ganzen«.<sup>57</sup> Inwieweit diese Charakterisierungen zum Verständnis der

---

<sup>55</sup> Japp: Kontroverse Daten der Modernität, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985, Bd. 8: Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur – Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus. Hrsg. von Walter Haug und Wilfried Barner. Tübingen 1986, S. 126.

<sup>56</sup> Petersen: »Das Moderne« und »die Moderne«. Zur Rettung einer literarästhetischen Kategorie, in: Kontroversen, S. 137.

<sup>57</sup> Ebd., S. 138.