



3 1761 03597 5986







*CARL HELBLING*

**DIE GESTALT DES KÜNSTLERS  
IN DER NEUEREN DICHTUNG**

★

EINE  
STUDIE  
ÜBER  
THOMAS  
MANN

★

265044 -  
26. 2. 32

---

*VERLAG SELDWYLA ZÜRICH*



EDUARD KORRODI

GEWIDMET





# I N H A L T

	Seite
EINLEITUNG . . . . .	1
1. Kapitel: THOMAS MANN UND DER NATURALISMUS	7
2. Kapitel: THOMAS MANN UND DER KREIS UM STEFAN GEORGE . . . . .	51
3. Kapitel: THOMAS MANN UND DER „ZIVILISATIONS- LITERAT“ . . . . .	89
4. Kapitel: DAS DREIGESTIRN ÜBER THOMAS MANN . .	117
ANMERKUNGEN . . . . .	153

---



# EINLEITUNG

Der Künstler als Gestalt der Dichtung mag der Literaturbetrachtung auf den ersten Blick wenig Besonderheit bieten. Theoretisch wäre er auch nichts anderes als der Vertreter einer sozialen Klasse oder eines Berufs. Man hätte ihn also nur zu würdigen, wenn man Literaturgeschichte nach soziologischen Gesichtspunkten betreiben wollte, wie dies etwa Wilhelm Heinrich Riehl in seinen „Musikalischen Charakterköpfen“ unternommen hat. Der Künstler wäre darnach Glied der Gesellschaft und würde seine Rolle wechseln nach seinem Ansehen in der jeweilig geltenden Gesellschaftsordnung, die ihm zugleich den Grad seiner Bedeutung zumessen würde.

Schon diese Betrachtungsweise müßte zeigen, daß der Künstler im sozialen Leben irgendwie auffällt, sei die ihn umgebende Gesellschaft aristokratisch oder bürgerlich oder sozialistisch. Immer wird er einer eigenen Gilde zugehören und sich damit emanzipieren vom Durchschnitt und von der Masse. Der Schluß wäre erlaubt, daß seine Lebenseinstellung nicht die herkömmliche und allgemein gültige ist, daß er sich innerlich getrennt fühlen muß von den Anschauungen der herrschenden Allgemeinheit. Immer bedeutet der Künstler in der Gesellschaft etwas besonderes, immer ist sein Leben etwas einzelnes, immer ist er ein wenig einsam.

Damit ist auch die individuelle Besonderheit des Künstlers ausgedrückt. Jede Zeit hat sie empfunden, jede Literatur hat von ihr gesprochen. Erkannte schon der literarisch Beobachtende aus unzähligen Biographien und persönlicher Erfahrung, daß Künstlerschicksale ihre eigenen Bahnen laufen, wieviel mehr mußte einem Dichter das Absonderliche seines Schicksals bewußt werden. Es scheint nur logisch, daß er sich selbst mit seinem Wesen und seiner Bestimmung auseinandersetzte. In der Literatur findet sich der Niederschlag dieser Untersuchungen des Künstlertums im eigenen Werke. Dichter werden zu meist wenig heldenhaften Helden der Dichtung.

Unmöglich, die Geständnisse in diesen Schöpfungen zu überhören, daß Künstlertum keine Einheit, daß dichten nicht gleich

dichten ist. Zwischen göttlicher Schöpferfreude und dem Gefühl unerbittlicher Verantwortung, zwischen spielender Hingabe des sich im Schaffen hemmungslos öffnenden Ich und der starren Notwendigkeit, sich unbeugsamem, innerstem Gesetz unterziehen zu müssen, schwanken die durch die Dichtung schreitenden Dichter. Daraus auf das Wesen des Urhebers solcher Gestalten zu schließen, liegt nahe und bereitet vielleicht Wege zur Erkenntnis und zum Verständnis der Bedingungen, unter denen das Kunstwerk aus dem Berufenen sich bildet. Das Streben des Dichters und der Wille seiner Kunst liegt darin, der Hinweis auf Sinn und Aufgabe seines Berufes.

Nach dem Satze Goethes beschäftigt sich die Kunst mit dem Schweren und Guten. Die Goldwaage, das Schwere und das Gute zu wägen, ist das Instrument einer Weltanschauung, das Gleichgewicht suchend in den Händen des Dichters. Lastet nicht just das Schwere, mit dem sich die Kunst beschäftigt, in der Aufgabe, Dichter zu sein? Und muß nicht das Maß dieses Druckes in Einklang stehen mit dem tiefsten Wesen des Dichters, seiner persönlichsten Haltung in der Ausübung des Berufes? Es handelt sich um das Pflichtgefühl des zum Dienst der Kunst Erkorenen, der ein Auserwählter oder ein Gezeichneter ist. Das in der Dichtung geformte Künstlerschicksal kann zeugen für Weltbild und Kampf eines Einzelnen; es kann aber auch repräsentativ werden für Geist und Ziel einer Epoche.

Daraus würde sich, wenn man die in der Dichtung gebuchten Künstlerschicksale verfolgen wollte, eine Literaturgeschichte eigener Art ergeben. Ihr Inhalt wäre zum geringeren Teil Biographie, weil die Dichter es gelegentlich liebten, im Werke eine Künstlerfigur den Gang ihres eigenen Lebens wiederholen zu lassen oder sich auf die Legende eines vergangenen Dichterlebens zu stützen. In der Hauptsache jedoch wäre sie Geistesgeschichte, weil Dichter und Dichtung für ihre Zeit stehen, und weil die geistige Situation eines Geschlechtes in solchen Gestalten naturgemäß stärkeren Ausdruck findet. Man hätte, für die neuere Literatur, die Untersuchung zu beginnen mit Goethes „Tasso“ und „Wilhelm Meister“, müßte lange und dankbar verweilen bei der Romantik, die die Frage des Künstlertums am eindringlichsten behandelte, worauf im Texte mehrfach hingewiesen wird. Man würde über die Dichtung der forcierten Talente, die ihren Künstlern die

genialische Gebärde aufzwingen, zu den Malerpoeten, zu Tieck, Mörike, Gottfried Keller fortschreiten, die, obwohl sie Dichter waren, das Problem bei den Malern erörterten. Würde entdecken, daß die Vertreter des Historismus den Dichter als Figur aus der Dichtung verdrängten und ihn durch den Gelehrten ersetzten. Die Schönheitsgeste der Epigonen wäre zu analysieren; Paul Heyses Dichterfiguren erschienen als Kämpfer gegen den Naturalismus, der seinerseits die Dichter zur politischen Manifestation drängte. Am Ende der Linie würden die Dichter der Dekadenz stehen: alle jene, die sich als Künstler auch als Priester reiner Schönheit fühlten, die dem Spätling not tut, die aber immer noch eine ethische Kraft hat, oder jene vom Typus eines Oscar Wilde, der die Frage nach Sein oder Nichtsein mit der Frage vermengte, wie man eine Krawatte knotet und den Stock trägt, und somit neben dem Dichterberuf das Amt des *arbiter elegantiarum* ausübte, der den Grundton zum Schwanengesang des Lebens und der Kunst und damit des artistischen Berufes anschlug — und zuletzt Thomas Mann, der wie keiner unter den Neuern und beinahe in jedem Werke den eigenen Beruf gedeutet, aber auch bezweifelt hat.

Die Tatsache kann nicht entgehen, daß, am Endpunkt dieser abgekürzten Literaturbetrachtung, das Problem des Künstlertums den Dichtern auf den Nägeln brannte. Der Verfall hatte es mit sich gebracht, daß die letzten Glieder einer Entwicklung sich reflektierend auf das eigene Ich zurückwandten; ihr Ich, das ist ihr Künstlersein und dessen Bedeutung, schien ihnen wichtig genug, ihre ganze Aufmerksamkeit darauf zu richten. Die Literatur der Dekadenz ist noch nicht abgeschlossen. Und mit ihr kehrt auch noch immer ihr nie ausgedeutetes Problem des Künstlerberufes wieder. Zugleich aber blickt die Gegenwart aus ihrer Betrübniß zu den Dichtern auf, als erwarte sie von ihnen die Erlösung. Ja, es sind gerade die Dichter, denen man die Zukunft anvertraut. Kein Wunder, daß des Künstlers Wesen Gegenstand der Untersuchung wird, daß die Figur des Künstlers in der Wirklichkeit und im Buche erhöhtes Interesse beansprucht. Das Problem des Künstlertums hat im Geiste dieser Zeit seinen Platz und seine Aktualität.

In der Dichtung der Jüngsten freilich muß das Problem heute zurücktreten, da ihr Weltbild bald überindividuell-menschheitlich,

bald religiös, bald kosmisch ist, die Form meist lyrisch, während die Frage nach der Seele des Künstlers, von ihm aus gesehen, eine persönliche Angelegenheit bleibt und die Lösung wegen ihrer komplizierten und feinen Struktur den Epiker bevorzugt. So ist es zu erklären, daß gerade Thomas Mann, dessen Schriftstellertum so eng mit seiner Person verbunden ist, der deshalb jene ganz persönlichen Idyllen „Herr und Hund“, „Gesang vom Kindchen“ dichten konnte, die beinahe *pro domo* geschrieben sind — das Problem des schaffenden Künstlers mit der ihm eigenen Gründlichkeit, die den Epiker voraussetzt, erforschte, indem er für sich und die Dichter seiner Generation, die Dichter der Dekadenz, die Untersuchung wagte. Er schließt die Entwicklung der oben skizzierten Reihe ab, und sein Verhältnis zu den Jüngsten ist bereits Gegensatz. Aber sein Künstlertum, das sich in verschiedenen Figuren seiner Dichtung offenbart, die die Abhandlung desselben Themas zu verschiedenen Lebensaltern bedeuten, gilt dem Literarhistoriker als Ausdruck desjenigen Dichtergeschlechtes, das heute noch einen großen Teil der Literatur bestimmt, und von dem, trotz all der stolzen Verneinung und revolutionären Großsprecherei, viele der gegenwärtig geltenden Dichter abhängig sind. Allerdings werden die Künstler als Gestalten der kommenden Dichtung dem Typus Thomas Manns wenig ähnlich sein. Zeigen muß sich dann nur, ob ihnen die gleiche Lebendigkeit innewohnt, ob sie ebenso sehr den Dichter ihrer Zeit vertreten und dadurch im guten Sinne historisch sind.

Das Künstlertum Thomas Manns in der Weise zu betrachten, daß ausschließlich die Persönlichkeit Manns Gegenstand der Untersuchung wäre, könnte nicht fruchtbar sein. Welches ist der Dichter, der so wie Thomas Mann in mannigfacher Variation, nie ermüdet, nie beruhigt über sein Künstlertum gesprochen hat? Die Würdigung von Manns Schaffen, der unter den modernen Romanciers seinen festen und unbestrittenen Sitz hat, würde, wenn man sie einschränken wollte auf seine Persönlichkeit, nur Interpretation sein können. Der Betrachter müßte sich bei etwelcher Ehrlichkeit gestehen, daß der Dichter selbst sein Künstlertum, so weit es für seine Person gilt, so weit es das Individuum betrifft, genugsam bestimmt und festgelegt hat, was zu sagen war. Auch kann kein Zweifel bestehen, daß er es sehr gut und daß er es sehr schön gesagt hat. Deshalb scheint, wenn man sich

mit dem in Thomas Mann verkörperten Künstlertum beschäftigen will, die Notwendigkeit geboten, ihn als Typus einzureihen in den Gang der literarischen Bewegung, ihn literarhistorisch zu betrachten im Spiel und Gegenspiel der Strömungen, die zu seiner Zeit hervortreten, Wesen und Beziehung seiner Persönlichkeit zu untersuchen, wodurch die Studie am Einzelnen zum Ausschnitt aus der gesamten Entwicklung wird. Hierauf beruht die Einteilung der vorliegenden Untersuchungen, die die Auffassung Thomas Manns vom Künstler vergleichen mit denjenigen der neben ihm bestehenden und geltenden Literatur. Dadurch, daß der Mannsche Künstlerbegriff andern Auffassungen gegenübergestellt wird, verliert er seine absolute Gültigkeit, die sich wegen der faszinierenden Formulierung allzu leicht ergibt.

Die ersten beiden Kapitel prüfen das Verhältnis Thomas Manns zu den gegensätzlichen Erscheinungen des Naturalismus und Stefan Georges, ohne deswegen Abhängigkeit oder Beeinflussung voraussetzen. In ihnen ist die Stellung Manns in der Literaturgeschichte am deutlichsten betont. Die Auseinandersetzung Manns mit dem Zivilisationsliteraten, die den Inhalt des dritten Kapitels bildet, hat noch den frischen Klang einer eben erfolgten Aussprache; sie mag wohl beitragen zur Klärung des Bildes von Mann in der Literaturgeschichte; aber sein Gegenpart kann noch nicht im historischen Sinne gewürdigt werden, da seine Entwicklung als abgeschlossen zu erklären heute kaum erlaubt ist. Das letzte Kapitel stellt gleichsam eine Synthese dar, indem Manns Künstlerbegriff auf jene Philosophie zurückgeführt wird, die er selbst als die Grundlage seines Denkens erkannt und bezeichnet hat.

Und dieses muß das Ergebnis sein: daß sich in Thomas Mann Elemente des Naturalismus und des Kreises um Stefan George finden; doch darf deshalb von einer Zugehörigkeit zur einen oder andern Richtung keineswegs die Rede sein, — daß sein Mißtrauen und seine Abneigung gegen den Zivilisationsliteraten ihn vom Geiste jüngster Dichtung trennt, — daß es vielmehr die Philosophie Schopenhauers ist, die seine Weltanschauung bestimmt, und die ihn die Musik Richard Wagners so tief erleben läßt, — daß er zugleich in ihrer Überwindung Nietzsche nachstrebt, gleich ihm den Bruch wagend, ohne ihn völlig schließen zu können.





## ERSTES KAPITEL

# THOMAS MANN UND DER NATURALISMUS

In der deutschen Literatur bedeutet der Naturalismus, der um 1885 sich in Deutschland ausbreitete, eine Revolution. Es ist die Auflehnung gegen eine Kunst, die zum einen Teil in unfruchtbarem Epigonentum verblaßt war, zum andern Teil einem unzeitgemäßen Historismus sich ergeben hatte. Der Naturalismus hatte in seinen Anfängen etwas vom Feuergeiste der Stürmer und Dränger, der nur allzubald erlosch.

1885 erschienen die „Modernen Dichtercharaktere“, herausgegeben von Wilhelm Arent, eingeleitet von Hermann Conradi und Karl Henckell. Die Sammlung enthält das Programm der Bewegung. Es geht dahin, von der Kunst zu fordern, daß sie wieder Probleme behandle, daß sie das Leben nicht als Selbstverständlichkeit auffasse, daß sie sich vom Positivismus abwende. „Modern“ wollten die zünftigen Naturalisten sein. Das heißt, sie wollten das Leben wieder an seiner Wurzel angreifen und seine Verästelungen darstellen, auch wo sie hineinragen in höhere Sphären, die sich mit dem Alltag nicht mehr schneiden.

Es gibt wohl kaum eine Anthologie wie die „Modernen Dichtercharaktere“, die nach so siegesgewissen Vorworten so schmählich enttäuscht. Denn modern oder neu war die Weltanschauung der Naturalisten keineswegs; sie war nur heftiger als die ihrer Vorfahren. Auch das Gesamtwerk des Naturalismus beruht auf dem Materialismus der von ihm angefochtenen Zeit. Neu war nur das erweiterte Blickfeld im Stofflichen, neu die Darstellungsart, der Stil. Jedoch ist man versucht, selbst diesen Fortschritt lediglich als Wiederaufnahme alter Forderungen zu beargwöhnen.

Das Schlagwort des Naturalismus lautete: Wahrheit. Es bezieht sich auf Stoff und Stil. Wahrheit im Stofflichen, das ist für den Naturalisten Aktualität und Wirklichkeit. Wahrheit im Stil, das ist Fest-

stellung dieser Wirklichkeit mit aller Schärfe der sinnlichen Beobachtung. Beides aber geht auf den Positivismus zurück, beides steigert ihn, indem die Ergebnisse der Wissenschaft dankbar verwertet werden. Die Wahrheit des Naturalismus schaltet geradezu das persönliche Erlebnis aus; sie ist eine Norm.

Die Erweiterung des Stoffkreises, die der Naturalismus gebracht hatte, kam einer Vergrößerung der Erdschwere gleich. War man früher in der Beschaulichkeit eines kleinen Weltbildes stecken geblieben, so vermochte man jetzt nicht die Fülle zu meistern. Die Wirklichkeit hinderte den Aufstieg aus der Masse des Stoffes; sie beschäftigte zu sehr und zu ausschließlich. Mit Recht bemerkt Emil Ermatinger, der das Übel der Richtung am ausschlaggebenden Punkte erkannte: „Die Weltanschauung des Naturalismus ist, rein theoretisch gesprochen, die materialistische; Hermann Conradi kennt keine Freiheit des Geistigen, sondern betrachtet das Leben als einen physischen Apparat, der, nachdem er einmal durch die Energie der Nahrungsmittel in Bewegung gesetzt ist, nach den mechanischen Gesetzen der Physiologie abläuft, bis er ausgelaufen ist.“

Gleiches gilt für den Stil. Die Stilfrage lautete: wie wird die Wahrheit des Geschauten am unverbrüchlichsten wiedergegeben? Der naturalistische Dichter mußte darauf ausgehen, die Dinge genau so zu beschreiben, wie sie tatsächlich da lagen. Er mußte in seinem Werke durch das Wort höchste Illusion hervorbringen. Er mußte die Natur, Natur im weitesten Sinne, mit der Kraft seiner geschärften Beobachtung kopieren. Er wurde der getreue Maler der Wirklichkeit. Der Naturalist zeigte nur, was ist — nicht mehr. Dieser Stil mußte notwendigerweise im Impressionismus enden.

Diese Skizzierung des Naturalismus entbehrt der Vollständigkeit; nur der Grundzug der Bewegung sollte angedeutet werden. Das Wesen des Naturalismus besteht in seinem Drange nach Wahrheit. Wie diese Wahrheit zu verstehen ist, ergibt sich aus dem Verhalten zum Stoff und aus dem Stil. Es ist klar, daß diesem Grundzug ein Nüancenreichtum folgt, den die Literaturgeschichte an der einzelnen Erscheinung zu untersuchen hat. Man konnte Naturalist sein, ohne sich einem literarischen Dogma zu verschreiben. Die Basis bleibt dieselbe. Die Frage, ob und wie weit Thomas Mann

dem naturalistischen Kreise angehört, soll im folgenden untersucht werden.

Die erste Novelle Thomas Manns „Gefallen“ wurde 1894 in der Zeitschrift „Die Gesellschaft“ abgedruckt, also gerade in dem Organ, das Michael Georg Conrad, der temperamentvollste und weitsichtigste Befürworter der neuen Kunst, herausgab. M. G. Conrad wehrte sich freilich dagegen, sein Blatt einer engen Tendenzmacherei auszuliefern, sich an Gesetze zu binden, statt der Kunst Tür und Tor zu freier Bewegung und Entfaltung zu öffnen. „Wir wollten Befreiung, Losbindung aller Kräfte, nicht neue Schranken!“ Aber es bleibt bezeichnend, daß alle Naturalisten, mit Ausnahme von Arno Holz und Hermann Sudermann, in der „Gesellschaft“ auftraten und der „realistischen Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“ (später „Sozialpolitik“) ihren Stempel aufdrückten. Wäre es ein Omen zu nennen, daß der Anfänger Thomas Mann mit zwanzig Jahren, just in der Zeit, wo der Naturalismus seine höchsten Wellen warf, seinen Erstling dort erscheinen ließ, wo die neue Kunst sich bewußt und mit dem unverkennbaren Anspruch auf Anerkennung offenbarte? Die Novelle „Gefallen“, eine mit Versen untermischte Liebesgeschichte, auf die er selbst mit dem Lächeln des Gereiften zurücksieht, fand in keiner der spätern Sammlungen Gnade. Die folgenden Novellen erschienen zuerst in der „Neuen Rundschau“, die 1894 aus der „Freien Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit“ hervorgegangen war und die jungen Talente ans Licht zog. Man wäre somit berechtigt, die Stimme des Naturalismus auch aus der „Neuen Rundschau“ zu erlauschen, die, toleranter allerdings als die „Gesellschaft“, der älteren, würdigen „Deutschen Rundschau“ als führende Zeitschrift eines jungen Deutschland sich gegenüberstellte. So war die erste Produktion des jungen Novellisten unter dem Sternbild des Naturalismus entstanden, präsentierte sich auch an der Seite der gleichzeitig Schaffenden, die sich in der Welt der Gebildeten bereits ihren sichern Platz erworben hatten.

Bezeichnet man als das Wesen naturalistischer Dichtung das nahe Hinzutreten zu den Erscheinungsformen der Wirklichkeit, die enge Beziehung zu den Äußerungen des Lebens, jene innige, intensive, leidenschaftliche Vertrautheit mit der leuchtenden Gegenwart — so

ist nicht zu leugnen, daß das ganze Werk Thomas Manns naturalistische Züge trägt oder daß, wenn man sich so ausdrücken will, Thomas Mann durch die naturalistische Schule gegangen ist. Aber — und daran ist festzuhalten — für ihn wurde nicht wie für Karl Henckell oder Hermann Conradi ein *Credo* vorgebetet, ein bindendes, unumstößliches Glaubensbekenntnis zur „modernen“ Richtung. Für ihn konnte der Naturalismus als Vorläufer nur die Befreiung bedeuten, von der M. G. Conrad träumte. Wäre die Modernität des Naturalismus in der Sucht nach sensationellen Stoffen erstickt, dann hätte ihm Mann nichts zu verdanken. Denn diesem im Stofflichen extravaganten, im Dunkeln wühlenden Forschungstrieb, dem marktschreierischen Naturalismus der Straße gegenüber war er zu sehr Aristokrat und darum, in diesem Sinn, aus tiefstem Grund unmodern. Der Naturalismus Thomas Manns ist lediglich eine Angelegenheit der Gestaltung einer individuellen Wirklichkeit, eine Angelegenheit des Stils.

Die Form der Dichtung von Thomas Mann ist die Novelle und der Roman, jene Art des Ausdrucks also, die zu eindringlicher Beschreibung am besten sich eignet. Dem Theater steht Mann durchaus ferne mit der Abneigung dessen, der dem Spiel der Bühne die Unzulänglichkeit der Wiedergabe vorwirft und die Möglichkeit, Wirklichkeit zu geben, schlechthin verneint. Seiner einzigen Annäherung an das Theater, an seine Form vielmehr, den drei Akten „Fiorenza“ fehlt der Mut, mit den Gesetzen epischer Kunst zu brechen und die Ansprüche der Zuschauer auf bewegten Fluß der Handlung, dramatische Höhepunkte, die Lust, zu sehen und nicht bloß zu hören, im Licht der Rampen zu befriedigen. Denn diese Dialogszenen sind episch gedacht und vorgetragen, könnten ebenso gut erzählt wie gespielt werden. Die Regiebemerkungen des Verfassers sind weniger Anordnungen für den Spielleiter als Erzählung; nicht mehr Andeutung, sondern schon geformter, unerläßlicher Bestandteil der Aufführung, der seinerseits nicht gesehen, sondern gehört sein will, und es ist ein weiterer Unterschied zwischen den langen Anweisungen, die Ibsen und Hauptmann ihren Stücken nur nachhilfsweise vorausschicken, und der ausführlichen erzählenden Art Manns, das szenische Bild mit allem Fleiß des Epikers zu entwerfen. Der Bühne bliebe so nichts überlassen; das denkbar größte Mißtrauen ist ihr ausgesprochen. Es ist die Folge einer Kunst-

auffassung, die am Theater, das mit durchsichtigen Mitteln auf Illusion zielt, Anstoß nimmt — ist die unduldsam ablehnende Gebärde gegen die andere Kunst, die skrupelloser als die Epik mit dem Schein trägt. In einem Aufsatz „Versuch über das Theater“ schreibt Thomas Mann: „Wo ist der Dramenstoff, der eine moderne Romanszene an Präzision des Gesichtes, an intensiver Gegenwart, an Wirklichkeit überträfe? Sie ist tiefer, behaupte ich, diese Wirklichkeit, im Roman, als im Drama.“

Dieser Satz legt eine Grundanschauung Thomas Manns über die Bedingungen wahrer Poesie fest: die Ansicht eben, daß die Wirklichkeit im Werke sein muß und daß sie im Roman ihren vollendeten Spiegel findet. Das ist naturalistische Weise, zu werten, Wirklichkeit zu fordern. Enthalten ist darin aber auch ein Wahlspruch für die eigene Produktion, durch den sich Mann die Verantwortung für sein Schaffen aufbürdet. Gegenwart intensiv zu schildern, jene Gegenwart, in der die Fabel sich abspielt, ist das erste und stets zu wiederholende Gebot des Dichters Mann. Seine Erfüllung wird beglaubigt durch das Werk.

Die Reihe der Novellen und Romane Thomas Manns setzt 1898 ein mit dem schmalen Bändchen „Der kleine Herr Friedemann“. Hier sind die Andeutungen für alles folgende gegeben; hier klingen, möchte man sagen, zum erstenmal die Leitmotive auf, die später deutlich erkennbar oder in barocker Verzerrung wieder auftauchen. Schon mehr als Ahnung und Versuch, bereits stilvolle Hartnäckigkeit ist die Schreibweise und jene besondere Art, die wir als Naturalismus des Stils zu bezeichnen genötigt sind — das lange, ausgiebige Verweilen bei Menschen und Dingen, das Stehenbleiben, das minutiöse Ausmalen des Details, das eine überaus strenge Selbstzucht voraussetzt. Dieses unerschütterliche Verharren beim Kleinen, aber Bestimmenden und Charakteristischen vollzieht sich in verschiedenen Fällen: bei der Darstellung von Menschen, ihres Äußern, ihrer Gebärden, ihres Verhaltens gegenüber den Wirkungen der Welt und des Schicksals und bei der Beschreibung der Landschaft, wobei unter Landschaft nicht nur Gottes freie Natur gemeint ist, sondern ganz allgemein der Raum, in dem Menschen verweilen.

Dürfte es genügen, von dem kleinen Herrn Friedemann zu berichten, daß er klein und bucklig war? Die zwerghafte Gestalt erhält ihr festes

Gepräge erst dadurch, daß man auch die spitze und hohe Brust, den weit ausladenden Rücken, die viel zu langen magern Arme zu sehen bekommt, was alles noch grotesker und anschaulicher wirkt, wenn der Knabe auf einem Schemel hockt und Nüsse knackt. Mit Behagen wird das wunderliche Äußere des Schriftstellers Detlev Spinell im „Tristan“ geschildert, eine ganze Seite lang, bis der Witz eines Zynikers unter den Patienten, der ihn den „verwesten Säugling“ tauft, hinlänglich und überzeugend begründet ist und seine Trefflichkeit beim Leser außer Zweifel steht. Aber der Ausdruck des Gesichtes steht nicht fest; er reagiert auf Schwingungen des Innern und spricht seine eigene Sprache. „Hättet ihr in diesem Augenblick Gottlob Piepsams Gesicht gesehen, ihr wäret tief erschrocken gewesen.“ So wird im „Weg zum Friedhof“ eingeleitet, wie sich das Antlitz des Rasenden verzerrt, ähnlich wie sich der Rechtsanwalt Jacoby beim Tanz auf der Bühne plötzlich auf gräßliche Weise verändert.

Für den Romancier ist die Beschreibung der Gebärden nicht minder wichtig und notwendig als die der Gesichter. Sie sind Ergänzung, Attribut, Unterstreichen. Erwägt man, wie der Ballettmeister François Knaak aus Hamburg eingeführt wird, so ist klar, daß er seinen unfehlbaren Eindruck nicht nur dem seidig schwarzen Gehrock und den weiten Falten des Beinkleides oder dem unvergleichlich graziösen Akzent seines Französisch verdankt, sondern auch den abgerundeten Bewegungen seiner Hände, seiner Beine, seiner Hüften, seinem elastischen Schreiten, seinem ganzen sichern und wohl-anständigen Auftreten in der Gesellschaft. — Dem Mienenspiel, den Gesten, den Stellungen und Wendungen des Körpers, kurz den Begleiterscheinungen des Gedankens und des Handelns widmet Thomas Mann eine ausgesuchte Sorgfalt. Man erinnert sich an das Gebaren von Hieronymus im Kunstladen des Herrn Blüthenzweig, an das komödiantenhaft eingedrilte Auftreten des Wunderkindes, an die Pose des Großherzogs Johann Albrecht, der in Audienzhaltung am Schreibtisch den Generalarzt Eschrich empfängt, an die südlich phantastische Gauklerei des Bänkelsängers im „Tod in Venedig“.

Die Beschreibung der Menschen gibt das Porträt, die bildhafte Vorstellung von Personen, die ein Interesse überhaupt in Anspruch nehmen. Sie stehen da, geschaut, gestaltet, unverrückbar und deut-

lich: — wirklich. Man kennt jeden Zug und jede Linie, die Merkmale der einzelnen Erscheinung, und es ist beizufügen, daß auch von der Kleidung, vom Faltenwurf eines Rockes, einer auffallenden Kleinigkeit Rechenschaft abgelegt wird bis zum Fehlen eines Knopfes.

Diese Menschen mit all ihren Besonderheiten, in ihrer Gewöhnlichkeit oder ausgezeichnet durch irgendeinen exquisiten Reiz, sind Vordergrund, Mittelpunkt. Hinter ihnen liegt die Welt als Staffage, aber sie will gemalt sein. Landschaft, Natur, Wald, Wiese beschreibt Thomas Mann nicht oder nur selten und dann spärlich. Ein Kapitel der „Königlichen Hoheit“ trägt den Titel „Das Land“. Aber über der Natur dieses Landes bleibt ein dünner Nebel liegen, der die Reize der Landschaft verdeckt, und es heißt nur: „Ein schönes, stilles, unhastiges Land. Die Wipfel seiner Wälder rauschten verträumt, seine Äcker dehnten und breiteten sich treu bestellt . . .“ Das ist alles. Ausführlicher wird dann erst von verfallenden Schlössern und verwilderten Parkanlagen berichtet. Der Raum, in dem sich Manns Novellen abspielen, ist Interieur, als „stöberte“ der Dichter gleich Klaus Heinrich und Ditlinde in Schlössern und bürgerlichen Häusern, so daß der Leser gleich ihm vertraut wird mit der Einrichtung der Zimmer und den intimen Reiz eines stilvollen Gemaches zu kosten weiß oder die Kälte, die aus einem steifen Ameublement strömt, empfindet. Man ist darin zu Hause, fühlt sich bedrückt in der Stille des Sanatoriums „Einfried“ und atmet freier in dem lichtgefüllten Atelier der Malerin Lisaweta, wenn die Frühlingsluft sich mit dem Geruch von Fixativ und Ölfarbe vermischt. Die Schilderung des begrenzten Kreises, der Sphäre, in der geboren, gelebt, gestorben wird, verbreitet die Stimmung, die aus der Vertrautheit mit der Welt sich nährt. Sie ist da, dank einer liebevollen Führung, die keine Mühe scheut, zu öffnen und zu zeigen.

Das bedachte Stillstehen aber kehrt wieder, wenn von einem wichtigen Ereignis zu erzählen ist, wenn im epischen Geschehen ein Moment eintritt, wo man notgedrungen halt machen muß, um die ganze Schwere und Bedeutung des Kommenden begreifen zu können; es hält auf, verzögert den Vollzug noch ein wenig und spannt aufs höchste. Die Wirkung solcher Retardationen nützt Thomas Mann häufig mit der Freude, welche die Pointe zum voraus genießt. Er

pfllegt dann einzuleiten mit einer hemmenden Wendung wie „Und dann begab es sich, daß . . .“, „Plötzlich geschah etwas Erschreckendes“, „Was nun geschah, war etwas so Unverständliches und Infames, daß ich mich weigere, es ausführlich zu erzählen“, „Dann aber trat der Augenblick ein, den niemand, der ihm beigewohnt, während der Dauer seines Lebens vergessen wird . . . Vergegenwärtigen wir uns, was in dieser kleinen furchtbaren und komplizierten Zeitspanne eigentlich vor sich ging.“ Typisch für dieses Spiel, das man gleichsam einen berechtigten und überaus wirkungsvollen Witz nennen könnte, ist das „Vorspiel“ zur „Königlichen Hoheit“, in dem ein junger Leutnant und ein General auf der Straße sich von weitem entgegenkommen, sich zum Gruß innerlich und äußerlich sammeln, sich treffen — etwas Alltägliches, Banales gewiß; aber da die Begegnung so umständlich vorbereitet wird, ist man darauf gefaßt, daß etwas ganz Außerordentliches, ein Wunder geschehen muß, dies nämlich, daß der General zuerst grüßt.

Und wiederum wird der Fluß der Handlung gedämmt, wenn für irgendeine Sache von etwelchem Belang eine Erklärung gegeben werden soll, auf die man unwillkürlich mit einer gewissen Andacht lauscht. Die Verpflichtung, wissen zu lassen, keiner Täuschung Raum zu geben, wird hier ernst — der Dichter entledigt sich ihrer gewissenhaft, zögert nicht, weiterzugeben, was er irgendwie gelernt und erfahren hat. Das ist er sich schuldig. Denn wie in aller Welt sollte man sonst begreifen, daß die Erregtheit des Großherzogs Johann Albrecht über die Leitung der Geburt von Klaus Heinrich völlig unberechtigt ist, wenn nicht Dr. Sammet allgemein verständlich urteilen würde? Was ist geschehen? Ein Knabe, ein Prinz wurde geboren, dessen linker Arm irgendwie zu kurz, verkrüppelt ist. Der Fürst will dafür eine Erklärung, eine Rechtfertigung von seiten der Ärzte. Was folgt, ist die exakte, leichten Ekel erregende Auseinandersetzung der Umstände, die während der Schwangerschaft die mangelhafte Ausbildung des Gliedes verursachen. Man schöpft aus einem etwas populären Vortrag, daß das Amnion, das ist eine der Eihäute, die Schuld trägt, hört einiges von Atrophie, Verkümmern, Hemmungsbildungen, Abschnürung der Gliedmaßen. Man ist orientiert. Ein Stück Wissenschaft wurde doziert, ein Abschnitt aus einem medizinischen Lehrbuch, so sachlich



und klar, als wäre der Dichter gleichzeitig Arzt und Geburtshelfer. Es gibt nichts, worüber er nicht Bescheid wüßte. Man glaubt dem Dichter, denn es ist Wirklichkeit, die er beschreibt.

Um aber auf den Naturalismus zurückzukommen, so bleibt nachzutragen, daß alle diese Erscheinungen, von denen soeben die Rede war, sehr wenig für die Zugehörigkeit Thomas Manns zu jener Richtung und Dichtung beweisen. Sie sind Form, Möglichkeiten, auszudrücken und zu veranschaulichen — Stil, das heißt Teil und nicht Totalität einer Kunst; sie sind in letzter Konsequenz Probleme der Technik, also Mittel, handwerkliches Rüstzeug. Eine Richtung behauptet sich nicht durch ein „Wie“, nicht durch das „wie geben wir, was wir gesehen haben“, sondern durch ihre Grundstimmung, durch ihr Wollen, vielleicht durch ihre Tendenz. Sie offenbart sich durch den Geist, der ihr innewohnt, denn sonst wäre sie ein Nichts und der Betrachtung unwürdig.

Der Geist des Naturalismus, aufgewachsen im Widerspruch gegen Schönheitsduselei und leeres Ästhetentum, ist revolutionär. Beeinflußt von der Politik seiner Zeit und der revolutionären Politik des Tages sich verbindend, sucht er eine Kunst, die wesentlich unbürgerlich ist und deshalb über das bürgerliche Jahrhundert hinausdrängt. Der Naturalismus lebt im Gegensatz zum Hergebrachten, in Verachtung bürgerlicher Behäbigkeit, in Verneinung der Welt, die ihn geboren hat. Seine revolutionäre Haltung macht ihn vollkommen unsentimental, ja hart und böse. Das Paradoxon sei gewagt, daß der Naturalismus, trotzdem er in den zwei letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts treibt und blüht, gar nicht mehr wirkliches 19. Jahrhundert ist. Seine Kunst stellt einen Wechsel auf die Zukunft aus, die ihm selbst recht dunkel blieb.

Was Thomas Mann mit diesem Geiste verbindet, ist das Wahrhaftige — was ihn von ihm scheidet, das Politische, das Revolutionäre. Das Wahrhaftige prägt sich aus im Stil, der als ein Stil des Naturalismus ausgelegt und erkannt werden konnte. Aber was bedeutet schließlich Stil, wenn seine Übereinstimmung rein äußerlich bleibt? Denn im übrigen ist Thomas Mann nach eigener Erkenntnis und eigenem Bekenntnis ein Kind des Jahrhunderts, in das die ersten 25 Jahre seines Lebens fallen, des neunzehnten. „Als Schriftsteller

fühlte ich mich eigentlich als Abkömmling (natürlich nicht als Zugehörigen) der deutschbürgerlichen Erzählungskunst des 19. Jahrhunderts, die von Adalbert Stifter bis zum letzten Fontane reicht.“ Also bürgerlich, unpolitisch, jeder revolutionären Störung abhold. Stifter und Fontane, als Kronzeugen aufgerufen, liegen auf einer Kurve, welcher der Naturalismus energisch ausweicht. Gehen auch Fontane und der Naturalismus zeitweise parallel, so sind es doch zwei Linien, die sich erst im Unendlichen schneiden.

Die Schmähreden der Naturalisten wetterten gegen die bürgerliche Welt. Was gab ihnen Ärgernis: das Bürgertum an sich oder seine Kunst? Kein Zweifel: die bürgerliche Kunst war übersättigt, matt, beinahe seelenlos geworden, weil das Bürgertum im Materialismus aufging. Der Naturalismus will Notwendigkeit scheinen, sollte die Literatur nicht an sich selbst zugrunde gehen. Thomas Mann, dem bürgerlichen 19. Jahrhundert entsprossen, sich zu ihm bekkennend, hatte Stellung zu nehmen zum Zeitalter seiner Geburt. War er Bürger, so hatte er sich mit dem Bürgertum auseinanderzusetzen, und es erwies sich, daß er sich mit dem Naturalismus nicht verbünden konnte, wiewohl es einen Punkt gibt, wo er sich auch in dieser Lebensfrage mit ihm berührte, um die abstoßende Gewalt im selben Augenblick nachhaltig zu empfinden. Der Naturalismus nämlich verwarf das Bürgertum in der Überzeugung, daß ein fauler Körper weggeschafft werden müsse, aus dem nichts mehr zu retten sei. Das war Revolution, die goldene Berge der Zukunft verhieß und damit vom erledigten Bürgertum sich befreite. Auch Thomas Mann sieht auf das Bürgertum zurück. Aber während der Naturalismus, weil revolutionär, rücksichtslos und gefühllos über das Bürgertum hinwegschreitet, spricht Mann über dessen Entartung als der Zugehörige zu diesem Geschlecht, und wenn er es verdammen wollte, so wäre das Selbstmord. Das Ende des deutschen Bürgertums kann für ihn keine Befreiung bedeuten, und was darauf folgt, ist ihm zuwider. Gewiß, auch Mann erkennt das sinkende Zeitalter. Er schildert den Abstieg des Bürgertums, den Verfall. Und darin liegt Tragik. Jene Tragik, die eklatant wurde, als im Herbst 1918 im revolutionsbewegten, bereits unbürgerlich demokratischen Deutschland das unrevolutionäre, edel konservative Buch, die „Betrachtungen eines Unpolitischen“ er-

schienen. Tragik, weil der Verfall nicht einfach hingenommen werden konnte als unumgängliche Notwendigkeit eines geschichtlichen Gesetzes. Tragik, weil dem Bürgertum selbst der Verzicht auf seine Weltanschauung nicht zugemutet werden durfte und ihm das leichte, spielerische Sichfinden in den propagandistischen Fortschrittsnaturalismus versagt war. Für den Naturalismus war die Zersetzung des Bürgertums ein Ende, das zu keiner Hoffnung mehr berechtigt. Ein Punkt und ein Schlußstrich, unter dem etwas durchaus Neues, eine neue Gesellschaft, ein neues Leben und eine neue Kunst einsetzen mußte. Es war, in einem Wort, die Demokratisierung alles Geistes. Thomas Mann ist der Verfall nicht das Sinken und Versinken in ein Nichts, aus dem kein Geist mehr steigt. Sondern der Verfall gebiert die Veredelung des bürgerlichen Menschen. Aus dem Verfall löst sich jene verfeinerte und höchste Erscheinungsform des Geistes: die Kunst. Eine Kunst allerdings, die mit Naturalismus und Demokratie nichts mehr zu tun hat. Eine äußerst sublime Kunst, hervorgegangen aus dem Niedergang eines Geschlechtes. Eine Kunst der Dekadenz — ein Ausklang.

An der Schwelle des neuen 20. Jahrhunderts entstand der Roman, der neben den Zeichen der vergangenen Epoche Merkmale des Naturalismus auf sich trägt und der für das bürgerliche Deutschland des 19. Jahrhunderts repräsentativ geworden ist. Es ist „die Geschichte der Veredelung, Sublimierung und Entartung eines deutschen Bürgerstammes“, die an der Börse des materialistisch rechnenden Bürgergeistes als ein Sinken verzeichnet wird, aber in ihrem Aufstieg zur Kunst einer höchsten Verfeinerung dieses Menschentums gleichkommt.

„Die ‚Buddenbrooks‘ sind einer der bedeutendsten Romane, die wir der naturalistischen Strömung verdanken. Mann führt alle Waffen des Naturalismus mit schneidender, unerbittlicher Schärfe.“ Ist also Thomas Mann verpflichtet, dem Naturalismus Dank abzustatten, so betrifft dies nach der hier zitierten Meinung Alexander Paches nur den Stil. Denn Waffen sind nur Mittel und können zu mehr als einem Zwecke geschwungen werden. Was früher über naturalistischen Stil im Werke Manns bemerkt wurde, könnte an dieser Stelle wiederholt und mit typischen Beispielen, von denen eines immer für hundert andere stehen würde, belegt werden. In den „Buddenbrooks“ ist

auch in Hinsicht auf den Stil vorweggenommen, was den Erzählungen ihren eigentümlichen Reiz verleiht, so weit ihn die Art der Darstellung verursacht. Gesichter, Gebärden, intensive Beschreibung einer kurz währenden Minute, nervöse Vorbereitung eines Ereignisses, einer Katastrophe, selig auskostendes Verweilen in einem Augenblick sonnigen Glückes — dafür stehen in den „Buddenbrooks“ zwei Seiten, die wahrhaftig eine kleine Orgie solcher Erzählungsweise zu nennen sind und beinahe ein Symbol für die innige Hingabe an den knappsten Ausschnitt bilden. Gemeint ist die Stelle im zweiten Teil des Romans, wo Hanno an seinem achten Geburtstag im Familienkreise eine kleine eigene Phantasie am Flügel vorträgt. Läßt sich klarer und liebevoller schildern, wie der Knabe am Instrument sitzt, wie er das einfache Motiv während der Interpretation noch einmal ausbaut und erlebt, wie er die Auflösung der Dissonanz verzögert, geradezu verweigert, wie er der Sehnsucht die Erfüllung versagt, weil er weiß: das Glück ist nur ein Augenblick? Wie jenes einfache Motiv aus dem Wort hervorklingt? Wie das Spiel an sich höchste Spannung hervorruft und bezaubert? „Es war unmöglich, daß die Wirkung, die dieses Spiel auf Hanno selbst ausübte, sich auf die Zuhörer erstreckte.“ Den im Roman beteiligten Lauschern entgeht, was zu sehen und zu hören dem Leser vergönnt ist. In den „Buddenbrooks“ ist an Anschaulichkeit, an Leben, an Wirklichkeit vielleicht das Höchstmaß erfüllt von dem, was Dichtung überhaupt zu leisten vermag. Das wird bewiesen nicht nur durch den beträchtlichen Umfang des Romans, sondern durch ein sehr bezeichnendes, beinahe komisches Ereignis, das sich an das Erscheinen des Buches knüpft.

In den Prozeßverhandlungen gegen einen Autor niedriger Gattung mit Namen Bilse, der in einem Romane die Verhältnisse seines Wohnsitzes wenig schmeichelhaft, aber sehr erkennbar berührt hatte, fiel von seiten des Verteidigers der Name Thomas Mann, der die „Buddenbrooks“ doch auch in seiner Vaterstadt Lübeck habe leben lassen und dabei seine Gestalten so deutlich gezeichnet habe, daß ihre Identität mit Persönlichkeiten, die immer noch dort lebten, fraglos sei; trotzdem hätten ihn, der sich somit von Herrn Bilse kaum unterscheide, die Gerichte nicht belangt. Auf dieses „trotzdem“ kam es an. Auf seine Konfrontation mit Herrn Bilse antwortete Mann mit

einem energischen und leidenschaftlichen Protest, mit einer Broschüre „Bilse und ich“, „jenem sehr persönlichen und passionierten Essay, in welchem ich das sittliche und künstlerische Recht des Dichters, die Wirklichkeit zu benutzen, gegen eben diese Wirklichkeit verteidigte und in der Hauptsache Goethes Aussage paraphrasierte ‚Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer alles gewesen; das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache: ich habe die Welt stets für genialer gehalten als mein Genie.‘“

Das ist ohne Zweifel gut naturalistisch gesprochen, wenn man dem Naturalismus mehr als bloße Kopierkunst, mehr als einfältige Klatschsucht über eine tatsächlich vorhandene Wirklichkeit, mehr als leere Befriedigung jener dummen Neugierde gegenüber Dingen, die man längst weiß, zutraut. Die Wirklichkeit, absolut genommen, hört für den Dichter an einem bestimmten Punkt auf zu existieren. Sie verschwindet und kehrt dann wieder, geläutert und in einem Gewande, das so sehr verhüllt wie es offenbart. Dem Dichter, der die Welt betrachtet, um sie nachher, vielleicht wenn Jahre vergangen sind, darzustellen, wird es begegnen, daß das Abbild der Wirklichkeit nicht mehr ganz getreu ist, daß sie sich unter seinem subjektiven Einfluß verändert hat. Denn der Dichter läßt sich nicht vom Stoffe leiten, sondern umgibt sich mit ihm, paßt ihn seiner Individualität an, und was bei diesem innern Vorgang entsteht, mag von jener ersten, beglaubigten Wirklichkeit sehr entfernt sein. Die in der Dichtung sich kündende Wirklichkeit ist dann gekennzeichnet durch das Wesen ihres Schöpfers, weil sie eine Erscheinung, ein Ausfluß des schaffenden, dichtenden Ich ist. Darin liegt letzten Endes die Unmöglichkeit eines schematisierenden Naturalismus, da die Wirklichkeit unter dem Blick des echten Künstlers vergeht, der sie dichtet. Ihr Gestalter im Werke spricht das Machtwort über sie, indem er sie ergreift und den Gehalt seines Wesens über sie ergießt. „Die Beseelung . . . da ist es, das schöne Wort. Es ist nicht die Gabe der Erfindung — die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht. Ob er nun eine überkommene Mär oder ein Stück lebendiger Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt, die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum, auf das, seiner innersten Meinung nach, niemand die Hand

legen darf. Daß dies zu Konflikten mit der achtbaren Wirklichkeit führen kann und muß, welche sehr auf sich hält und sich keineswegs durch Beseelung kompromittieren zu lassen wünscht — das liegt auf der Hand. Aber die Wirklichkeit überschätzt den Grad, in welchem sie für den Dichter, der sie sich aneignet, überhaupt noch Wirklichkeit bleibt — besonders in dem Falle, daß Zeit und Raum ihn von ihr trennen.“

So wird die Wirklichkeit, die der Dichter im Werke aufbaut, zu seiner höchst persönlichen Angelegenheit, zu seinem rechtmäßigen Besitz, und es begreift sich von hieraus noch leichter die erwähnte Diskreditierung des Theaters, wo die Wirklichkeit, des Dichters Wirklichkeit, dem Theatermaler, dem Regisseur und dem Schauspieler auf Gnade und Ungnade ausgeliefert wird. Die Beseelung aber, was so viel heißt wie Durchdringung und Vertiefung des Stoffes, verteidigt das novellistische Porträt und gewährleistet seine Schönheit. Denn Exaktheit schließt nicht Schönheit aus, wenn der Dichter ernst und innig, mit der Kraft seiner Seele die Wirklichkeit erlebt hat, so erlebt, wie nur er und kein anderer dazu befähigt war. Darin ist jenes „trotzdem“ eingeschlossen: trotzdem die Wirklichkeit im Buche sich spiegelt, hat sie das Recht an ihrem Bilde verloren, denn sie gehört ausschließlich dem Dichter, und die Klage beim Richter ist müßig und nicht verfechtbar. Und solche Schönheit zeichnet das Werk Thomas Manns in höchstem Grade aus, behütet ihn vor den Verirrungen der extremen Naturalisten, die so leicht das Wahre mit dem Häßlichen verwechseln.

Fragt man nun, aus welchem Quell die Schönheit fließt, die bekanntermaßen dem aktivistischen Naturalismus schlecht zu Gesichte stünde, so ist er dort zu suchen, wo Thomas Mann dem Leben begegnet, wo er das Leben erlebt, wo der Geist strahlend und liebend aus der Umarmung mit dem Leben steigt. Denn dieser Geist liebt das Leben und versäumt nicht, dieses Verhältnis zum Dasein zu bekunden. Es liegt, möchte man sagen, in der Liebe des Geistes zum Leben das Geheimnis seiner Kunst, die dadurch erst schön und liebenswert wird. Der naturalistische Geist aber ist kritisch, das bezeichnet eine Haltung, die mit dem Leben eher etwas streng umgeht. So streng, daß er sich zuletzt vor sich selbst fürchten mußte, weshalb der Naturalist Ger-

hart Hauptmann nach der Überlieferung Paul Schlenthers beenzt und geängstigt ausrief: „Was kann ich dafür, daß die Natur auch schön ist?“ Der Geist also verbindet Mann mit dem Leben, und sein Werk ist von ihm durchweht. „Es ist das Problem der Schönheit, daß der Geist das Leben, das Leben aber den Geist als ‚Schönheit‘ empfindet.“ Der Leser naturalistischer Dichtung soll aber nicht den Geist als Schönheit, sondern den Geist als Wahrheit fühlen, den Geist, der mit einigem Radikalismus moralisiert und die Notwendigkeit der Weltverbesserung als erstes Postulat aufstellt. Und gleichermaßen lautet die Formel des theoretischen Naturalismus für seinen Dichter: der Geist soll nicht der Schönheit des Lebens huldigen, denn sie beweist nichts, sondern er soll, auf lässige Ruhe verzichtend, das Leben erfassen in seinem Bedürfnis nach höherer und höchster Form, und damit die Entsagung und Askese möglich sei, lastet auf dem Dichter das Verbot, mitzufühlen und mitzuschwingen, mitzureden und mitzutun. Es wird von ihm verlangt, daß er zurücktrete, sich objektiviere, daß er seine persönliche Meinung unterdrücke, sich keinesfalls einmische. Es ist das Gebot der *impassibilité* des Verfassers.

Die *impassibilité*, die erzwungene Gleichgültigkeit, das Verbergen hinter dem Vorhang, der die Person des Dichters deckt wie der Regisseur, vom Publikum unbemerkt, hinter den Kulissen das Spiel leitet — ist ein Unding für den Dichter, dessen Geist das Leben liebt und an ihm weit mehr beteiligt ist als irgendein zufälliger Leser. Ein Grund, die Liebe geheim zu halten, das Wissen ungebraucht vermodern zu lassen, kann für ihn gar nicht aufgetrieben werden, und es ist geradezu sein Wunsch und sein Begehren, dem Leser zu versichern, daß ihm all das, wovon er erzählt, sehr am Herzen liegt. Die Form aber, in der er verrät, was er selbst von den Dingen hält, ist eine seltsame, dem Naturalismus fremde Mischung von Interesse und Distanzierung. Das Interesse nämlich blitzt überall auf, wo der Dichter, passioniert und persönlich gezwungen, seine Ansicht vernehmen zu lassen, sich dem Leser nähert, ihm auseinandersetzt, daß es mit dieser oder jener Sache notwendig so bestimmt sein müsse; wo er beinahe eine kleine imaginäre Diskussion mit dem Leser anknüpft. Aber es kann dann eintreten, daß er die Wärme seines Mitgefühls plötzlich verweigert, sich in angemessene Entfernung zurückzieht, Abstand sucht und mit

gut gespielter Unnahbarkeit sachlich, beinahe kühl urteilt, lächelt und sich etwas lustig macht über die Gestalten seiner eigenen Schöpfung. Aber diese Distanzierung ist leicht durchschaubare Pose, denn sie hebt die Verbindung mit der Dichtung nicht auf, sondern liebt es nur, ein wenig zu kokettieren. Es ist eine angenehme, liebenswürdige und geistreiche Art zu schreiben. Sie ist persönlich und unpersönlich zugleich. Interesse und Distanzierung sind Elemente eines Wesens, eines Stils, wenn man will, der die *impassibilité* des Verfassers geringschätzt; doch mehr als eines Stils, einer Lebenshaltung, die sich eben um das Leben kümmert und ihrer eigenen Wahrheit vertraut — der Ironie.

Ironie ist eine besondere Ausstrahlung des Geistes gegen das Leben hin. Sie ist geboren aus Wissen und Zweifel — dem Wissen des Erkennenden und seinem Zweifel an der sittlichen Erscheinung, am Leben, am eigenen Leben schließlich. Denn die Ironie setzt das große Fragezeichen hinter die Werte der Persönlichkeit, rührt an die Problematik des Künstlerlebens und Künstlerseins. Und diese beobachtende, abwartende und zweifelnde Einstellung macht unpathetisch und bescheiden, ja sogar melancholisch. Das Leben nach allen Kanten zu erforschen, das Leben zu kopieren, Probleme der menschlichen, bürgerlichen Gesellschaft aufzuwerfen, zu meliorisieren, programmatisch zu sein — das ist die Art des revolutionären Naturalisten. Das Leben zu beobachten und zu richten mit dem reinen Geiste, aufzuschließen und aufzudecken und zu bezweifeln, ohne den Willen, fortschrittlich zu wirken — das ist die Art des Ironikers.

Die Ironie in ihrem tiefem Sinne bestimmt zum großen Teil das Werk Thomas Manns, und zwar nach zwei Seiten. Spricht man bei ihm von Ironie, so denkt man an die Weise, wie die Gestalten der Dichtung und ihr Verhalten charakterisiert werden. Der Dichter ist der Wissende, der Allwissende, der ein wenig tiefer in die Herzensieht und darum auch richten kann. Ihm ist bekannt, wie der Schein deckt, und es macht ihm Vergnügen, den Schleier zu lüften, die Illusion zu zerstören, aufzuklären. Er hat das Amt jenes Kritikers in der Novelle „Das Wunderkind“, der den ganzen Zauber durchschaut, und er unterscheidet sich von ihm nur dadurch, daß er ausspricht, was jener verschweigen muß. Der Kritiker weiß, daß alles Bluff ist, aber er



darf es nicht sagen; auch der Dichter weiß es und plaudert es lächelnd aus. So zu handeln ist allerdings nicht bloß der Drang nach Wahrheit, sondern das Verlangen, ein Stück von der Komödie des Lebens zu schreiben wie zum Beispiel im „Tristan“, wo Detlev Spinell den Brief an Herrn Klöterjahn aufsetzt und behauptet, daß ihm die Worte nur so zuströmen. Der Dichter fügt bei, daß dies mit dem „Zuströmen“ ganz einfach nicht der Fall gewesen sei und daß, wer ihn sah, zu der Anschauung gelangen mußte, daß „ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt, als allen anderen Leuten“.

Diese Ironie aus Überlegenheit hat bei Thomas Mann eine Figur geschaffen, die typische Geltung hat, nämlich Tony Buddenbrook. Was ist an dieser entzückend naiven und ein wenig koketten Frau niedlicher als ihr Schwarm für *moirée antique*, für elegante Morgenröcke, für Sammetschleifen, — was einnehmender als ihre ewig betonte Verpflichtung gegenüber der Firma, — was köstlicher als ihr liebenswürdiges Geschwätz über das Leben, das sie kennen gelernt hat, obwohl sie nur eine dumme Gans ist. . . . Manchmal möchte man beinahe glauben, Tony sei doch nicht so sehr ein Kind geblieben, aber die Ironie, von der ihre Äußerungen begleitet sind, warnt, hält ab, und man bescheidet sich mit einer warmen Sympathie für die kleinen Eitelkeiten und reizvollen Schwächen dieser unbewußten Schauspielerin mit der hervorstechenden Oberlippe. Und auch für diesen ironisierenden Zug gibt es eine kleine unauffällige, aber charakteristische Szene; dort, wo nach der Rückkehr Christians die Familie am Grab des Konsuls steht, Tony niederkniet und ihren weiten Kleiderrock ein wenig malerisch schwungvoll neben sich breitet und Christian die Rolle des ironischen Beobachters übernimmt: „Wirst du das auch verantworten können? Wirst du auch nicht verlegen werden, wenn du aufstehst? Wie unangenehm!“

Solche Ironie kann bei Thomas Mann sehr weit gehen, kann fast an Bosheit grenzen wie im Fall der guten Tony — oder zur strengen Kritik werden, die nicht verletzt wie im Falle jener Schulgeschichten, am Ende des großen Romans. Aber Boshaftigkeit und Kritik sind ohne den kränkenden und provozierenden Stachel, durchaus unnaturalistisch und unpolitisch. Und es ist im besondern zu betonen, daß die Erzählung vom Tagewerk des Schülers Buddenbrook keines-

wegs beabsichtigt, dem preußischen Gymnasium Reformvorschläge zu unterbreiten. Denn die Ironie Manns ist Element seiner Kunst, ein heiteres Element in gewissem Sinne. Jener Kunst nämlich, die das Leben zwar kritisiert, aber unverbindlich, denn sie steht dem Leben gegenüber in bescheidener Haltung und spricht von Schuld nur so weit, als sie nicht am Leben liegt, sondern an demjenigen, der ihm nicht gewachsen ist. Ja, diese Ironie ist eher konservativ, unfähig, zu revolutionieren, beinahe etwas nachlässig und konzilient und darum dem Naturalismus entgegengesetzt. Sie gehört vielmehr zu der deutschbürgerlichen Erzählungskunst des 19. Jahrhunderts, auf die sich Mann beruft. Und es ist hier vielleicht der Ort, um einige Worte über sein Verhältnis zum Meister jener Richtung zu sagen.

Im „Fontane-Buch“ findet sich ein Aufsatz Thomas Manns „Der alte Fontane“, in dem die Stelle auffällt: „Mir persönlich sei das Bekenntnis erlaubt, daß kein Schriftsteller der Vergangenheit oder Gegenwart mir die Sympathie und Dankbarkeit, dies unmittelbare und instinktmäßige Entzücken, diese unmittelbare Erheiterung und Erwärmung, Befriedigung erweckt, die ich bei jedem Vers, jeder Briefzeile, jedem Dialogfetzchen von ihm empfinde.“ Die tiefe und dankbar bezugte Sympathie für Fontane, beruht sie nicht auf einem gemeinsamen Grundgefühl? „Behagliche Breite“, „leichte, lichte Prosa“ — erfreuen sie nicht auch bei Mann selbst? Aber das Entscheidende liegt doch wohl im Element der Ironie, die auch Fontane so liebenswert macht und die auf der Tatsache beruht, der Mann seinen Aufsatz widmet, daß Fontane alt, sehr alt werden mußte, um ganz er selbst zu werden, um also auch diesen Altersstil zu finden voll verständnisinniger Ironie. Es ist das Vorrecht des Alters, so über dem Leben zu stehen wie Fontane auf der Höhe seiner Meisterschaft, zu wägen und beide Seiten zu wägen: das vielgenannte sowohl — als auch seiner Weltbetrachtung. Das schafft Ironie, weil das Leben hier wohl in Wirklichkeit geschaut ist, aber ohne Haß und ohne Protest, nicht bewundernd und kritiklos hinnehmend, aber wissend und wohlmeinend, gütig und Werte setzend. Und blitzt diese Ironie nicht auf in einer andern Erscheinung, in der Fontane ein Meister ist wie kein zweiter, in der Anekdote? Oder wäre umgekehrt die Anekdote, das heißt die spielend knappe, im gedehnten Roman apho-

ristisch wirkende Bemerkung, die am präzisesten im Dialog auftritt, der Anlaß, zu ironisieren? Auch Mann schätzt die Anekdote als das Charakteristische, das Charakterisierende, die Episode, die gleichsam in Stichworten spricht. Man möchte behaupten, daß gewisse Partien der „Buddenbrooks“ anekdotisch aufgebaut sind, beispielsweise der Besuch von Thomas Buddenbrook bei dem Blumenmädchen, oder die Erzählungen Christians von London und Valparaiso, von „That's Maria“ und dem Laster, oder dann der Aufenthalt Tonio Krögers in der Vaterstadt und sein Rencontre mit der Polizei.

Ist die Ironie — nochmals: die Ironie aus Überlegenheit — das bindende Glied zwischen Theodor Fontane und Thomas Mann, so hat sie bei Fontane doch ihre bestimmte Grenze, nämlich bei der Wirklichkeit, die selbst der Naturalismus billigen muß. Bei Mann erscheint die Ironie noch um einen Grad gesteigert, schärfer, moquant, aber in einem bestimmten Falle produktiver. Sie begründet und hält einen eigenen, ihr allein zugehörigen Roman, das realistische Märchen von der „Königlichen Hoheit“.

Ein Märchen, ein realistisches Märchen in der Tat. So realistisch, daß ein wirklicher deutscher Fürst sich zum Widerspruch gereizt fühlte, verletzt in der Hoheit seines persönlichen Standes. Ein Märchen, weil der arme Prinz eine Goldfee liebt und den Segen ihrer unermeßlichen Reichtümer über sein erschöpftes Land ausschüttet. Die Verbindung der wirklichkeitsbetreuten Lebensfülle mit dem Abstrusen, dem Unglaublichen, dem Weltentrückten — das ist dem Naturalismus schon versagt. Versagt ist ihm auch die Art, wie vom Berufe des Prinzen Klaus Heinrich erzählt wird, und es scheint, als müßte der Naturalist *par excellence* einfallen mit der Ablehnung des Herrn Spoelmann: „Na, dafür fehlt mir jedes Verständnis. Ich sage Ihnen *once for all*, daß ich nichts halte von Ihrem Beruf. *That's my standpoint, sir.*“ Gerade vom königlichen Beruf Klaus Heinrichs muß sich der demokratische Naturalismus mit Abscheu wenden und wird nie verstehen, daß ein Dichter ihm lange Seiten weihet. Muß es ihm nicht geradezu lächerlich erscheinen, daß eine Krone sich mit Millionen vermählt, daß beinahe eine Verfassungsrevision notwendig wird, um dieses glückstrahlende Ende herbeizuführen? Aber das ist ja das Märchen, das sich nicht in Luftschlössern.

sondern in wirklichen, erdenschweren Hallen abspielt — das ist das Märchen, das mit einigem Schein von Wirklichkeit seine Idee, seine Tendenz verfißt. Denn der Roman „Königliche Hoheit“ hat eine Tendenz, eine deutlich unnaturalistische Absicht, die nämlich, vom Glück zu sprechen, wo ein Prinz, ein einsam stehender Mensch, sich zum tüchtigen Fürsorger der Allgemeinheit, des Staates, entwickelt. Das Glück blüht hervor aus der Liebe, aus der unwirklich märchenhaften Verknüpfung zweier Menschenwesen, die sich zur Beseelung des Volkes vereinen. Möglich aber ist dieses Märchenspiel nur deshalb, weil es ironisch aufgeführt wird, weil über der Begegnung des Prinzen mit Imma der Humor lacht, der hier nur eine Abart der Ironie genannt werden kann. Ironie darf hier walten, weil sie Liebe kündet. Aber sie trennt von jener Kunst, die andere Ziele im Auge hat, als den Hymnus auf das Glück zu singen.

Man wird sich freilich hüten müssen, „Königliche Hoheit“ nur als den Roman vom glückfindenden Fürstenkind aufzufassen, das seine Individualität dem Volke opfert, so daß Thomas Mann in den „Betrachtungen“ von einer „politisch-antiindividualistischen Tendenz“ sprechen konnte. Es wird doch auch in diesem Buche, im Märchenstil und darum heiter und anscheinend sorgloser, ein Gedanke abgewandelt, der in jedem Werke Manns irgendwie aufblitzt und den Dichter nie zur Ruhe kommen läßt — der hier, in das Märchen eingekleidet, ein wenig träumerischer und ein wenig resignierter verborgen ist, unaufdringlicher, bescheidener flüstert, zum Symbol sich hebt. Es ist die zweite, die andere Seite der Ironie, diejenige Seite, die Thomas Mann bis in ihre letzten Geheimnisse durchbohrt hat: Zweifel am Leben des Künstlers, an der Würde des Dichters, — die Problematik alles Künstlertums. Und wiederum: es ist Ironie, welche diesen Blick leitet, die Ironie des Wissenden und Zweifelnden.

Ob aber der Naturalismus mit dem Verhältnis des Dichters zum Leben, zur Kunst, seines Lebens zur Kunst sich überhaupt beschäftigt, ist eine Frage, die vorläufig nur gestellt sei und von der eingehender zu reden sein wird. Daß ihr Thomas Mann beinahe in keinem seiner Werke entgehen konnte, daß sie ihn immer wieder beengt und quält, daß sie Grenze — Ende und Vollendung seiner Dichtung bedeutet, erhellt aus jeder seiner Schöpfungen, und sie hat ihren guten Grund,

den Mann in der Einleitung zu den „Betrachtungen“ als vorbeugende Antwort auf den Vorwurf, wie sehr er seine eigene Person in den Vordergrund stelle, so ausdrückt: „Ich habe dem nichts entgegenzustellen als die Tatsache, daß ich ohne mich wichtig zu nehmen nie gelebt habe noch leben könnte; als das Wissen, daß alles, was mir gut und edel scheint, Geist, Kunst, Moral — menschlichem Sichwichtignehmen entstammt; als die klare Einsicht, daß ich alles, was ich je leistete und wirkte, und zwar der Reiz und Wert jedes kleinsten Bestandteiles davon, jede Zeile und Wendung meines bisherigen Lebenswerkes ausschließlich darauf zurückzuführen ist, daß ich mich wichtig nahm.“ Damit ist eigentlich alles gesagt. Es ist klipp und klar ausgesprochen, daß der Dichter von der Art Manns nicht anders kann, als sich selbst im Spiegel zu betrachten — daß er, der Ironiker, sein Leben sieht und erkennt — daß er einmal dazu kommt, seine Künstlerschaft, das Recht dieses Seins fraglich zu machen — daß er darüber schreibt — daß seine Dichtung Bekenntnisdichtung wird mit reichlich autobiographischem Einschlag. Und in der Folge muß es sich wohl ereignen, daß der Schaffensprozeß des Dichters einer Analyse, einer peinlichen, selbstquälenden, rücksichtslosen Analyse unterworfen wird und daß schließlich der Grundton dieses ganzen Fragenkomplexes aufklingt: was ist Künstlerschaft und wo liegt ihre tiefste Ursache, ihr Ursprung, wo Anfang und Ende?

Was ist es aber, das den Dichter zu sich selbst zurückdrängt, daß er sich beobachtet und bekennt, wie es um ihn bestellt ist? Das Gewissen, das heißt die Verantwortung gegenüber der Welt, für die er schreibt, gegenüber der Öffentlichkeit. Denn der Dichter ist der Erkennende, und der Ironiker im besondern, dessen Geist am Leben, am Erkannten, also auch an seinem eigensten Wesen Kritik übt, empfindet die Verantwortung für sein Tun und Lassen, seinen Beruf. Das Resultat dieser Gewissenserforschung muß eine einseitig individualistische, eine egozentrische Kunst ergeben. Daß diese Kunst nicht naturalistisch ist, daß das Problem der Künstlerschaft in diesem zersetzenden, rückwärtsschauenden Sinne den Naturalismus kühl läßt, sei hier vorweggenommen. Thomas Mann aber rückt diesen Gedanken immer erneut in den Gesichtskreis der Romane und beinahe jeder Novelle, angefangen beim „Kleinen Herrn Friedemann“ und den

„Buddenbrooks“, in letzter und meisterschaftlicher Vollendung im „Tonio Kröger“ und im „Tod in Venedig“.

In den „Buddenbrooks“ tatsächlich findet sich der Auftakt zum ganzen Problem, den „Buddenbrooks“, die mit naturalistischen Mitteln entstanden sind, die mit dem Naturalismus ein Spiel des Hin und Wider, des Ja und Nein treiben. Trotzdem schreibt Thomas Mann in den „Betrachtungen“, sie seien für Deutschland der erste und vielleicht einzige naturalistische Roman. Diese sichere und gewagt pointierte Behauptung ist nicht so wörtlich zu nehmen. Was an den „Buddenbrooks“ naturalistisch anmutet, wurde eigentlich schon bemerkt: die Erkenntnis vom sinkenden bürgerlichen Zeitalter, dargelegt am Aufstieg und Niedergang eines Bürgergeschlechtes, geschrieben in einer naturalistisch anmutenden Manier. Aber ist damit dem Geiste des Naturalismus Genüge getan? Es käme doch darauf an, wie vom sinkenden Bürgertum gesprochen wird, ob es verwelkt und stirbt, ohne ein der Beachtung würdiges Erbe zu hinterlassen. So bleibt hier nur noch zu untersuchen, in welcher Hinsicht die „Buddenbrooks“ unnaturalistisch, ja antinaturalistisch sind. Und es wird sich zeigen, daß schon in den „Buddenbrooks“ die Wege des Naturalismus und Thomas Manns sich entschieden trennen.

„Buddenbrooks. Verfall einer Familie.“ Der Untertitel trägt das Zeichen vom Ende des Jahrhunderts. Vier Generationen einer Kaufmannsfamilie ziehen vorüber, und das „Lob des Herkommens“ ist aus der Familienmappe, die sich immer auf den Ältesten vererbt, herauszulesen. Der Roman setzt ein mit einem fröhlichen Fest, das zur Einweihung des neu erworbenen großen Hauses an der Mengstraße gefeiert wird, unter dem Vorsitz eines Herrn im Spitzenjabot mit der Heiterkeit aus einer vergangenen Zeit, des alten Johann Buddenbrook. Und der Roman endigt damit, daß die weiblichen Glieder der Familie, wenige Monate, nachdem der letzte Sproß (Justus, Johann, Kaspar) begraben wurde, am Tisch beieinander sitzen, und den Überlebenden bleibt in diesem Augenblick nichts anderes als die Erinnerung, daß der Großvater vierspännig über Land gefahren ist . . . Der äußere Verfall seit dem kühnsten Aufschwung unter Thomas Buddenbrook ist verzeichnet in den Geschäftsbüchern der Firma, wo die Verluste gebucht sind bei der Ehe Tonys mit dem Betrüger Grünlich, bei der

Mitgift von Clara an Pastor Tiburtius, bei den Auszahlungen an Christian, beim Hagelschlag über die Pöppenrader Ernte. Damit ist ausgedrückt, wie die Firma aus den bescheidenen Anfängen sich aufreckt, wie sie sich unter dem älteren Konsul, Jean Buddenbrook, durch seine überaus vorsichtigen Unternehmungen konsolidiert, wie sie sich unter dem jungen und großzügigen Thomas zu einem weitbekannten und angesehenen Handelshause entwickelt. Dies ist, ganz allgemein, die Erhebung des Bürgertums zur Macht, die den Willen hat, sich durchzusetzen an der Börse und im Geschäftsleben; im öffentlichen Leben dort, wo Thomas als Senator aus dem Wahlkampf hervorgeht. Der Untergang aber ist besiegelt am Tage des höchsten äußern Triumphes, der Jubiläumsfeier zum hundertjährigen Bestehen der Firma. Noch kurze Zeit, und es tritt der Tod des Senators ein, die Auflösung der Firma, das Ende.

Erzählt also ist in den „Buddenbrooks“ die Geschichte des deutschen Bürgertums mit seinem Willen zur Macht, und ahnend vorweggenommen wird sein Zusammenbruch, der dem Naturalismus recht gibt. Was aber, unnaturalistisch, nicht verneint wird, ist der Geist des Bürgertums oder vielmehr, daß dieser Geist noch ein schönes und der Betrachtung würdiges Leuchten ausstrahlen könne. Denn das Erschlaffen und Zugrundegehen des Machtwillens ist gleichzeitig die Stärkung der seelischen Potenzen, und es bedeutet ja das Problem des Verfalls, daß mit der Verminderung der Tüchtigkeit, die das rauhe Leben verlangt, die Verfeinerung der innern Konstitution Hand in Hand geht.

Die Vorfahren der Buddenbrooks besaßen die Wehrfähigkeit für den Lebenskampf. Sie waren etwas nüchtern in ihrer Redlichkeit, und die Mahnung eines dieser Kaufleute lautete: „Mein Sohn, sey mit Lust bey den Geschäften am Tage, aber mache nur solche, daß wir bey Nacht ruhig schlafen können.“ So heiter und dem Leben durchaus ergeben scheint noch der alte Johann Buddenbrook, und nur einmal wird er aus dem seelischen Gleichgewicht geworfen, beim Tode der ersten Frau, die ihm das glücklichste Jahr seines Lebens geschenkt hatte. Im übrigen unterscheidet er sich nicht von den Kindern seiner Zeit, und wenn der Freund seiner Jugend, Jean Jacques Hoffstede, zierliche Verse reimt, so bläst er seinerseits ein wenig die Flöte, kleine, helle, graziöse Melodien.

Sein Sohn, der Konsul, kennt bereits differenzierte Gefühle, neigt zu Träumereien und zum Tagebuch, in dem er sich mit Gott beredet. Seine Frömmigkeit gleicht dem hilfeschuchenden Anschmiegen an das höhere Wesen, das tröstet und stärkt, wenn die Verwicklungen des Daseins im Rechtschaffenen, der wohl weiß, was seine Person dem Leben schuldet, gelegentlich Wirrnis stiften. Gott muß ihn behüten vor Verirrungen des Gefühls, die der innern bürgerlichen Wohl- anständigkeit zuwiderlaufen und die des Konsuls Sinn für das Korrekte, Gewöhnliche, bürgerlich Erlaubte nicht zu billigen vermag. Er ruht aus im Gottvertrauen und hat es so noch ziemlich leicht, denn er kann einkehren beim Herrn in schlimmen Stunden. „Fassen Sie sich. Beten Sie,“ spricht er leise und mahnend zu dem tobenden Benedix Grünlich. Er darf so reden, weil er selbst betet und arbeitet, weil er den Spruch des Vorfahren in Ehren hält und ihn seinem Sohne Thomas wiederum zuruft.

Und eben in diesem Sohne vollzieht sich nun die Wendung; er ist sich dessen wohl bewußt und kämpft dagegen an, tapfer, aber vergeblich. Er ist der Erste in der Familie, der einen ausgeprägten Geschmack in Dingen der Kunst bekundet; er hat eine Liebhaberei für gewisse moderne Schriftsteller satirischen und polemischen Charakters; er ist imstande, den Rhythmus einer französischen Verszeile zu genießen; er hat eine Passion für das Außerordentliche, weshalb er durch die Heimführung einer so auffallenden Erscheinung wie Gerda Arnoldsen bei seinen Mitbürgern Staunen und Kopfschütteln erregt. Häufige Krankheit hat ihn reizbar gemacht und überempfindlich; er denkt viel über sich nach. Aber wozu lebt man denn eigentlich? Doch wohl nicht, um sich ausschließlich mit seinen Zuständen zu beschäftigen? Denn das macht zerfahren, untüchtig und haltlos und ist die Sache der Dichter. „Wir sollen uns hinsetzen, zum Teufel, und etwas leisten, wie unsere Vorfahren etwas geleistet haben . . .“ Die Leistung der Vorfahren war die der einfachen Kaufleute, gewöhnlich, bürgerlich. Thomas fürchtet, die Bürgerlichkeit zu verlieren, fürchtet, so beurteilt zu werden wie Christian, von dem er sich, was seine Neigungen zu geistigen Extravaganzen betrifft, gar nicht unterscheidet. Nur daß Thomas den Willen aufrecht erhält und ihn mit allen Mitteln stützt, den Willen zur Bürgerlichkeit. Was ist der Ekel, den ihm Christians



Komödiantentum einflößt, anderes als der Abscheu vor seinen eigenen abenteuerlichen Konflikten, die er als Bürger verachten muß! Verachten? Oder lag da irgendetwas in ihm, was seine Väter noch nicht gekannt hatten und das auszutragen ihm beschieden war? Warum nahm er das Leben schwerer als die andern, die beispielshalber keinen Moment gezögert hätten, den Coup mit der Pöppenrader Ernte zu wagen? War er vielleicht kein Bürger mehr, da er an seinem Berufe zweifelte? An dem Berufe, den er gegen den taktlosen Bruder einstmals scharf verteidigt hatte? „Ich bin geworden wie ich bin,“ sagt er später zu Christian, „weil ich nicht werden wollte wie du. Wenn ich dich innerlich gemieden habe, so geschah es, weil ich mich vor dir hüten muß, weil dein Sein und Wesen eine Gefahr für mich ist . . .“ Wäre er aber so geworden, wie er ohne die stete Anstrengung, ein „anständiger“ Mensch zu bleiben, ohne die gute Miene zum bösen Spiel, hätte werden müssen, dann hätte er dem Beruf der Väter den Rücken gewandt, wäre trotzdem geworden wie Christian, ein wenig ernster, aber ein Außenstehender immerhin. Für ihn, Thomas Buddenbrook, galt es noch, der Tradition zu dienen, seine ganze Lebensführung nach dem ehrlichen und geraden Sinn der Väter zu richten. Für ihn war es durchaus verboten, solche gefährlich aufregende, heimtückische Bücher zu lesen, von denen eines dem Senator in die Hände gefallen war, in denen heikle Fragen behandelt werden, über Leben und Tod, in denen der Tod nicht mehr als etwas Schreckliches dargestellt wird, sondern als eine Erlösung von irdischer Qual. Nein, er würde das Leben lieben, wie jeder vernünftig denkende Mensch am Dasein hängt. Er würde ausharren, wenigstens die *dehors* wahren — aber nicht aufhalten können, was kommen mußte. Und war er selbst noch nicht in eine andere Welt, die er nicht genau kannte, von der er nur wußte, daß aus ihr der materielle Geschäftssinn, das Gefühl, daß man ein tätiger Mensch ist, verbannt sei, hinübergerückt, so gehörte er doch auch nicht mehr zu den andern, mit denen er lebte und Geschäfte trieb — und wurde darum einsam. Wille zum Leben, aber etwas schwach und unterminiert, Einsamkeit und Ahnung des Todes: das ist Thomas Buddenbrook, der Bürger, der Ausschweifungen des Geistes fröhnt, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können.

Und Christian . . . Von ihm ist zu sagen, daß er noch viel weniger ein Bürger ist als Thomas, daß das Bürgertum mit seinem Machtwillen, den Christian nicht gekannt, verschmäht und verspottet hat, über ihn hinwegschreitet. Daß er auf die Gesellschaft pfeift, das ist es eben, was Thomas kränkt und erbittert. Und vielleicht mischt sich in seine Verachtung auch ein wenig Neid, weil Christians Hemmungslosigkeit das Unanständige in seinem Wesen übersieht. Er ist derjenige, der sich so peinlich beobachtet und auch davon erzählt, daß man schauert oder lacht oder sich angeekelt zurückzieht. Er leidet unter Wahnvorstellungen, von denen ein gesunder Mensch keinen Begriff hat. Was aber seinen Lebenswandel anbetrifft, so ist er ganz einfach ein liederlicher Mensch, ein harmloser, liebenswürdiger Lump, der bei den Suitiers der Stadt als Spaßmacher beliebt ist, aber hinterrücks verlacht wird. Arbeit, die Arbeit des Kaufmanns lobt er; aber er selbst hat wegen seiner Leiden keine Zeit mehr dafür, doch liebt er es, ausdrücklich hervorzuheben, daß er trotz aller Behinderungen niemals vollständig aufgehört habe zu arbeiten; und es fällt ihm plötzlich ein, Chinesisch zu lernen. Was treibt er? Er versteht es, den Lehrer Marcellus Stengel vortrefflich nachzuahmen, er kann einen Klaviervirtuosen nachäffen, kann die ganze Entrée eines englischen Sprechclowns im Zirkus wiedergeben. Aber was gilt das unter ehrenhaften, zielbewußten, schaffensfreudigen, tüchtigen Kaufleuten? Ist das vielleicht schon Kunst, ein Anklopfen an eine andere, unbürgerliche Sphäre, von der Thomas in schlaflosen Nächten träumt? Eine verzerrte, in den Augen solider Menschen alberne Kunst übt Christian aus, der mit den strengen Vätern gebrochen hat. Kunst — „was für Narrenpossen!“ ruft der Vater in der Icherzählung „Bajazzo“, als der Gymnasiast ein Gedicht vorgelesen hat. Narrenpossen für diejenigen, die auf kaufmännische Tüchtigkeit achten! Narrenpossen, Bajazzotum auch bei Christian. Aber man weiß, daß seine Kunst von einer überaus geschärften Beobachtung der Welt herrührt, die sich ebenso intensiv auf das Ich bezieht. Es ist der Anfang einer Kunst, ein unbewußtes, instinktives Nachahmen der Dichter, die (man weiß das von Thomas) ihre Gefühle analysieren, um das Gefühlsleben der andern bereichern zu können. Die Art nur Christians ist abstoßend und für den gesetzten Kaufmann widerwärtig. Auch Christian ist

bei weitem davon entfernt, mit seiner Begabung, der bajazzohaften Begabung etwas beginnen zu können. Er liebt das Theater. Aber er findet es schrecklich, selbst auf der Bühne zu stehen, dem Publikum preisgegeben; er wird es nie begreifen, wie ein Schauspieler sich in aller Ruhe umdreht, ganz langsam und sicher und ohne Verlegenheit zur Tür geht, obgleich er weiß, daß die Augen des ganzen Theaters auf seinem Rücken liegen! Nein, auch Christian wird den Schritt nicht tun, so wenig wie Thomas, denn wie kann man seine bürgerliche Anständigkeit völlig opfern? Wie kann man die eingeborene Scham so gänzlich verleugnen? Denn der Künstler ist schamlos und enthüllt sich vor aller Welt bis zur Nacktheit.

Die Geschichte der Buddenbrooks war bis dahin die Geschichte des Materialismus in Deutschland. Man war in dieser Zeit arbeitsam und nahm das Leben von der guten Seite, und wenn es einmal schlecht ging, so plagte man sich nicht mit trüben Gedanken. Man war gewillt, stark zu sein und das Leben zu genießen. Wer aber gegen die Rauheit des Lebens protestierte, wessen Geist die Dinge nicht nahm, wie sie lagen, der war ein Schwächling; ihm war nicht zu helfen. Thomas war den Fragen nach dem Übersinnlichen, nach dem Tode und dem Jenseits, er war der Macht des Geistes noch mühsam ausgewichen; Christian war hin und her geschwankt und versimpelt. Und es kam der letzte Buddenbrook, schön, zart, müde — kurzum, der Letzte.

Es ist sicher, daß Hanno Buddenbrook kein Bürger mehr sein wird. Er wird niemals den Beruf seiner Vorfahren ausüben, denn seine Welt ist von der Kindheit an die Welt der Kunst, der Musik. Jener Tag seiner Jugend, dem ein ganzes großes Kapitel gewidmet ist, spricht deutlich dafür, daß er anders geartet ist, als die übrigen Jünglinge, die mit ihm auf der Schulbank sitzen. Sein Freund ist der Abkömmling eines verrotteten Adelsgeschlechtes, der mit ihm überlegen spottet und übrigens schon dichtet. Es geht ihm schlecht in der Schule, die in seinem Alter noch die Gesamtheit des Lebens vertritt. So bleibt nur die Frage, da er offensichtlich den Tücken des Lebens nicht gewachsen ist, was aus ihm werden könnte, vorausgesetzt, daß er überhaupt leben würde. Es ist das Zeichen der Dekadenz, daß die Kunst in den Gesichtskreis derer tritt, die sich über

bürgerliche Leistungsfähigkeit nicht auszuweisen vermögen. Hanno hat die Hände der Buddenbrooks, die die Nonen und Dezimen greifen können, und er ist der Erste, der davon Gebrauch macht. Er spielt auf dem Flügel, phantasiert in einer eigenen schwermütigen und sehnsüchtigen Weise nach dem Unbestimmten, Verborgenen, das erst nachher kommen wird. Es ist die Musik Richard Wagners, die den aufmerksamen Knaben im Salon seiner Mutter umrauscht, die aus Amsterdam eine herrliche Geige und den Sinn für eine weltentrückte Musik mitgebracht hat. Er lauscht auf die Auseinandersetzungen der Mutter mit dem braven Organisten Pfühl über diese Musik, die hervorgestiegen ist aus dem Geiste Schopenhauers, eben jenes Philosophen, dem sein Vater einmal auf heimlichem Wege begegnet war. Hanno liebt diese Musik, er spielt sie selbst, komponiert in ihrer Art. Denn ist jene Phantasie am Schluß des Schulkapitels nicht die armselige, einfache Nachahmung Wagnerscher Musik, der Ausdruck eines Ahnens der Ferne voll aufgelösten Glücks, der seeligen Wonnen, die unbewußte, kindliche Phrasierung eines Wagnerschen Vorspiels? Aber auch diese Musik (es wird von ihr in einem besonderen Kapitel zu handeln sein) ist ein Ende, und Hanno weiß es. Deshalb zieht er in der Familienmappe unter seinen Namen einen Strich. weil er glaubt, es käme nichts mehr . . .

Und es kommt nichts mehr. Dieser „kleine Verfallsprinz und Musikexzedent“ kann dem Leben nichts mehr abtrotzen. Sein Dasein ist Kritik am Leben, aber ausgeübt durch einen, der nicht maßgebend ist. Er stirbt am Typhus; aber er hätte ebensogut einer andern Krankheit unterliegen können. Wer zu leben gewillt ist, der wird bei der Krisis dem Tode entgehen, aber wer, wie Hanno, in den Phantasien des Fiebers die Stimme des Lebens vernimmt und bei diesem Ruf vor Furcht und Abneigung zusammenzuckt, der wird den Kopf schütteln und in Abwehr die Hand hinter sich strecken und sich vorwärts flüchten auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat. Der Wille zum Leben ist im letzten Buddenbrook erloschen. Im „Tristan“ wird der letzte Teil der „Buddenbrook“ in wenige Worte gekleidet: „Ein altes Geschlecht, zu müde bereits und zu edel zur Tat und zum Leben, steht am Ende seiner Tage, und seine letzten Äußerungen sind Laute der Kunst, voll von der wissenden Wehmut der Sterbensreife. . .“

Verfall einer Familie, des Willens zur Macht, des Willens zum Leben — Sehnsucht nach Bürgerlichkeit — Kunst, erstanden aus der Musik Richard Wagners — Lebensunfähigkeit aus Müdigkeit und Schwäche — noch einmal: ist dies Naturalismus?

Thomas Mann legt in den „Buddenbrooks“ den Grundstein zur Beurteilung seines Künstlertums, das in der Erde des Bürgertums eingebettet ist. Sein Verhältnis zum Bürgertum ist das eines Menschen, der aus ihm erwachsen, aber durch seine Bestimmung ihm gegenüber gestellt ist. In dieser Haltung mischt sich Neid und Verachtung. Neid, weil die Sehnsucht nach der gefestigten, ruhevollen Ungestörtheit des selbstsichern Bürgers nicht aufhört, zu locken. Verachtung, weil der Künstler die Atmosphäre einer höheren Geistigkeit erreicht hat, aus der er auf das Bürgertum hinabsieht. Wo aber im Roman Kritik einsetzt, ist es die Kritik des Losgelösten, dem Bürgertum Entronnenen und nicht mehr Gewachsenen. Weshalb Thomas Mann in den „Betrachtungen“ sagen darf: „Die Kunst — ist sie nicht immer eine Kritik des Lebens, ausgeübt durch einen kleinen Hanno?“ Wären die „Buddenbrooks“ naturalistisch, so wäre die Kritik des Lebens ausgeübt durch einen, der an des Lebens Schlechtigkeit erstickt. Hannos Kritik, ist sie nicht Bejahung des Lebens, wenn man nur stark und tapfer ist — ein Versuch, die Dekadenz zu überwinden? Daß man aber noch ein Bürger sei und sein könne, wenn man der Kunst verfällt, das wird schon in den „Buddenbrooks“ verneint, und die Sehnsucht des Künstlers nach Bürgerlichkeit ist ein hoffnungsloses Verlangen.

Wo in naturalistischer Dichtung das Schicksal eines Künstlers eingeflochten ist, wird dem Bürgertum der Krieg erklärt. Die Künstlerschicksale des Naturalismus verhöhnen die Welt, in die sie gestellt wurden. Diese Dichter sind Männer des Fortschritts, der Revolution. Sie leiden unter der bürgerlichen Macht, die ihre Entwicklung hemmt und ihrem Glauben an die neue bessere Welt niemals zum Sprachrohr werden kann. Sie stöhnen unter dem Joch der bürgerlichen Gesellschaft, die ihnen, den Fortgeschrittenen, den Propheten, den Heilbringern den Kampf für ihre Kunst zur Hölle macht. Dichter sein heißt in diesen Werken protestieren gegen die Gesellschaft, kämpfen, um sie niederzuringen.

Unter dem Gesichtspunkte, daß die bürgerliche Welt mit ihrer moralischen Kurzsichtigkeit das Leben zerstöre, wird der Roman „Adam Mensch“ von Hermann Conradi erzählt. Der Drang nach Freiheit, nach Loslösung von den Fesseln einer beschränkten Weltanschauung beherrscht diesen Schriftsteller, der zum Dichter sich hätte aufschwingen können, wenn er nicht in der geistigen Enge des bürgerlichen Milieus sich aufgerieben hätte. Sein Tod ist die Anklage gegen die Welt des Bürgertums. Ein Dichter ging zugrunde, weil sein schrankenloser Individualismus an kleinlichen Grenzen zerschellte. Emil Ermatinger, der mit berechtigtem Mißtrauen die „Modernen“ des Naturalismus prüft, charakterisiert das Dichterporträt mit den Worten: „Adam ist der mit allen Wassern gewaschene Großstadtgenüßling und Kaffeehausliterat, wie sie das nächtliche Leben Berlins ausbrütet. Natürlich nur physiologisch gerichtet, ohne Gesinnung und Glauben, ein Grashalm, von ‚Stimmungen‘ hin- und hergeweht, ein *homme machine*, der bewußt- und willenslos handelt und die größten Scheußlichkeiten begeht mit der verächtlich-mokanten Phrase: Was kann ich dafür?“ „Adam Mensch“ leitet den Naturalismus ein mit dem Begehren, daß dem Individuum die Möglichkeit des Wachsens und Dehnens zurückgegeben werde.

Die Künstlerromane des naturalistischen Theoretikers Michael Georg Conrad setzen die Bewegung gegen die Bourgeoisie, die keine Ideale mehr zu vertreten hat, das Neue flieht und verhindert, fort. Es ist der platte Geschäftsgeist der kapitalistischen Demagogen, der (in den Romanen „Was die Isar rauscht“ und „Die klugen Jungfrauen“) die von einem genialen Architekten geplante Überbauung des Komplexes an der Isar verunmöglicht. Verlogenheit, Kastenwesen, Geheimdiplomatie, Spekulation haben den Sinn für das Schöne und Wahrhaftige in der Kunststadt München überwuchert. Der Bürger bringt dem Künstler tiefes Mißtrauen entgegen, schließt ihn aus seinem Kreis als minderwertig aus. „Hören Sie nur einmal, was diese Gipsköpfe von Kunststädtern über die Verhältnisse von Künstlern und Künstlerinnen denken und schwatzen! Eine Künstlerin! Dahinter ist doch nichts Rechtes und Respektables! Aber eine durchgetriebene, abgefeimte Bürgerstochter — eine kluge Jungfrau mit schwerem Geldsack — eine dumme Gans von Rang und Stand: alle

Hochachtung!“ Die Künstler sind somit in eine Kaste geschart, in die Kaste der innerlich Freien und Erhabenen. Sie sind in diesem Augenblicke, wo der Naturalismus zum Durchbruch drängt, die Unverständenen, die zu früh Geborenen, die Märtyrer ihrer Gesinnung, denn das Bürgertum ist hart in seinem Selbsterhaltungstrieb. In den „Klugen Jungfrauen“ stehen die pamphletistischen Sätze: „Die moderne Gesellschaft ist nicht konservativ, sie ist dekadent, daher ihr Paroxismus blinder Wut gegen alles Lebendige, Jugendliche. Weil sie kaput ist, sollen auch die einzelnen Lebensfähigen, die nach Zukunft schmecken, hin werden. Kein Floh wird leichter geknickt, als ein braver Mann abgetan, der mißlieblich ist. Jede verröchelnde Kultur ist erbarmungslos.“

Dies ist die politische Geste des Naturalismus. Politik aber ist immer — auch in der Kunst — programmatisch. Die Dichter in den naturalistischen Werken sind Erscheinungen einer Zukunftswelt; ihr Schaffen ist die Proklamierung der Weltverbesserung. Die Romane von den Schicksalen naturalistischer Dichter enthalten die Programme der neuen Kunst. Die Namen der Führer klingen auf, Zola ist der Abgott. „Frisch wagen und nach echten Dokumenten arbeiten“ lautet im Roman „Was die Isar rauscht“ die Formel für den Naturalisten. Ein ungeheures Selbstbewußtsein stärkt ihn für den Streit gegen die alte, verblichene Kunst — das Selbstbewußtsein derer, die an ihre Berufung glauben und an ihrem Beruf nicht den geringsten Zweifel dulden. Die Überzeugung, daß der Künstler Feind des Bürgertums sein müsse, daß ihm die höchste Aufgabe im Fortschreiten der Zeit gestellt sei, behütet ihn vor Konflikten, die im Wesen seines Berufes sich verbergen könnten.

Es ist klar, daß der naturalistische Dichter als Romanfigur den Gegensatz zum Bürgertum von sich fordert, ihn als eine Notwendigkeit auffaßt. Sein Künstlertum ist ein Privilegium des Schicksals; er nützt es aus; er will nicht Bürger heißen. Über das vom immer noch geltenden Bürgertum ausgesprochene Mißtrauen nachzudenken, hat er keine Zeit, denn er ist der eilige Mann des Fortschritts. Der Welt gegenüber verfügt er, dank seines Selbstbewußtseins, über ein sicheres Auftreten, und die heimlich hangende Frage könnte höchstens die sein, ob er wirklich der treue Diener und Kündler seiner Kunst ist. Das Künstler-

sein an sich wird also nur Problem, wenn dem Willen, das Kunstwerk zu schaffen, die Kraft zur Ausführung mangelt, wie im Malerroman „Tino Moralt“ von Walter Siegfried. Oder wenn der Künstler sein Talent verbummelt, wie in der Komödie „College Crampton“ Gerhart Hauptmanns. Davon aber, daß ein Künstler seiner Herkunft aus dem Bürgertum nachsinnen, sich ihm verantwortlich fühlen, sich aus seiner außergesellschaftlichen Stellung nach ihm zurücksehnen könnte, ist nicht mehr die Rede. Das Bürgertum ist erledigt. Der naturalistische Dichter schreitet darüber hinweg zur Tagesordnung.

Statt dessen schreibt Thomas Mann die Novelle „Tonio Kröger“, verbreitet sich über die Antithese von Bürgerlichkeit und Künstlerdasein und hält daran fest, daß Künstlertum aus dem Bürgertum hervorgehe. In den „Betrachtungen“ sagt er, daß man die „Meistersinger“ nirgends besser höre als in dem bürgerlichen München, wo die alte Mischung von Kunst und Bürgerlichkeit noch ganz lebendig und gegenwärtig sei, wo aber auch die Entwicklung des Bürgers zum Bourgeois nicht stattgefunden habe. „Was ich aus bürgerlichem Wesen herauswachsen sah, war nicht der harte Bourgeois, sondern der Künstler.“ Eine Behauptung, die dem Naturalismus stracks zuwiderläuft. Die Novelle „Tonio Kröger“ erhebt sich auf dem Boden der „Buddenbrooks“. Noch einmal wird in karger Andeutung das Motiv vom sinkenden Bürgergeschlecht aufgenommen, mit knappen Strichen der Verfall gezeichnet, der zur Vergeistigung führt. Hanno Buddenbrook erhebt sich in Tonio Kröger, dem Letzten seiner Familie, der gleich jenem das Außergewöhnliche, das Trennende von der Welt des Selbstverständlichen, Gewöhnlichen schmerzlich empfindet. Nicht umsonst heißt er Tonio, weswegen ihn die Freunde beinahe schelten, obwohl er eigentlich nichts dafür kann. Aber, fragt er sich schon in jungen Jahren, warum bin ich nicht wie die andern? Warum nicht wie Hans Hansen? Warum liebt mich nicht Inge, die blauäugige lustige Ingeborg Holm? Warum werde ich nur geliebt von Magdalena Vermehren, die beim Tanzen immer hinfällt? Ist es vielleicht deswegen, weil ich Verse schreibe, was sonst kein vernünftiger Mensch tut? Es ist dies das Problem seines Lebens, das er der russischen Malerin meisterlich vorträgt, und auf das Lisaweta die Antwort gibt: „Sie sind ein Bürger auf Irrwegen, Tonio Kröger, — ein verirrter Bürger.“



Denn die Kunst leitet vom Bürgertum weg, leitet auf Irrwege, die Tonio Kröger beschreiten muß, weil es für etliche einen richtigen Weg überhaupt nicht gibt. Aber es gibt auch keine endgültige Trennung vom Bürgertum, dem man angehört. Immer wird die Sehnsucht brennen nach den Blondem und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen.

Der Künstler ist vom bürgerlichen Leben ausgeschlossen. Er lebt das Leben des Geistes, ein hartes, ruheloses Leben. Der Dichter, der beobachtet, um kühl und bewußt aufzuzeichnen, ist kälter und leidenschaftlicher zugleich als der normal denkende und empfindende Mensch. Kälte und Leidenschaft — sie ergeben zusammen eine Potenz, die Mann Schmerzfähigkeit nennt. „Es gibt einen Grad dieser Schmerzfähigkeit,“ heißt es in der Verteidigung „Bilse und ich“, „der jedes Erleben zu einem Erleiden macht. Die einzige Waffe aber, die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um damit auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, sich ihrer damit auf schöne Art zu erwehren, ist der Ausdruck, ist die Bezeichnung, und diese Reaktion des Ausdrucks, die, mit einigem psychologischem Radikalismus geredet, eine sublimierte Rache des Künstlers an seinem Erlebnis ist, wird desto heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung traf. Dies ist der Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung, dies der zitternd gespannte Bogen, von welchem das Wort schnell, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt . . .“

Der Dichter lebt intensiver, denn er lebt, um zu erkennen und zu wissen. Darum hat die Prosa Thomas Manns eine kritizistische Nüance, denn Kritik kommt aus dem Wissen um das Leben. Es ist der Fluch des Künstlers, daß er das Leben nicht wie der Bürger einfach lieben darf, daß er wissen muß, daß er sich dem Leben nicht freudig hingeben darf, daß er schaffen muß. Schaffen, dichten ist Erkälten der Gefühle, weil das warme frohe Leben banal macht. Die Kunst aber verlangt das Unpathetische, Kühle, das Ironische. Die Kunst ersteht unter dem Drucke des Geistes, der Macht des Wissens. Die Kunst ist die Sublimierung des Geistes, der den Genuß des heiter dahinfließenden Lebens verbietet. Eine heilige strenge Kunst, welche die Züge des Dichters mit scharfem Stifte durchfurcht und ihn früh-

zeitig altern läßt. Sieht der Dichter das Leben, wie es frohgemut und unbesorgt in der Gestalt des radelnden Touristen an Gottlob Piepsam vorüberflitzt, oder wie es pausbäckig und wohlgeraten dem in sich versunkenen Detlev Spinell aus dem Wägelchen Anton Klöterjahns, des dicken gesunden Klöterjahns entgegenkreischt und jubelt — dann spürt er das Verlangen nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit, wo kein Geist nach Erkenntnis und Wissen dürstet, wo keine Einsamkeit drückt, wo das ungeistige, instinktmäßige Sein lacht und jauchzt. „Wir Einsamen,“ heißt es in der Novelle „Die Hungernden“, „wir abgeschiedenen Träumer und Enterbten des Lebens, die wir in einem künstlichen und eisigen Abseits und Außerhalb unsere grüblerischen Tage verbringen . . . wir armen Gespenster des Daseins, denen man mit einer scheuen Achtung begegnet und die man sobald als möglich wieder sich selbst überläßt, damit unser hohler und wissender Blick die Freude nicht länger störe . . . wir alle hegen eine verstohlene und zehrende Sehnsucht in uns nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen, nach ein wenig Freundschaft, Hingebung und Vertraulichkeit und menschlichem Glück.“

Tonio Kröger, der verirrte Bürger, kehrt noch einmal in die Heimat zurück, das Land seiner heimlichsten und reinsten Träume — des Bürgertums. Er ist ein Fremder dort geworden, eine Art Hochstapler, denn er hat eigentlich keinen Beruf. Und es fehlt nicht viel, so wäre er sogar verhaftet worden. Was ihn hinauftreibt in den Norden, ist die ewige Liebe zum Leben. Leben und Bürgertum sind ein und dasselbe für Tonio Kröger, und es ist wohl erlaubt zu sagen, auch für Thomas Mann. Gegen das Leben steht der Geist, die Kunst. Tonio Kröger, der Künstler mit der Sehnsucht nach dem Bürgertum im Herzen, irrt zwischen Leben und Geist, Bürgertum und Kunst, zwischen zwei Welten also, ist in keiner daheim und hat es infolgedessen etwas schwer. Er ist noch Bürger genug, um die Mißbilligung seines extravaganten Künstlerlebens durch seinen Vater, den langen, korrekten Herrn mit der Feldblume im Knopfloch, in der Phantasie deutlich sich ausmalen zu können, und er würde ihm sicherlich recht geben. Die Kunst aber ist der „unausweichliche Beruf“, vor dem keine Flucht rettet, keine Furcht vor dem Außergewöhnlichen, keine Liebe zum Leben. Und ist die Liebe zum Leben, das heißt zum Bürger-

tum unüberwunden, so wird der Beruf ungleich schwerer und entsagungsvoller. Der Naturalist hat es leicht dagegen. Denn er ist losgelöst, frei und unabhängig, darf mit Sicherheit und Überzeugung ankämpfen gegen das, was dem Dichter Mann heilig und in müden Stunden erstrebenswert scheint. Des Naturalisten Künstlerfigur fühlt sich stark und vollkommen gedeckt, auch gegen sich selbst, in den Waffen ihrer agitatorischen Zielstrebigkeit. Die Dichtergestalten Manns haben Mühe, die Haltung zu bewahren, die sie der Strenge ihrer Kunst schulden. Sie müssen sich oft gleichsam einen Ruck geben, um nicht zusammenzuknicken. Die Arbeit des Naturalisten ist fröhlicher, wenn auch harter Kampf. Von der Arbeitsweise der Mannschen Dichtergestalten berichtet kleinlaut Detlev Spinell, der weiß, daß sie schrecklich ungesund und aufreibend ist für Geschöpfe, die sich am Bewußtsein ihrer bürgerlichen Unnützlichkei t wund und krank schleppen; der weiß, daß eine gewisse Artigkeit und hygienische Strenge der Lebensführung Bedürfnis, ja Notwendigkeit ist, nur um sich frisch und zum Beruf bereit zu halten. Der naturalistische Dichter ist ein Heißsporn, ein Draufgänger, der auf eigene Faust auszieht, selbstbewußt, siegesgewiß, unermüdlich stürmend, zum Soldaten geboren. Der Dichter Thomas Manns — auch er ist Soldat, aber ein Soldat der Zucht und Ordnung, welcher der hartesten Disziplin bedarf, um nicht zusammenzuklappen und zum Zivilisten zu werden. Der Dichter, der in der Behaglichkeit des Bürgertums geboren ist, neigt zur Laszivität, einem unrühmlichen, unsoldatischen Sichgehenlassen, während die Kunst von ihm Tapferkeit und Standhaftigkeit fordert. Diesen Gegensatz von Zivilist und Soldat hat Thomas Mann in den „Gedanken im Krieg“ glaubhaft gemacht, nachdem er schon im „Tod in Venedig“ die symbolische Gestaltung im Abkömmling einer preußischen Offiziersfamilie gefunden hatte. Und er ging selbst hin und schrieb den geistvollen Essay von Friedrich dem Großen, der, zur Philosophie neigend, ein Soldatenkönig sein mußte.

Von Zucht kann aber beim naturalistischen Dichter schon deshalb nicht die Rede sein, weil sie einen äußeren und inneren Zwang voraussetzt, eine Beherrschung seiner selbst, die den Genuß verbietet. Doch gerade dies: genießen will der Naturalist, und zwar in einem sehr physiologischen Sinne. Dem Genuß, dem Erleben gibt er sich hin

bis in die kleinsten Phasen, damit er aus diesem Erlebnis ein Werk zu schaffen vermöge. Nicht der Schaffensprozeß, sondern ein instinktmäßiges Sichausleben verzehrt ihn. In Ausschweifungen des Körpers vergeudet er seine Kräfte. Die Wirklichkeit, die aus seinem Werke schauen soll, muß von ihm buchstäblich erlebt werden, denn sonst mangelte jene stets gesuchte und stets beschworene Wahrheit. Er berauscht sich, weit entfernt, sich, seinen Körper zu schonen, einer hygienischen Strenge sich zu beugen. Die Leistung seines Geistes ist die unmittelbare Folge der brutal sinnlichen Erfahrung, ist nicht denkbar ohne die direkte physiologische Erkenntnis. So wird für einen Künstler wie Adam Mensch die Jagd nach dem Erlebnis eine ungeistige, höchst körperhaft bedingte Notwendigkeit. Der Genuß als Voraussetzung des Werkes kann zu einer Gleichstellung des körperlichen und geistigen Erlebnisses führen. Sie kann Stärke sein, Stärke in der direkten Erlebnisfähigkeit. Aber sie wird zu einer Schwäche, indem der Verbrauch an physischer Kraft nicht im Einklang steht mit einem geistigen Gewinn, ja das geistige, psychologische Erfassen der Idee zurückdrängt und verkümmern läßt. Der naturalistische Künstler lebt und genießt mehr, als daß er das Erlebnis ins Geistige überträgt, was eine Art von Kasteiung des Körpers erfordert, der sich der Künstler Thomas Manns unterzieht.

Was ist aber der Künstler? Der Naturalist neigt zu der Ansicht, daß der Dichter, da er der Erforscher der zur Weltverbesserung fruchtbringenden Wahrheit, ein Helfer der Zukunft genannt wird, erhaben sein darf über alle Zweifel an seiner gesellschaftlichen Stellung. Schließt ihn die geltende, will heißen die bürgerliche Gesellschaft aus, so tut sie es aus Kurzsichtigkeit, Engherzigkeit, Mangel an Verständnis für seine zukunftssehende Aufgabe, nicht weil sie dem Dichter überhaupt mißtraut. Was der spezifisch naturalistische Dichter zu erreichen strebt, übersteigt ihr Fassungsvermögen; sie kann ihn nicht leiden, weil er ihrem Denken vorseilt. Ob der Dichter unter diesen Umständen der Gesellschaft verantwortlich ist? Keinesfalls, denn er eifert ja gegen sie. Und was er schafft, ist das Feuer aus dem Funken seiner Überzeugung von der kommenden Welt, die er heraufführen will. Wäre es berechtigt, an diesem Künstlertum zu nörgeln, das für eine ernste Sache eintritt, vorausgesetzt, daß diese Sache gut, not-

wendig, sittlich ist? Mag der Bürger solches Künstlertum verwerfen, der Künstler selbst erfreut sich innerlicher Festigkeit — nein, an diesem Künstlertum gibt es für den Künstler selbst keine Zweifel; er darf den Kopf hoch tragen. Sein Werk, das aus der Kenntnis des Lebens ersteht und das zu kennen, um es zu verbessern, der Welt des Bourgeois not tut, ist unanfechtbar. Der naturalistische Dichter lebt einem Werke, das eine Pflicht zu erfüllen hat. Die Bedingungen seines Werdens verschwinden unter seinem Zwecke. Das wäre eine beinahe jesuitische Formulierung; aber sie hat ihre Wahrheit, weil der Naturalismus sich tatsächlich die Mühe erspart, zu fragen, ob seine Lebensforschung einwandfrei und im letzten Grunde, da sie auf dem durch die Dichternatur geschärften Erlebnis beruht, nicht anrühlich sei.

Über Thomas Manns Novellenband „Tristan“ gleißt als Motto Ibsens Wort: „Dichten, das ist Gerichtstag mit sich selbst halten.“ Das Wort eines Dichters, den man mit Bezug auf einen Teil seines Schaffens einen Naturalisten nennen mag, obwohl seine Gesamtheit mit dieser Bezeichnung nicht umfaßt wird. Die Sentenz Ibsens ist bei Mann nicht so naturalistisch aufzufassen wie sie ursprünglich vielleicht gemeint war. Am Gerichtstag des naturalistischen Dichters wird nach öffentlichem Recht gesprochen, denn es handelt sich darum, ob er seinen Pflichten eben dieser Öffentlichkeit gegenüber nachgekommen ist, ob die Welt die von ihm geforderte Leistung zum Fortschritt erhalten hat, ob seinem Verhältnis zur verbesserungsbedürftigen Welt Genüge getan ist. Auf dem Richterstuhl dieses Forums sitzt die Zeit, die kommende Zeit, und nach ihrem Gesetzbuch wird entschieden.

Den Dichter Thomas Manns aber klagt der Bürger in ihm an. Er sieht nach rückwärts und lauscht nach der Stimme, die von dorthier ruft, wo er seinen Ausgang genommen hat. Der Bürger in ihm stellt ihn zur Rede über sein Leben voller Ausschweifungen des Geistes, die der Bürger bis zur letzten Instanz abweisen wird. Bajazzo, Bohémien, Zigeuner — das sind die harten Worte, die der Bürger dem Dichter entgegenhält und für die er keine Entschuldigung weiß, denn sie treffen den Kern seines Künstlertums. „Ein Künstler bleibt bis zum letzten Hauch ein Abenteurer des Gefühls und des Geistes, zur Abwegigkeit und zum Abgrunde geneigt, dem Gefährlich-Schädlichen offen. Seine Aufgabe selbst bedingt seelisch-geistige Freizügigkeit,

sie verlangt von ihm das Zuhause-sein in vielen und auch in schlimmen Welten, sie duldet keine Selbsthaftigkeit in irgendwelcher Wahrheit und keine Tugendwürde. Der Künstler ist und bleibt Zigeuner, gesetzt auch, es handelte sich um einen deutschen Künstler von bürgerlicher Kultur.“ Dem ist nichts mehr beizufügen, als daß ein Dichter, der so mit sich selbst Gerichtstag hält (dies ist die letzte Formulierung des oft gefällten Urteils), vor dem Bürgertum schlecht besteht. Aber es ist zu begreifen, daß es für diesen Dichter ein Hinwegschnellen über sein problematisches Ich nicht gibt, und daß er nicht ruhen kann, darüber nachzugrübeln.

Merkwürdig bleibt nur, wie das Bürgertum den Entarteten seiner eigenen Sphäre gesellschaftlich einreihet. Es sieht in ihm den Besondern, denjenigen, der ihm entglitt; aber es ehrt ihn und steht vor ihm in respektvoll anerkennender Haltung, während doch seine „gramvoll ehrliche Veranlagung“ eher unangenehm und abstoßend wirken müßte. In der autobiographischen Skizze „Im Spiegel“ schreibt Thomas Mann: „Diejenigen, die meine Schriften durchblättern haben, werden sich erinnern, daß ich der Lebensform des Künstlers, des Dichters stets mit dem äußersten Mißtrauen gegenüberstand. In der Tat wird mein Erstaunen über die Ehren, welche die Gesellschaft dieser Spezies erweist, niemals enden. Ich weiß, was ein Dichter ist, denn bestätigtermaßen bin ich selber einer. Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan . . . übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betracht anrühiger Charlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben als stille Verachtung. Tatsache aber ist, daß die Gesellschaft diesem Menschenschlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehen und höchstem Wohlleben zu bringen. Mir kann es recht sein; ich habe den Nutzen davon. Aber es ist nicht in der Ordnung. Es muß das Laster ermutigen und der Tugend ein Ärger sein.“

Ein Grund für das Wohlwollen der Gesellschaft ist immerhin vorhanden, und er enthält auch die stille Rechtfertigung des Künstlertums: das geleistete Werk. Freilich, auch gegen das Werk hat der

Dichter Tonio Kröger triftige Einwände, denn er gibt zu bedenken, welchen Umständen das Werk seine Entstehung verdankt — daß es in unergründlichen, verbotenen Tiefen geboren wird, vor denen dem Bürger schauerte, sähe er in sie hinab. Das Werk verdient den schlimmsten Verdacht, denn es ist im Grunde so anrücklich wie das Leben seines Schöpfers. Ja selbst das Erhabene und Schöne ist zweifelhaften Ursprungs. Tonio Kröger hat Künstler von Frauen und Jünglingen umschwärmt und umjubelt gesehen, während er über sie wußte . . . Auf Irrwegen erdichtet der Künstler das Werk, welches das Publikum begeistert und trotzdem äußerst fragwürdig, im Innersten verwerflich bleibt. Im „Tod in Venedig“ wird (allerdings in einem geistig von allem Naturalismus durchaus entfernten Zusammenhang) auf diese Dinge hingewiesen, und es wird dort gesagt, daß es ein zu verbietendes Unternehmen sei, selbst sorgfältig ausgewählte Seiten eines vollendeten Kunstwerkes des Stiles wegen in Schulbüchern abzudrucken.

Hält die Gesellschaft den Dichter für einen Mann der Würde, weil er das Schöne zu schaffen imstande ist, so beruht diese Meinung auf Schein und Trug. Der Dichter, der innerlich ein Abenteurer ist, hat allen Grund, dies zu verbergen, und Tonio Kröger ist der Ansicht, daß man sich äußerlich gut anziehen und sich benehmen soll wie ein anständiger Mensch. Man wird sich bei dieser Gelegenheit nochmals an den Roman „Königliche Hoheit“ erinnern, an das Märchen vom Prinzen, der in jeder Beziehung das Außerordentliche darstellt und Zeit seines Lebens auf Würde bedacht sein muß. Darum nennt man ihn Hoheit. Vielleicht wäre es gut, wenn er nicht nach der Art seiner Sonderstellung fragte, sondern in der Auszeichnung das Wesentliche sähe. Klaus Heinrich ist den Dichtern seelisch verwandt, weil er gleich ihnen auf Haltung und Form achten muß, weil er die Würde vertritt. Er hat es gleich ihnen schwer im Leben. „Man gerät so bald auf Irrwege und wird mißverstanden, denn das Schlimme ist, daß eigentlich niemand unsere Würde hütet, wenn wir es nicht selber tun, und dann artet alles so leicht in Schimpf und Schande aus.“ Einmal hat er sich gehen lassen, einmal vergaß er, in korrekter Stellung zu verharren, abwartend, die linke Hand weit hinten in die Hüfte gestemmt — einmal, als das Leben ihn berührte und er vor ihm sich auf das Knie niederließ. „Wenn Sie wüßten, Imma, wie unaussprechlich wohl es mir

tat, die Haltung zu verlieren!“; obwohl er weiß, daß ihm dies keineswegs erlaubt ist. Aber in diesem Dasein, das den Verzicht auf Menschlichkeit und Gemütlichkeit bedeutet, weilt trotzdem das Glück: die Liebe zum Ungewöhnlichen in jeder Gestalt und in jedem Sinne, die Liebe zum also gearteten Schicksal, von der Raoul Überbein, das Malheur von Geburt, ein Lied zu singen weiß. Fürst sein, Dichter sein, das schafft ein erhöhtes Lebensgefühl, weil Würde und Geist hinausheben über das Alltägliche und Banale. „Repräsentieren, für viele stehen, indem man sich darstellt, der erhöhte und zuchtvolle Ausdruck einer Menge sein, — Repräsentieren ist selbstverständlich mehr und höher, als einfach sein.“

Nimmt man den Beruf des Prinzen Klaus Heinrich als das Symbol für den Beruf des Dichters, so mag man in der „Königlichen Hoheit“ eine Lösung vom Problem des Künstlertums finden, die nämlich, daß der Dichter, möge er noch so sehr in mannigfachen Formen von sich selbst sprechen, sich selbst in das Werk projizieren, dennoch den Wert seines Daseins nicht mehr leugnen kann, weil er in seiner herben Einsamkeit die Zugehörigkeit zur Welt der andern, für die er schafft, bewahrt hat. Der Roman „Königliche Hoheit“ ist die symbolische Gestaltung eines Satzes, den Thomas Mann sehr früh in der Streitschrift „Bilse und ich“ ausgesprochen hat: „Man glaubt, nur sich zu dienen, als Künstler und Egoist sein eigenes Herz als Monstranz zu erheben, glaubt stets, von sich zu reden, und siehe, der Dank von Vielen findet sich ein, die es süß fanden, sich selbst zu hören, ganz mühelos. Das macht zufrieden. Man ist sehr klein, aber man neidet den Großen nicht mehr ihre Einsamkeit. Für viele zu stehen, indem man für sich steht, repräsentativ zu sein, auch das, scheint mir, ist eine kleine Art von Größe. Es ist das strenge Glück der Fürsten und Dichter.“

Die naturalistische Dichtung, obwohl sie in wenigen Fällen Künstler als Figuren ihrer Schöpfungen wählte, brachte dem Künstlerproblem nur ein geringes Interesse entgegen, denn es lag nicht auf ihrer Linie. Einer Kunst wie dem Naturalismus, die zum mindesten in ihren programmatischen Anfängen einen Zweck verfolgt, den Zweck, der Weltverbesserung zu dienen, kommt es nicht zu, die psychologischen Voraussetzungen zu untersuchen, die ihren Träger zur werktätigen Anteilnahme an ihren Plänen bewegen. Ihr muß es genügen,



daß sie ihre Helfer findet, die ihr Talent einsetzen zur Erreichung der gesteckten Ziele. Die Probleme des Naturalismus liegen in andern Sphären, in höhern Sphären, wenn man will, denn sie sind dort zu suchen, wo die Menschen in ihrer Gesamtheit eine eindringliche Sprache reden. Wie jede Kunst, die einen Zweck verfolgt, in ihrer eigenen Zeit, weil in deren Problemen, wurzelt, so steht und fällt auch der Naturalismus mit der Lösung oder einer sich von selbst ergebenden Gegenstandslosigkeit seiner Fragen. Die Schutzfrist für den Naturalismus ist freilich noch nicht abgelaufen; die Zukunft erst wird über den Ewigkeitswert seiner Schöpfungen entscheiden. Die stark politische Färbung des Naturalismus aber stellt ihn hinein in den rasch emporsteigenden und rasch entgleitenden Tag. Mit dem Sinken der Sonne sinkt auch die Kunst, die unter ihrem Licht sich entfaltet hat.

Die Bemühungen, Thomas Mann dem Naturalismus zuzuschreiben, scheitern schon daran, daß er, wie keiner unter den Neuern, das Künstlerproblem durchdacht, auf eine, wenn auch in beträchtlichem Maße nur für ihn geltende Formel gebracht hat und zähe dem Urerlebnis seiner Dichtung, dem Erlebnis seiner selbst immer wieder genah ist. Daß dieses Problem keine Tendenzen verfiicht, bedarf nicht des Beweises. Hier liegt die scheidende und entscheidende Grenze zwischen Thomas Mann und dem Naturalismus. Die Kunst Manns verschreibt sich keinem Zwecke, und sie ist darum im guten Sinne ästhetisch. Wenn dabei immer das Künstlertum im Mittelpunkt steht, so ist das eine Sache, die weder mit naturalistischer Politik, noch mit irgendeiner epigonenhaften Schöngesterei zu tun hat. Kunst und Künstlertum — sie betreffen doch wohl eher Fragen der Ethik, der die Kunst treue und erhabene Dienerin ist. Und diese Kunst ist im schönsten Sinn zeitlos, weil ihr Thema von einer ewigen Aktualität bleibt. Wo Kunst je ihre leuchtende Fackel über die Menschen hebt, fällt ihr Schein auch auf den, der sie in Händen hält.

In den „Betrachtungen“ umreißt Thomas Mann den Inhalt seiner Produktion: „Schriftstellertum selbst schien mir von jeher als ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an innern Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen. Wozu, woher

überhaupt Schriftstellertum, wenn es nicht geistig-sittliche Bemühung ist um ein problematisches Ich?“ Man wird sich immerhin nochmals fragen können: wo münden die Fäden dieser Kunst, die, um das Jahr 1900, unbekümmert um den Naturalismus ihre Blüten treibt? Wo sind ihre geistigen Zusammenhänge mit Dichtungen ähnlicher oder gleicher Problemstellung?

Die Antwort ertönt aus verschiedenen Richtungen. Selbstverständlich hat ein Anrecht auf Vergleich nicht jede beliebige literarische Gemeinde, denn man weiß, daß über den Künstler schließlich in jedem Künstlerkreis gesprochen und auch geschrieben wird. Es handelt sich nur darum, ob Thomas Mann in dieser Angelegenheit seine wahren Brüder im Geiste besitzt. Ein Teil von ihnen, und zwar der bedeutendste und ausschlaggebende Teil, ging ihm und allen andern voran. Die Literaturgeschichte nennt sie die Romantiker.

Aus dem Naturalismus schlägt die Stimme der Menschenherde, der Masse auf. Die Kunst Thomas Manns wendet sich reflektierend auf das Ich, auf sein Künstlertum zurück, sie ist ausgesprochene Bekenntnis-kunst und der Romantik verwandt. Die Romantik war es auch, die Künstlerschicksale in reichem Maße gestaltete und, ähnlich wie Heinse's „Ardinghello“ oder Goethes „Tasso“, doch mit ganz anderen Voraussetzungen, die spätere Literatur auf dieses besondere Stoffgebiet verwies. Mann teilt mit ihr einen Gegenstand der Betrachtung, insofern sie sich auf den Künstler, das schaffende Individuum bezieht, weswegen man hier von einer rückwärts gewandten Kunst sprechen kann — eine Bezeichnung, die freilich so wenig erschöpfend ist wie irgendeine andere; aber sie genügt, um das bindende Glied zwischen der Kunst Manns und der Romantik zu umschreiben. Die Romantik sieht, gleich Mann, im Dichter das Außerordentliche, den Menschen, der nie zum Ausgleich mit sich selbst und der Welt kommt, der immer etwas vom „Taugenichts“ in sich hat. Er ist die Regel, und Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ hätte, wenn sein Schicksal zu Ende geführt worden wäre, die Ausnahme gebildet. Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen“ ist die Darstellung typisch romantischer Dichtergestalten, auf die (da Dichter und Maler sich unter dem Begriff Künstler vereinen) die Worte Dürers in „Sternbalds Wanderungen“ passen: „Es ist immer etwas Wunderbares, daß wir Maler nicht so recht unter

die übrigen Menschen hineingehören, daß unser Treiben und unsere Geschäftigkeit die Welthandel und ihre Ereignisse so um gar nichts aus der Stelle rückt, wie es doch bei den übrigen Handwerkern der Fall ist; das befällt uns sehr oft in der Einsamkeit oder unter kunstlosen Menschen, und darum möchte uns schier aller Mut verlassen.“ Man kann aus diesen Sätzen herauslesen, wie sehr die Romantik die Besonderheit des Künstlertums fühlte und zu beurteilen sich mühte, wie sie den Gegensatz zwischen Künstler und Bürger feststellte, und man wird daher das Künstlerproblem bei Thomas Mann als eine romantische Empfindung bezeichnen.

In dem Aufsatz „Gedanken im Krieg“ will Mann zwar den Hinweis auf die Romantik nicht dulden. „Der Dienst des Künstlers ist dem des Soldaten viel näher verwandt als dem des Priesters. Die literarisch gern kultivierte Antithese von Künstler und Bürger ist als romantisches Erbe gekennzeichnet worden, — nicht ganz verständnisvoll wie mir scheint. Denn nicht dies ist der Gegensatz, den wir meinen: Bürger und Zigeuner, sondern der vielmehr: Zivilist und Soldat.“ Abgesehen davon, daß oft und am unwiderlegbarsten im „Tonio Kröger“ der Zigeuner gegen den Bürger steht, hat Thomas Mann die Beziehung zur Romantik dennoch gefühlt und geltend machen wollen, nämlich in den „Betrachtungen“, anläßlich der Besprechung von Pfitzners Künstleroper „Palestrina“, wobei es sogar sehr pointiert heißt: „Alle Kunst mindestens, welche die Kunst und den Künstler zum Gegenstand hat — sei die Behandlung dieses Gegenstandes auch noch so skeptisch-ironisch — alle Bekenntniskunst also ist romantische Kunst.“ Zweifellos besteht eine innerste Gemeinschaft mit der Romantik, von der an anderer Stelle nochmals zu reden sein wird.

Die Romantik war nicht gewillt, Liebedienerin einer zeitlich beschränkten Phase der Weltentwicklung zu sein. Die Romantik war zeitlos, zeitlos wie die Kunst der Strömung im Zeichen Stefan Georges. Auch nach diesem Pole weist das Werk Thomas Manns. Dem Kreise Stefan Georges war das zeitlose Problem des Künstlertums ebenso bekannt wie der Romantik. Besteht überhaupt die Verknüpfung Thomas Manns mit diesen beiden Strömungen, so liegt darin schon eine Gewähr, daß die Kunst Manns zeitlos ist.

Man könnte vielleicht einwenden, daß Thomas Mann dennoch dem Geiste der Zeit seinen Tribut gezollt hat, damals, als er dem Problem des Verfalls tausend eindringliche Seiten widmete. Dem ist entgegenzuhalten, daß die „Buddenbrooks“ als Dekadenroman jeglicher Tendenz entbehren, also keineswegs darauf ausgehen, dem Verfall das Wort zu reden. Der — wenigstens in der ersten Hälfte — positivistischen Betrachtungsweise fehlt der aktivistische Charakter der Tendenz. Weil in den „Buddenbrooks“ der Verfall in einer retrospektiven Form dargestellt wird, konnte gesagt werden, daß dieser Roman repräsentativ sei für das deutsche Bürgertum im ausgehenden Jahrhundert, repräsentativ aber auch für die Niedergangsliteratur, deren Geschichte noch zu schreiben ist. So atmen die „Buddenbrooks“ freilich ihren sehr spezifischen Zeitgeist; aber sie sind zeitlos in jenem höhern Sinne, daß sie ein Stück deutscher Geistesgeschichte behüten und über den Tag und die Stunde hinaus von bleibendem Werte sind. Sie stehen nicht für den Willen, sondern für die Geschichte einer Epoche.

---

## ZWEITES KAPITEL

# THOMAS MANN UND DER KREIS UM STEFAN GEORGE

**A**m Schluß des vorigen Kapitels, das im wesentlichen Thomas Manns Stellung zum Bürgertum zu zeigen hatte, wurde ausgesprochen, daß er in seinem Werke den Tageslärm gedämpft hat. Es war ihm, dessen Wesensart mit den Tendenzen seiner Zeit hart zusammenprallte, vergönnt, mit Würde aus dem Streit hervorzugehen und stolz aristokratisch sich zu behaupten. Die Verknüpfung mit der Epoche, in deren blühendste Jahre Manns Geburtsdatum fällt, mit jener Epoche des mit dem Willen zur Macht aufstrebenden Bürgertums bleibt ungelöst. Wertet man auch Thomas Manns Kunst als die vollendete Sublimierung eines Geistes, dessen Selbstzufriedenheit und Selbstüberhebung dem grausamsten débâcle nicht ausweichen konnte, so ziehen sich durch sie doch die Goldfäden einer Kunstauffassung und eines Kunstwillens, die zu einem reinen, beinahe heiligen Bezirk menschlichen Denkens, Fühlens und Schaffens leiten. In diesem Haine steht der hohe Tempel, der jene birgt, die sich im Sinne des Friedrich Gundolfschen Aufsatzes „Gefolgschaft und Jüngertum“ um Stefan George scharen. Und um des Meisters Werk, das leuchtend in der Mitte strahlt, brennen die Kandelaber seiner Jünger, die in den „Blättern für die Kunst“ sich mit ihm vereinigend dem bereits Gestalt Gewordenen zur Förderung und zum Einsatz das geflügelte Wort leihen. Die „Blätter für die Kunst“ und die als Fortsetzung aufzufassenden „Jahrbücher für die geistige Bewegung“ sind das Brevier, welches das Glaubensbekenntnis der mit George schreitenden Richtung enthält. Denn von einer Richtung zu sprechen, ist erlaubt, weil die herrschenden Kräfte, gedrängt von einer Überzeugung und einem Willen, bewußt und konsequent nach einem sichern Ziele streben.

Der Kreis, der sich nach 1890 um Stefan George schloß, war zunächst ein Gebilde, das aus sich, aus eigenen Trieben wuchs. Aber

es wurde auch Schutz vor Erscheinungen der Literatur, die gleichzeitig auftauchten und sich deutlich kundgaben; es wurde Abwehr, Widerspruch, ja Kampf gegen den wuchernden Naturalismus, dem sich alle Welt zu ergeben drohte. In der Tat ist es ein Phänomen im deutschen Geistesleben, daß nebeneinander, zur selben Stunde, Dichter so verschiedener Art, so divergierenden Sinnes ihre Federn laufen ließen, um die völlig getrennten, feindlichen Bücher der Georgeaner und Naturalisten zu schreiben. War es, wie im ersten Kapitel ausgeführt wurde, das Ziel der Naturalisten, durch die Kunst der Welt ihre Wahrheit aufzudecken, im Stofflichen also die Welt sich selbst in ihrer Alltäglichkeit entgegenzuhalten, so beschlossen die Georgeaner, die Niedrigkeit dessen, was in jedem Augenblick von den Sinnen erfaßt wird und was den Geist beleidigt, zu meiden; sie rafften sich auf zur Weltflucht nach einem Reiche, das unberührt vom schmierigen Treiben der platten Realität Schönheit verheißt. Die gesamte Gegensätzlichkeit zum Naturalismus ist geballt in dem einen Satze eines Vorwortes, das in der „Auslese der Blätter für die Kunst“ wiederholt ist und dies als Ziel der Richtung angibt: „Auch bei uns gegen das unvornehme Geräusch des Tages der Schönheit und dem Geschmack wieder zum Siege zu verhelfen“. Schönheit gerade wollten die aktivistischen Naturalisten nicht dulden, und sie waren es, welche die Verkündiger der Schönheit salbentrunkene Prinzen schalten. Da die Herde der Kunstmacher und Kunstgenießer dem Naturalismus zujubelte, weil sie in ihrer materialistischen Weltbetrachtung den Schein ihres äußeren Lebens, durch Probleme vertieft, zu sehen liebte, mußte die Gemeinde Stefan Georges notwendigerweise klein und auf sich selbst gestellt bleiben. Georges Kunst war ein Besitz für die Wenigen und Auserwählten, fern von der Masse, die, an ihrer eigen gelebten Wirklichkeit noch nicht satt geworden, sich den Magen mit der Illusion der Wirklichkeit überlud. Dessen wurden sich die Georgeaner bald bewußt — und es war ihr Stolz und das Nährsalz für die Festigkeit ihrer Aufgabe —, daß ihr Feld beschränkt sei, daß die „Blätter für die Kunst“ lediglich für eine auserwählte Gemeinschaft von Künstlern und Kunstanhängern erschienen. Im ersten Gedicht zum „Teppich des Lebens“ spricht George von den geknüpften Quästen des Teppichs, die die Lösung bringen.

„Sie ist nach Willen nicht: ist nicht für jede  
Gewohne Stunde: ist kein Schatz der Gilde.  
Sie wird den Vielen nie und nie durch Rede,  
Sie wird den Seltenen selten im Gebilde.“

Man möchte es freilich eine Binsenwahrheit nennen, daß die Schönheit nicht für die Gasse geschaffen ist. Die Georgeaner aber trachteten durchaus nicht darnach, das Leben in seiner Gesamtheit als Schönheit zu verklären, sondern sie wollten die Schönheit schenken, die in und über dem Leben schwebt wie eine Gottheit. Die Schönheit eine Gottheit — darin liegt mehr als blasser Ästhetenkult. Darin liegt eine Kraft, eine Religion, eine Weltanschauung und der Kern zu einer Kunst „aus der Anschauungsfreude, aus Rausch und Klang und Sonne“, wie es in einem Merkspruch der „Blätter“ heißt. Auf den Kreis um George fällt das Licht der Sonne, jene wärmende und Helligkeit spendende Kraft, die dem Naturalismus fremd ist. Denn sein Schürfen nach der Wahrheit zwang ihn allzu oft in die Schatten hinein und gibt ihm ein wenig anmutendes, düsteres Gepräge. Seine Gebundenheit an die Realität erlaubt nur den Flug der Erde entlang, während George den Aufstieg wagt, die Höhe sucht, die hineinragt bis in die Bläue des Metaphysischen. George hat vor dem Naturalismus den größeren Spielraum in den freien Lüften voraus, den Drang und die Sehnsucht nach der Weite und Ferne. So läßt sich, wenn man bedenkt, daß die Allgemeinheit sich dem Naturalismus verschrieben hatte, begreifen, daß Carl August Klein in den „Blättern“ resignierend behauptet: „Heute ist wirklich die Kunst ein Bruch mit der Gesellschaft.“ Und positiv klingt das Gebet, das er als Begrüßung zur Feier der 7. Wiederkehr der „Blätter“ spricht:

„Dämmerungsschauer schweben durch den Raum,  
Der Geweihten Stirnen Sehnsucht bebt  
Nach dem heiligen Rausch aus Geist und Traum,  
Der uns läutert und zum Gott erhebt.“

Hier ist nicht der Ort, die Durchmesser des Kreises George und des Kreises Naturalismus genau abzumessen. Nur darauf sollte hingewiesen werden, daß die Strömung „Naturalismus“ nicht allein und ungehemmt dahinflöß, daß ihr zur Seite eine durchaus gegensätzliche

Erscheinung sich vorbereitete und Beachtung heischte, daß also ein Dichter wie Thomas Mann, der dem Naturalismus nur bedingt nahe steht, gewisse Züge in seiner Wesensart aufweisen kann, die nach der geistigen Verwandtschaft mit dem andern Pole der Literaturbewegung deuten. In den Teilen seines Werkes, wo Mann die Gemeinschaft mit dem Naturalismus verneint, wendet er sich ein wenig zaghaft und niemals entschieden dem Kreis um George zu, der auf ihn eine geheime Anziehung auszuüben scheint. Zum ersten und bis heute zum einzigen Male vernahm man das auf den gleichen Ton gestimmte Instrument im „Tod in Venedig“, der Thomas Manns Meisterschaft beglaubigt. Diese Novelle berührt sich am nächsten mit der Kunst Georges. Sie wirkt in einem bestimmten Sinne das ganze Problem George auf, das Problem der Schönheit nämlich und ihrer Entstehung durch den Künstler, der sie hervorzaubert. Womit nicht gesagt werden soll, daß mit dem Begriff „Schönheit“ die Persönlichkeit Stefan Georges erschöpfend bezeichnet ist; aber „Schönheit“ ist für ihn das lebendige Element, das Urelement, das in jeder Verbindung enthalten ist. Niemals so sehr wie im „Tod in Venedig“ erhebt sich Thomas Mann über die Realität (ohne übrigens mit ihr zu brechen) und erreicht er solche Vergeistigung des Problemes vom schaffenden Künstler. Im Vorwort zum ersten „Jahrbuch für die geistige Bewegung“ schrieben die Herausgeber Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters: „Wir wollen nicht die Fülle des Interessanten, Reizvollen, Aufregenden vermehren, sondern in der Jugend das Gefühl für die gefährdeten Grundkräfte wachrufen: für Ernst, Würde und Ehrfurcht.“ Diese drei Grundkräfte, die dem Naturalismus zu zwei Dritteln fehlen, ruhen im „Tod in Venedig“.

Die Form Stefan Georges ist die Lyrik. Sie ist die einzige Möglichkeit für ihn, sich auszudrücken; George hat als Dichter keine einzige Zeile veröffentlicht, die nicht Vers wäre. In der Form liegt die Grundstimmung des Dichters, die Bewegung nach oben, der tragende Rhythmus nach welt-, aber nicht menscheitentrückten Sphären, die umfassende Gebärde nach dem All, die Sehnsucht nach der Gottheit. Und wie bei George alles zum Gedicht wird, zum edlen Wortfluß im kostbaren Gefäß, so verfügt Thomas Mann nur über die breitere, ausholende Rede der Erzählung. Ihm ist es nicht gegeben, den



Inhalt seiner Seele in der knappen Gebundenheit des Gedichtes zu sammeln, sein Weltgefühl in die in sich geschlossene, dennoch weiche und im Tiefsten immer sehnsüchtige Lyrik zu legen. Sondern was er zu sagen und zu bilden hat, verlangt die konkrete Basis in der Welt des Seins, nicht des Absoluten, — die Erscheinung des sinnlich Wahrnehmbaren, nicht die an der Grenze des Traumhaften verlohende Glut des Überirdischen. Georges Werk muß schon deshalb Gedicht sein, weil Vers, Reim und Rhythmus dem Gesetz der Schönheit am vollkommensten entsprechen.

Andererseits aber verursacht die gewählte Sprache und die gedanklich anspruchsvolle Gedrängtheit von Georges Lyrik den Abstand von der Masse der Gebildeten und jener bequemen Kunstfreunde, die in das Weltbild des Dichters einzudringen zu träge sind. Sie schafft seine Isoliertheit im Literaturleben, seine vornehme Zurückgezogenheit vor dem allgemein Gültigen und allgemein Beliebten. Die dem Schaffen Georges verwandte Novelle Manns teilt das Schicksal einer wählerischen Kunst; auch sie ist nicht geschrieben für die Vielen. Doch die Gestaltung eines Schicksals in der Erzählung rückt dem Verständnis näher; der Epiker kann schildern und erklären, denn die Fabel liegt in ausgeschütteter Fülle vor ihm wie vor dem Dante C. F. Meyers. Die Trennung von Lyrik und Epik, die nicht nur Laune einer ästhetischen Systematik ist, prägt sich an den beiden Persönlichkeiten aus als im Wesen begründetes Gebot, das keine andere Möglichkeit, Dichtung zu schaffen, zuläßt. Der Lyriker formt das Gedicht aus den Wallungen seines Ich zum unmittelbaren Gebilde; der Epiker gestaltet aus seinem Erlebnis ein Schicksal. Gedicht und Epos — beides sind Emanzipationen des Dichters, der zwischen den Formen nicht zu wählen, sondern seinem Triebe zu gehorchen hat.

Das Gedicht Georges verkündet einen in sich gefestigten Glauben, den Glauben an die Gottheit, nach der sein Sehnen sich weitet. Es ist durchdrungen von einer Überzeugung jenseits von allem Zweifel und aller Zerrissenheit. Georges Gedicht, welches das Begrenzte und das Unendliche zugleich gibt, welches das an sich Schöne in jeder Erscheinung preist, liebt die Schönheit als Urform, wobei Schönheit nicht nur das vollendete Gebilde bedeutet, sondern den Einklang aller im All wirkenden Kräfte. Thomas Mann aber, der Gustav Aschenbach

die Schönheit als Erscheinung der Sinnenwelt erblicken läßt, ist nicht gesichert in dem Glauben, daß der Künstler, der Schönheit im Werke schafft, in das weiße Gewand der Reinheit gekleidet sei. Er hat, als Epiker, die Überlegenheit des aus eigenem Erlebnis ein Leben darstellenden Dichters, die schmerzliche, sich selbst verwundende Skepsis.

Die Lyrik Georges steigt aus dem Willen, das Reich zu erobern, das die Würdigen im Genusse des Großen und Heiligen eint. Im „Zeitgedicht“ des Siebenten Ringes setzt sich George mit seiner Zeit auseinander und spricht das erklärende und begründende Wort seiner Kunst. Er kennt nicht die wüste Gier des Lebens. Gilt er auch den Zeitgenossen als der, welcher in blasser erdenferner Festlichkeit sanft geschaukelt seine Takte zählt, so hat er doch die Qualen durch den Sturm im Innern gelitten, bis er sein Werk erreicht hat. Nicht seine Schuld ist es, daß seine Epigonen bereits arkadisch säuselten. Seine eigene Kunst bleibt davon unberührt. Und er schließt, gegen seine literarischen Widersacher gewendet:

„Und der heut eifernde Posaune bläst  
 Und flüssig Feuer schleudert, weiß, daß morgen  
 Leicht alle Schönheit, Kraft und Größe steigt  
 Aus eines Knaben stillem Flötenlied.“

Des Knaben stilles Flötenlied — was klingt aus ihm? Was hat es inmitten des Trubels chaotischer Töne zu rauschen? Nichts anderes weist die zarte Melodie als die Existenz, das Walten und Sorgen des Gottes, zu dem alles Gebet flieht. Dieses Gebet wird zum Gedicht, und das Gedicht ist Symbol für das Sehnen einer Menschenseele. Das Reine, Heilige, Schöne zu nennen, die Aussprache mit dem Gott wiederzugeben, ist der Sinn von Georges Gedicht.

In einem Aufsatz, der betitelt ist „Geistige Kunst“, schrieb Paul Gerardy: „Unter allen bedeutungsvollen Dingen das herauswählen, das den größten und schönsten Teil der schwingenden Seele enthält, das die andern in seinem tiefern Wesen wiederspiegelt und das sich durch seine vollkommene Form am meisten der unbedingten Einheit, dem höchsten Traum nähert — diese Dinge mit klarer, schöner und sogar am Abgrundsrande unerschütterter Stimme sagen (weil man

jenseits des Abgrunds sich selber als den Gott fühlt, den man freudegeblendet anschaut): Symbolik.“ Jede Dichtung ist letzten Endes symbolisch, vor allem in der Form der Lyrik. Die Symbolik Georges ist auch gefaßt im „Tod in Venedig.“ Nicht deshalb, weil in der Novelle das Problem der Schönheit erörtert wird, sondern weil durch alle Hemmungen ungetrübt dennoch dem Dichter Aschenbach die Sehnsucht nach den Verheißungen der schönen Gestalt in den Tod folgt. Warum aber die Erfüllung ausbleibt, die George beschieden ist, wird unten zu behandeln sein.

Die Lyrik war von jeher diejenige Dichtungsgattung, die den Drang nach dem Überirdischen, nicht dem Übersinnlichen, aufzunehmen prädestiniert war. Die Lyrik war denn auch die ausdrucksvollste Form, in der die Romantiker ihre Sehnsucht nach dem Universum ausgoß. Diese Tatsache, diese Notwendigkeit allein könnte genügen, von einem romantischen Einschlag bei George zu reden. Und es käme dazu, daß George wie die Romantiker über das erdhafte Dasein hinausstrebt und seine Kunst wie die romantische Kunst aus der Materie nach dem Geiste führt. Die Gottheit, die das All beherrscht, zu suchen, sie zu bilden, sie im Gedicht zu verwirklichen — ist das nicht Romantik? Wer aber ist derjenige, der für diesen Drang das Wort findet, der formt, was die Seele in Bewegung und Schwingung versetzt? Muß der Künstler, der dieses keineswegs gebräuchliche, dem gewöhnlichen Menschen fern liegende Unternehmen wagt, nicht irgendwie ausgezeichnet und darum absonderlich sein? Daß der Künstler, wie ihn George verkörpert, „fährlich blutige Träume“ träumt, die Wesen und Schicksal eines Eigenartigen voraussetzen, deutet er selbst im „Zeitgedicht“ an. Die Gewährleistung dafür, daß der Künstler, sofern er seinem Werke lebt und in ihm aufgeht, sich des rechten Weges bewußt ist, daß er sein Künstlertum ohne Wanken tragen und durch alle Kämpfe hindurch seine Idee verteidigen wird, daß es nichts gibt, was ihn beirren und aus der Bahn werfen könnte — bietet die Summe von Georges Produktion. George springt über die Frage nach dem Wesen des Künstlers, die ihm aufstößt, hinweg kraft seines Glaubens und seines Willens, ohne damit die Angelegenheit für sich und die Welt erledigt zu haben. Denn es bedeutet wenig, daß George selbst die Zerlegung des Problems nicht vollständig besorgt hat, ja

daß der ganze Kreis um George in vollem Bewußtsein sich davor wahrte und sich damit zufrieden gab, zu fragen, ohne zu beantworten.

Wesen und Funktion des Künstlers zu ergründen, ist, wie im ersten Kapitel erwähnt wurde, eine Sache, die der Romantik am Herzen lag. „Alle Bekenntniskunst ist romantische Kunst,“ sagt Thomas Mann. Und warum Bekenntniskunst überhaupt möglich ist, diskutiert in dem Aufsatz „Aus einer Seelenlehre des Künstlers“ Ludwig Klages in einer Reihe von Fragen, die als romantische Fragen gelten können. Er schreibt: „Was ist der Künstler? Der Künstler ist vor allem Liebhaber des Lebens — des Lebens und seiner Reize. Hierin gleicht er dem Mann der Tat, dem Feldherrn, dem Helden: von dem unterscheidet er sich aber dadurch, daß der Schwerpunkt seines Wirkens ins Geistige, Traumhafte verlegt ist . . . Wie wurde der Künstler? Wer schreibt uns seine Entwicklungsgeschichte? Wie konnte der Naturtrieb so nach innen gewendet werden? Ist das ein Notausgang wie vielleicht alles Geistige, wie vielleicht der ganze gesellschaftliche Mensch mit seinen erstaunlich unnatürlichen Verrichtungen? Hierüber werden wir wohl nicht eher Aufschluß bekommen, bis es sich einmal begibt, daß ein großer Dichter zugleich Kraft und Mut der Selbstzergliederung besitzt, um schaffend noch sein Schaffen zu beaufsichtigen und sich und der Welt über die Beweggründe und innern Zustände während des Empfangens und Hervorbringens seiner Gelbde unverfälschte Rechenschaft ablegt.“

Der Dichter, der dieser Forderung Ludwig Klages' nachkam, ist Thomas Mann, so daß er zu einem Erfüller im Georgesehen Kreise wird. Er beaufsichtigte schaffend sein Schaffen und legte darüber Rechenschaft ab. Er tat es auf seine Weise. Er schilderte, wie das Werk eines Künstlers, der Schönheit im Anblick der Schönheit schuf, wurde und wie es um die Seele des Künstlers während des Schaffensprozesses bestellt war. Er gestaltete das Problematische, das in Klages' Worten angetönt ist (das Problematische, das auch im Künstlergenre George liegen muß), in einer Novelle, die den Künstler, das Gewissen des Künstlers angreift, auch dort, wo er entschlossen ist, die reine Schönheit durch die Kunst zu offenbaren. Er bezweifelt mit jener Skepsis, die George nicht besitzt, daß dieser Künstler rein, daß er ein Priester vor der gläubigen Gemeinde sei, daß er die Ehren und die

Anerkennung der Welt, die nach dem Werke urteilt, verdiene. Anlässlich der Auseinandersetzung mit dem Literaten, der ein Heiliger ist, schreibt Thomas Mann: „Daß ein Künstler wirkliche Würde gewinnen könne, glaubte ich verneinen zu müssen, und ich machte aus solcher Verneinung ein problematisches Kunstwerk, das aber außer und über seiner Problematik die geistige Ehre seiner zweifellosen und schmerzlichen Ehrlichkeit hat.“ Das problematische Kunstwerk, „Der Tod in Venedig“, greift in die Sphäre Georges hinein, und es bleibt zu untersuchen, wie Mann einen Künstler, der durch seine Produktion Schönheit über die Welt ausschüttet, die Schönheit erleben läßt, und wie weit die Farben und Töne seines Weltbildes mit denjenigen Georges harmonieren.

„Der Tod in Venedig“ berichtet vom Schicksal und Ende eines durch den tiefen Gehalt und die edle Form seines Werkes bewunderten und geehrten Dichters. Gustav Aschenbach ist der Schöpfer einer starken Erzählung, die einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte. Sie bedeutet die Absage an den unanständigen Psychologismus der Zeit, die Verwerfung des Verworfenen, die Abkehr von allem moralischen Zweifelsinn. Aschenbach mühte sich, trotzdem er schaute, erkannte und wußte, die Hemmungen der Erkenntnis zu überwinden, stark zu sein mit dem zähen Willen, das Sittliche zu gewinnen, das Sittliche als Lebensform und Lebenshaltung, durch keine Zweifel beschattet. Darin lag straffe Zucht, Energie, Disziplin — Eigenschaften, die er als überkommenes Erbe von den Vorfahren, die als Offiziere und Diener des Staates ein einfaches und karges Leben geführt hatten, empfand. Die Zucht des Geistes konnte man in der Epoche, die der Veröffentlichung jener Erzählung folgte, beobachten, da sein Stil eine Strenge annahm, eine Meisterlichkeit und Klassizität erreichte, die sich mit einem auffallenden Erstarren seines Schönheitssinnes verband und im Grunde nichts anderes war, als das Streben des Gereiften nach Würde. Denn Würde schien Aschenbach das Gebot für denjenigen, der mit sittlicher Entschlossenheit hinwegschreitet über das Wissen, wenn es Willen und Leidenschaft lähmt und damit eben entwürdigt. Das Problematische hatte ihn in der Jugend gefesselt; aber Würde war das Ziel seines Alters, und daß er sie erreicht

hatte, war bedingungslos festzustellen. Doch hier schon, im zweiten Kapitel der Novelle, das Aschenbachs Aufstieg zum weltlichen Ansehen, zur innern Würde, die in keinem Verhältnis steht zu der aufreibenden Art seines Schaffens, zeichnet, macht Thomas Mann den äußerst unbequemen und peinlichen Einwand, ob moralische Entschlossenheit jenseits des Wissens nicht wiederum eine Vereinfachung, eine sittliche Vereinfältigung der Welt und der Seele und also auch ein Erstarken zum Bösen, Verbotenen, zum sittlich Unmöglichen bedeute. „Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich, — sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen?“ Der Einwand betrifft nicht den Künstler, der aus der Kenntnis des Lebens heraus moralische Möglichkeiten wägt, Kritik übt, weil er alles versteht, sondern er geht auf jenen Typus, der trotz aller Verkettung mit dem Leben die Freiheit der unbedingten Einstellung in Dingen der Moral sich wahr und keineswegs geneigt ist, seine Idee der Erkenntnis aufzuopfern.

Hätte man, bestärkt durch die Charakterisierung von Aschenbachs Werken, in dessen Persönlichkeit Züge von Thomas Mann selbst zu vermuten nicht das Recht (die Untersuchung in dieser Hinsicht würde ein Resultat ohne weitem Gewinn ergeben), so dürfte man ihn, den Gereiften und „Würdigen“, vielleicht einen geistigen Bruder Stefan Georges nennen. Wobei diese Brüderlichkeit nicht im Sinne der Zwillingsgleichheit zu verstehen ist, sondern im Sinne einer gewissen unzertrennlichen Gemeinsamkeit, verbunden mit denkbar schroffstem Gegensatz. Nach Friedrich Gundolf hat George drei Grundeigenschaften, die den Heutigen nur getrübt und verschwemmt erträglich sind: Würdegefühl, Schicksalsgefühl, Liebe als übergeschlechtige (nicht ungeschlechtliche) weltschaffende Leidenschaft. Die Übertragung auf Gustav Aschenbach dürfte nicht schwer fallen. Aber Aschenbach irrt, wenn er wähnt, daß Würde ihn behüten könnte vor dem Andrang des Lebens, daß er also leidenschaftslos würdig, das Schicksal bannend, schaffen könnte im Angesicht des Gottes. Das Gedicht Stefan Georges im „Siebenten Ring“, die „Templer“, die zu Hütern der Kunst bestellt

sind, Wächter vor dem Angriff der gemeinen Menge, Kündler dessen, was die Kunst erstrebt — schließt mit den Versen:

„Und wenn die große Nährerin im Zorne  
Nicht mehr sich neigt am untern Borne,  
In einer Weltnacht starr und müde pocht:  
So kann nur einer, der sie stets befocht

Und zwang und nie verfuhr nach ihrem Rechte,  
Die Hand ihr pressen, packen ihre Flechte,  
Daß sie ihr Werk willfährig wieder treibt:  
Den Leib vergottet und den Gott verleibt.“

George sucht, seine Gedanken, die allzu leicht in ätherische Fernen sich verflüchtigen könnten, seine Gedanken über das All in der schönen Gestalt festzuhalten. Die Ideen werden zur Gestalt. Er bildet den Leib, der die Schönheit des Universums kündigt, der Schönheit an sich, als Gestalt, als Gott ist, und der Gott steigt hernieder in die sichtbar machende Verleiblichung. George erreicht die dämmerhafte Verwirklichung der Schönheit, die beseelt und beglückt, die sich offenbart in der schönen Gestalt und das Dasein schön macht. Im Bereich der Schönheit ist die Vollendung, das schlechthin Vollkommene. In ihm ist Geborgenheit. Und der Dichter, der Bildner der Schönheit ist, ruht in ihr aus von der Mühsal des Strebens und weidet sich am selbst errafften Besitz.

Gustav Aschenbach erlebt die Verleiblichung des Gottes; er erblickt den Gott in der Gestalt des schönen Knaben, der täglich an ihm vorüberschreitet und den alternden Dichter verwirrt durch die Vollkommenheit seiner Erscheinung. Wäre Schönheit ein Absolutes, eine Frucht der sittlichen Entschlossenheit, so dürfte Aschenbach bei jener fachmännisch kühlen Billigung, in welche Künstler zuweilen einem Meisterwerk gegenüber ihr Entzücken, ihre Hingerissenheit kleiden, verbleiben und sich mit dem befriedigten „Gut, gut!“ begnügen. Aber der Schauende erstarrt nicht in der leeren Bewunderung. Der schöne Leib, der sich wie eine Statue vom Horizont abhebt, erscheint Aschenbach wie die Inkarnation des künstlerischen Schaffens, wie die Sichtbarwerdung seines eigenen künstlerischen Triebes, wie die letzte Form, in die der Stoff gegossen wurde, um die Meisterschaft

des Bildners zu zeigen. „Welch eine Zucht, welche Präzision des Gedankens war ausgedrückt in diesem gestreckten und jugendlich vollkommenen Leibe! Der strenge und reine Wille jedoch, der dunkel tätig dies göttliche Bildwerk ans Licht zu treiben vermocht hatte, — war er nicht ihm, dem Künstler, bekannt und vertraut? Wirkte er nicht auch in ihm, wenn er, nüchterner Leidenschaft voll, aus der Marniormasse der Sprache die schlanke Form befreite, die er im Geiste geschaut und die er als Standbild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen darstellte?“ Den Würdigen überfällt der Rausch, der den Intellekt ausschaltet und die Sinne reizt. Die Sinne sind es, welche die Schönheit erfassen und genießen, wenn sie in gottgleicher Gestalt hereinbricht, bezaubert, hinreißt. Die Seele vergißt sich selbst; sie gibt sich der Schönheit hin und verliert in heißer Verwirrung das Bewußtsein.

Schönheit also ist gefährlich. Ist gefährlich selbst für den Gereiften und Würdigen, dessen Verstand durch den Anblick des Göttlichen getrübt wird. Sie ist problematisch wie nur irgendetwas, erhitzt von einem Feuergeist, der weit eher die Jugend als das Alter durchglüht. Der menschliche Geist aber ist ohnmächtig, den Sinnen gänzlich unterworfen. Läßt sich Würde, sittliche Entschlossenheit noch denken, wenn die Schönheit als Gebilde des Geistes mit den Sinnen empfunden wird? In diesen Zusammenhang nun hinein webt Thomas Mann die sprachlich unerreichbar köstliche Unterhaltung des Sokrates mit Phaidros, des Häßlichen mit dem Schönen unter den Ästen der alten Platane unfern den Mauern Athens. Was der Weise dem Schüler darbietet, ist die Lehre von der Wirkung der Schönheit auf den Menschen, auf den Fühlenden und auf den Weihelosen — ist die Lehre von der Empfindung des Edlen vor dem Gleichnis der ewigen Schönheit — die Lehre vom Wesen der Schönheit, die dem Irdischen bisweilen in gottgleicher Gestalt erscheint. Nur in Schönheit tritt Gott unter die Menschen, so daß sie vor Ehrfurcht und Angst erschauern. „Denn die Schönheit, kleiner Phaidros, nur sie ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können. Oder was würde aus uns, wenn das Göttliche sonst, wenn Vernunft und Tugend und Wahrheit uns sinnlich erscheinen



wollten? Würden wir nicht vergehen und verbrennen vor Liebe, wie Semele einstmals vor Zeus? So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste, — nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner Phaidros . . .“

Der Weg zum Geiste geht durch die Sinne. Wenn die Verleibung des Gottes in der Gestalt der Schönheit sich vollzieht, wenn der Gott in ihr sichtbar wird, so bemächtigen sich ihrer die Sinne und führen zum Geiste. Aber dieser Weg ist umlagert von Gefahren, die der wahren Manneswürde auflauern, sie niederwerfen und unmöglich machen. Denn wo die Sinne herrschen, ist Eros im Spiele. Eros wirft sich zum Führer auf, wo der Weg zum Geiste der Weg der Schönheit ist. Die Dichter schreiten auf dieser Bahn, denn ihre Sehnsucht strebt nach Schönheit und über sie hinaus nach dem Gott, nach dem Geiste. Die Erkenntnis, der er absagt, weil sie zum Abgrunde führt, weicht dem Trachten nach Einfachheit und Größe, nach Schönheit, nach Form. Aber der Dichter irrt, weil die Form durch die Sinne und zum Abgrund leitet und den Dichter zur maßlosen Ausschweifung verführt. Noch einmal zitiert Thomas Mann das antike Paar aus der Welt Platons. Noch einmal belehrt Sokrates den Phaidros über den frevelhaften Weg des Künstlers zum Geiste, zeigt ihm, daß der Künstler notwendig ein Abenteurer des Gefühls mit der unverbesserlichen und natürlichen Richtung zum Abgrunde bleibt, daß er zwar durch die Verwerfung der Erkenntnis, die keine Würde und Strenge hat, nach der zweiten Unbefangenheit und der Form trachtet; „aber Form und Unbefangenheit führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevell, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter führen sie dahin, denn wir vermögen nicht uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen.“

Es ist die tiefe Symbolik der Novelle „Der Tod in Venedig“, daß Thomas Mann einen Dichter den Weg zum Geiste durch die Schönheit schreiten ließ, bis an den Abgrund, die Verwirrung des Würdigen bloßstellte, wo der Gott zum Erlebnis und Inhalt aufreizender Tage ward, die Rechtmäßigkeit der Verehrung der Welt vor dem künstlerischen Gebilde fragwürdig machte, das Wesen des Künstlers und seine intime Beziehung zum Werke prüfte — dies alles, um schließlich zu verneinen, daß der Künstler Ehrbarkeit und Würde gewinnen

könne, und daß selbst Schönheit eine zweifelhafte Sache sei. Denn im Angesichte des Idols formt Aschenbach jene anderthalb Seiten aus-erlesener Prosa voll Lauterkeit, Adel und schwingender Gefühls-spannung, indem er den Wuchs des Knaben zum Muster nimmt, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen läßt, der ihm göttlich scheint, und seine Schönheit ins Geistige überträgt. So schwebt der Triumph der Schönheit über dem Abgrund. Dies zu erkennen, ist Aschenbach das letzte und seltsamste Erlebnis in Venedig beschieden. Ja, es ist sein Schicksal und seine Bestimmung, am Ausgang des Lebens, im Tode selbst die entnervende Qual des Erkennenden noch einmal zu erleiden, zu wissen, daß seine Wirkung, die Meisterhaltung seines Stils, sein Ruhm auf Trug beruhe und er den Irrweg jedes Künstlers<sup>-</sup>gegangen sei. Sein brechender Blick gleitet über den Abgrund.

Warum der Abgrund? Hat Stefan George ihn je gefühlt? Oder ist es ihm gelungen, den Abgrund zu meiden? Gibt es für ihn überhaupt jene Tiefe, der, nach Thomas Mann, jeder Künstler notwendigerweise entgegentreibt? Zum mindesten hatte George keine Furcht vor dem Abgrund. Unbelastet vom Druck der Erkenntnis, frei von zersetzender Skepsis verwirklicht er im Gedicht seine Vorstellung vom Schönen. Karl Wolfskehl mußte in den „Betrachtungen über Kunst“ sagen: „Wir wissen nichts von der Empfängnis des Kunstwerks im Künstler. Wir wissen nur, daß es aus einem Meer von Tönen und Farben sich in seiner Seele zur Klarheit herausringt, und wir denken an die Schaum-geburt der schönsten Göttin.“ Aschenbach aber ist der Wissende; er weiß, wie die Seele des Dichters befruchtet wird. Die Gedanken, die sein Gehirn durchkreisen während der Empfängnis des Kunstwerks, strömen aus der Philosophie Platos, der den „verschlagenen Hof-macher“ Sokrates im „Symposion“ lehren läßt, daß Eros die Liebe zum Schönen und Guten bedeutet, daß also dem die Schönheit Be-gehrenden Eros sich beigesellt, und dieser ist nicht Gott, sondern ein Dämon. Die Dämonie des Eros ist es, die Aschenbach beirrt und mit der Problematik der Jugend seine Seele füllt.

Führt Thomas Mann die Ideen Platos herauf, so tut er das aus guten Gründen. Die Philosophie der Antike, vornehmlich die Platos, erörtert das Problem der Schönheit in herrlicher Gründlichkeit, so daß ihr verführerisch blendendes Hineinfluten in die Novelle kaum

nur Schmuck und Zierde sein kann, sondern vielmehr der Vertiefung und Gleichniswerdung des Erlebnisses dient. Sokrates, der Weise, das ist der Wissende, spricht die Zweifel aus, die Aschenbach beengen. Er setzt die Grenze, die den Dichter vom Erfassen der ewigen Schönheit trennt. Dies ist zugleich das Verbot, das Thomas Mann das endgültige Eindringen in den Kreis Georges versagt. Denn wenn Friedrich Gundolf in seinem Buch über George diesen einen antiken Menschen nennt, so kann er es damit begründen, daß George die Helligkeit der Antike sucht, jene Ausgeglichenheit über allem Skeptizismus, den Einklang aller Dinge. Das antike Wesen Georges besteht eben darin, daß er die Schönheit will, die jegliche Zerrissenheit ausschließt. Darum entzündet der Anblick der Schönheit in der vollendeten menschlichen Gestalt, der Verleiblichung des Gottes in ihm das Feuer, das im Werke fortbrennt. Daß Schönheit sei, daß sie sich im Kunstwerk verwirklicht, daß sie heilig sei und unantastbar, ist der Glaube Georges, der Glaube eines Starken, der Ausdruck seines intensiven Würdegefühls, das in Aschenbach in dem Augenblick zusammenbricht, wo er die schöne Gestalt im Sinne Georges schaut. Wäre George der Dichter, der gleich Aschenbach die das Schöne zeugende Kraft beargwöhnte, so müßte ihn sein Würdegefühl rettend wegziehen vom Untergang, müßte ihn der Glaube, die Entschlossenheit hochhalten, daß der Dichter lebe, die Schönheit zu schaffen, die das Dasein liebenswert macht.

Aber damit ist noch nicht erklärt, weshalb Aschenbach namenlose Angst empfindet, als die Erscheinung des „fremden Gottes“ durch seine Träume zittert und im Zustand des Wachens die Kultur seines Lebens zerstört wird. Daran, daß die Tage in Venedig ein unstatthafes Erlebnis enthalten, ist nicht zu deuten. Aschenbach bringt diese Ausschweifung des Gefühls in Zusammenhang mit seiner gesamten Existenz, mit seinem Berufe, den er schon längst kritisch betrachtet hat. Zur Kritik wurde er gezwungen durch den Vergleich mit der Leistung, welche die Väter in der haltungsvollen Strenge, in der anständigen Männlichkeit ihres Wesens hervorgebracht hatten. So ist es also die bürgerliche Abstammung, die ewige Verbindung mit dem Bürgertum, die den Dichter hindert, den Weg zum Geiste unbesorgt zu gehen ohne die Angst im Rücken, daß dieses Unternehmen der

Billigung der Vorfahren nicht gewiß sei. Thomas Mann hat es selbst ausgesprochen, daß dies die innerste Hemmung in Aschenbach verursachte, der gewohnt war, bei den Leistungen und Erfolgen seines Lebens der Vorfahren zu gedenken, sich ihrer Zustimmung, ihrer Genugtuung, ihrer notgedrungenen Achtung im Geiste zu versichern. „Was würden sie sagen? Aber freilich, was hätten sie zu seinem ganzen Leben gesagt, das von dem ihren so bis zur Entartung abgewichen war, zu diesem Leben im Banne der Kunst, über das er selbst einst, im Bürgersinne der Väter, so spöttische Jünglingserkenntnisse hatte verlauten lassen.“ Die Reminiszenz an „Tonio Kröger“ ist deutlich und erlaubt die Feststellung, daß Thomas Mann sogar dicht in der Nähe des außergesellschaftlichen George die Verbindung mit dem Bürgertum nicht aufzugeben vermag.

★

Im vorhergehenden wurde darauf hingewiesen, daß die lyrische Gebärde der Sehnsucht bei Stefan George ein romantisches Element sei. Wurde dagegen vom antiken Wesen Georges gesprochen, so scheint sich daraus ein auffallender Widerspruch zu ergeben. Aber weder das eine noch das andere läßt sich leugnen; beides ist belegt, wobei man sich immer der Unzulänglichkeit der literarhistorischen Terminologie bewußt sein wird. Im Werke Georges bedeutet das Auftreten des romantischen und des antiken Momentes eine Entwicklung, den Aufstieg vom Drang nach dem Übersinnlichen, dem Geistigen, zur Formgebung, das heißt Verwirklichung. Diese Entwicklung scheint George unter den Dichtern seines Kreises fast allein genommen zu haben, so daß er heute wiederum der Einsame geworden ist. Die Bejahung der antiken Größe und Klarheit ist eigentlich die Wegwendung von der flüssigen Vielgestaltigkeit romantischer Weltbetrachtung mit ihren zahlreichen Sonderneigungen, über die ihn seine Kraft hinwegträgt. Sein Schönheitssinn unterscheidet ihn wesentlich von denen, die, allerdings zum kleinen Teil nur, ursprünglich seinem Kreise zugehörig und die Anzeichen ihrer Herkunft niemals gänzlich auslöschend von der Literaturgeschichte als „Neuromantiker“ zu einer besondern Gemeinde vereinigt werden — Neuromantiker, weil sie eben den romantischen Wesenszug Georges fortsetzten und in herrlicher Blüte erschlossen.

Friedrich Gundolf schreibt im George-Buch: „Auswahl freilich ist in den *Paradis artificiels* der spätern Kunstfranzosen wie in dem ‚Unterreich‘ des Algabaldichters; doch das eine ist die wägende, schmeckende, tastende, zärtliche Auswahl des sammlerischen Kenners, das andere die wilde, zwanghafte unnachgiebige Auswahl eines Wachstums . . . Die eine sucht den endlichen Zusammenklang fertiger Zierate, die andere den ursprünglichen Einklang unverbrauchter Dinge. Gemeinsam ist beiden im Positiven die Lust am Äußersten, an der letztmöglichen Heraustreibung des Gesichts, im Negativen die Abwehr aller Denkerstörung und Moral . . . Ihr Gesetz ist ‚Vollkommenheit der Erscheinung‘, aber die Franzosen und ihr ästhetisches Gefolge, Jacobsen, d’Annunzio, Wilde, Hofmannsthal, suchen die Verschönerung, das schöne Schauspiel, den ‚schönen Schein‘. George will das Schöne, das schöne Dasein, die schöne Gestalt. Der europäische Ästhetizismus kommt von der Romantik her. Schon das Symbolum ‚le goût de l’infini‘ ist die typische Romantikerformel und sucht wie alle Romantik ‚Vorstellung des Andren‘. George ist antik und sucht ‚Darstellung des Gleichen‘. Sie suchen Vergeistigung und er Verwirklichung“. Der Dichter, der in der deutschen Literatur den Charakter des Neuromantikers am ausgeprägtesten verrät, ist Hugo von Hofmannsthal.

War Hofmannsthal in den Anfängen seiner Laufbahn durch seine Mitarbeit dem Geiste der „Blätter für die Kunst“ verbunden, so mußte auf Grund der von Gundolf ausgesprochenen Divergenz mit dem Schaffen Georges seine langsame Ablösung von den Intentionen des Meisters erfolgen. Ob die Verletzung des Treuschwurs einem völligen Bruch der Beziehungen gleichkommt, bleibe dahingestellt. Sicher ist, daß Hofmannsthal sich zu sehr seiner Eigenart bewußt war, als daß er bedingungslose Gefolgschaft hätte leisten können. Immerhin wird man ihn aus dem Sternbild George nicht ungefährdet herausnehmen können, wiewohl er mehr denn getreulich nachziehender Satellit seines Planeten ist. Hofmannsthal erfüllt das Gesetz des Meisters nur in beschränktem Sinne, aber er baut einen Teil desselben aus nach seinem Können und seinem eigenen Bedürfnis. So daß er selbst ein Gesetz findet, das organisch verwachsen ist mit dem Geiste von Georges Tafeln, doch eine Einheit für sich und sich selbst dienend.

Und es scheint nun, wie wenn diese Ausstrahlung von Georges Geist, diese Neuheit und Verschiedenheit bei Hofmannsthal dem Dichter Thomas Mann konformer ist als die Totalität Georges — daß sein Künstlertum, so weit es sich dem Kreis um George nähert, am Segment, das Hofmannsthal bildet, die Vergleichspunkte setzt, — daß es, mit andern Worten, Hofmannsthal mehr als George ist, der Thomas Mann in die Sphäre einer unbürgerlichen Kunst lockt. So ergibt sich, daß das, was im Zusammenhang mit der Richtung Georges über den „Tod in Venedig“ gesagt wurde, cum grano salis aufzufassen ist, das heißt, daß dort schon die Beziehung zu Hofmannsthal aufblitzt, die das Folgende noch ergänzt, wobei Manns Renaissance-Dichtung „Fiorenza“ in die Betrachtung einzuflechten ist. Ein Vorspiel zu dem Dreiakter ist die Novelle „Gladius Dei“, in der nur die eine Partei das Wort führt, Hieronymus für Savonarola, seinen wahren Ordensbruder.

Die neuere Literaturgeschichte liebt es, und mit Recht, die Weltstimmung der Romantik mit dem Geist der Gotik zu vergleichen. Sie betont damit das romantisch-gotische Aufstreben nach dem All, das Bedürfnis nach Höhe und Weite, nach Licht und Helligkeit, die sehnsüchtige Gebärde der ausgebreiteten Arme. Der europäische Ästhetizismus, obwohl er, mit Gundolf zu reden, von der Romantik herkommt, zieht aber seine Nährkraft noch aus einem andern Boden, nämlich aus der Kultur Italiens. Sei es nun bei Hofmannsthal die Renaissance oder das Barock oder das Zeitalter des Rokoko, das er als Gebildeter genießt, immer ist es das Erlebnis einer südlichen Kultur, die vornehmlich in Italien beheimatet ist. In den Einleitungen und Merksprüchen zur „Auslese der Blätter für die Kunst“ steht für diese Tatsache die Begründung: „Man hat uns vorgehalten, unsere ganze Bewegung der „Blätter“ sei zu südlich, zu wenig deutsch. Nun ist aber fast die hervorragendste und natürlichste aller deutschen Stammeseigenheiten: in dem Süden die Vervollständigung zu suchen. in dem Süden, von dem unsere Vorfahren Besitz ergriffen, zu dem unsere Kaiser niederstiegen, um die wesentliche Weihe zu empfangen, zu dem wir Dichter pilgern, um zu der Tiefe das Licht zu finden: ewige Regel im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation.“ Aber nicht nur die Italiensehnsucht, das Verlangen nach den glühenden Farben unter südlichem Himmel ist es, was Hofmannsthal in das Land

der Sonne treibt. Sondern es ist die Kunst Italiens, die Kunst der Renaissance im besondern, die dort ihre Heimat hat, die er als den Inbegriff des Schönen verehrt und aus deren Erlebnis seine eigene Kunst hervorgeht. Diese Art des Erlebens, die man mit Gundolf ein „Bildungserlebnis“ zu nennen sich gewöhnt hat, war mehr als einem Dichter des 19. Jahrhunderts eigen. Sie ist eine Besonderheit, die Franz Ferdinand Baumgarten bei Conrad Ferdinand Meyer in konsequenter Einseitigkeit verfolgt hat, wobei er das Renaissanceerlebnis Meyers hervorhob, das sich modifiziert bei Hofmannsthal wiederholt. Die Renaissance — und vielleicht noch mehr ihre Auflösung in das vielgestaltige Spiel und die üppige Pracht des Barock — ist die Epoche, die zum Hintergrund seiner bedeutsamsten Schöpfungen wird. Ihr orgiastischer Schönheitssinn gleitet hinüber in das Werk Hofmannsthals. Die Renaissance und ihre letzten und leisesten Schwingungen in der Kunst späterer Zeitalter konnte dem Geist des Dichters dienen, ihm den Stoff geben für den Gehalt der eigenen Seele. „Der Stoff,“ schrieb Karl Wolfskehl in den „Betrachtungen über Kunst“, „in dem das Kunstwerk seine Gestalt in Raum und Zeit erhält, ist das bewegte Gefühl des Künstlers.“ Und wie das bewegte Gefühl Hofmannsthals sich so oft in der Atmosphäre Kunstitaliens auslöste, so ward für Thomas Mann der Gipfelpunkt der Renaissance in Florenz, wo der Niedergang bereits unaufhaltsam einsetzt, die Zeit, die eine Möglichkeit zum Ausdruck gegenwärtiger Problematik gab, nicht die einzige Möglichkeit wie für Hofmannsthal, doch fähig, nach Zeit und Raum Trägerin eines aktuellen Gefühls zu sein. Denn die Disputation des sterbenden Mediceers mit dem Prior von San Marco ist ja keineswegs nur als Kulturbild oder historische Studie zu fassen. Sie ist die Folie zum Zwiespalt zwischen Geist und Schönheit, der in dieser Stunde und in diesem Milieu sich wirkungsvoll entspannt.

Das Ästhetentum Hofmannsthals, der seiner innern Weisung nach Italien folgt, erwies sich selbst in der Bevorzugung eines bestimmten Ortes äußerst wählerisch. Es ist kein Zufall, daß in Venedig so manche Dichtungen Hofmannsthals sich abspielen. Venedig ist die Stadt, die wie ein kostbares Geschmeide die Perlen der Schönheit zu fassen geschaffen ist. Nur eine Nuance des ausgeprägten Schönheitssinnes ist das Gefühl für die Zauber Venedigs. Marmorne Paläste, kostbare

Teppiche, geheimnisvoll düstere Lagunen, mit schwarzem Samt ausgeschlagene Gondeln, abenteuerlich verschlungene Gänge und Wasserstraßen — dies alles weckt schon zum voraus eine unvergleichliche, schönheitsvolle und schicksalahnende Stimmung, die einer seelischen Erregtheit und Spannung ruft, die nur aus diesem Hintergrunde hervortauchen kann. Venedig, von Künstlern verstanden und erlebt, ward, zu beginnen mit Platen, manchem Geiste zum Inbegriff von Schönheit, Kultur, Größe, von Schicksal und Verderbnis, worüber Ernst Bertram in seinem Nietzsche-Buch ein kostbares Kapitel schrieb. Fast Notwendigkeit scheint es darum, daß Thomas Mann, wenn man seine Beziehungen zu Hofmannsthal erwägt, demselben Reize, den Venedig ausübt, erlag. Und man möchte behaupten, daß Aschenbachs Schicksal nur in Venedig und nirgends sonst sich erfüllen konnte. Diese Stadt allein hat den Nimbus, der sich um ein so abenteuerliches Erlebnis schlingt wie dasjenige Aschenbachs. Nur in Venedig konnte solches Verhängnis über einen Menschen kommen. Eine Formulierung wie „Der Tod in Venedig“ heißt einen beinahe grenzenlosen Inhalt in eine einzige Form pressen.

Die Liebe zu Venedig erscheint beinahe als eine Frage des Stils, der Form. Denn es ist klar, daß die sagenhafte, romantische Schönheit des Südens das maßlose Bedürfnis nach Auswahl deckt und daß die Schönheit nur im schönen Raum sich entfalten kann. Damit hängt es zusammen, daß auch das Wort die Auserlesenheit kündigt und bei Hofmannsthal eine nicht mehr zu überbietende Gestuftheit, Klangfülle und Rhythmisierung erreicht, die selbst auf die Prosa die Schwingungen des Verses überträgt. Das Musikhafte in Hofmannsthals Sprachkunst bildet sich unter dem Atem der Schönheit, und Musik nur könnte über sein Wort triumphieren. Daß die Musik die höchsten Gefühlsspannungen noch tragen kann, wo das Wort bereits versagt, ist ausgedrückt an einer solch schwebenden Stelle im Stück „Der Abenteurer und die Sängerin“:

„Und dies: ich bin verliebt in dich, verliebt,  
Verliebter als Narcissus in sich selber:  
Er fand im Wasser sich, ich find dein Bild  
Bis in den flüssigen Spiegel der Musik.“



In der Getragenheit des Verses, in klingendem Rhythmus entquillt auch bei Thomas Mann im „Tod von Venedig“ die auserlesene Prosa, in der nur das Schriftbild den wohltönenden Vers verschweigt. Es ist, als ob das Problem, das hier entwickelt wird, als ob die stete Beschäftigung mit all dem, was unter dem Begriff „Schönheit“ zusammenfällt, von selbst eine schönheitsdurchtränkte, abgewogene und fein ziselierte Diktion bedingte. Doch nicht nur in Rhythmus, Takt, Musik drückt sich die Gewährtheit aus, sondern im einzelnen Wort selbst, im Wort an sich, in der Verbindung zum Satze, im Bild und Vergleich — eine Gewährtheit, die Feingefühl und Geschmack verbunden mit Ängstlichkeit vor dem Banalen und Zucht in der Wahl notwendig erfordert. In der Novelle Manns „Der Kleiderschrank“ glänzt eine Metapher, die die gewählte Anwendung der sprachlichen Mittel darlegt und die ebensogut bei Hofmannsthal stehen könnte. Ein leiser, heller, metallischer Ton wird dem Geräusch verglichen, das entsteht, wenn ein goldener Ring in ein silbernes Becken fällt. Die bezeichnende Wahl der edlen Substanzen spricht für den Schönheitssinn dessen, der so hört und empfindet. Der Hinweis mag genügen, daß Schönheit nur in schöner Form ausgedrückt werden kann.

Hofmannsthals Wille geht dahin, das Leben zu verschönen, das Leben in Schönheit getaucht zu sehen und den Menschen mit Schönheit zu übergießen. Das Leben selbst wird dadurch zur Kunst. Deshalb sind fast alle positiven Menschen Hofmannsthals Künstler, Lebenskünstler, denen es gegeben ist, den schönen Schein in ihrem Dasein zu wahren, die sich mühen, die Sinne zum Erfassen des schönen Lebens zu erziehen. Der Künstler aber, der wahre Künstler, welcher der Welt seine Schöpfung zu schaffen hat, muß diesem einen Zwecke dienen: durch die Kunst zu ersetzen, was des Lebens Ungunst versagt. Den großen Tizian (im „Tod des Tizian“) quält im Sterben die Angst, daß alles früher Erzeugte falsch war; sein letztes Bild, das er in der Stunde des Todes malt, soll eine Verherrlichung der Schönheit sein, die den Mangel der andern Werke ausgleichen wird. Die geisterhaften Erscheinungen, die der Tod vor Claudio (in „Der Tor und der Tod“) aus der Vergangenheit heraufbeschwört, erheben alle den Vorwurf, daß der Jüngling sein Leben nicht ausgekostet, daß er aus dem schönen Dasein nicht den höchsten Gewinn gezogen habe, daß er des-

halb des Lebens unwürdig und dem Tode mit Recht verfallen sei. (Gesetz den Menschen ist nämlich, Blüten zu pflücken, wo sie duften und das beglückende Geheimnis der Natur verraten.

Lebenskünstler und mehr als das, Gönner und Förderer, Helfer und Spender, Genießer und Schöpfer der Kunst, das ist Verkündiger der Schönheit, — ist Lorenzo Medici in Thomas Manns „Fiorenza“. Sein Werk ist Florenz. Er liebt die Stadt in der symbolischen Gestalt der schönen Fiore. Um ihn liegt Schönheit ausgebreitet in jeglicher Form; um ihn scharen sich die Künstler wie um den Meister. Diese sind nur seine Epigonen, denn Poliziano gesteht: „Ich bin nur ein Schlinggewächs, das sich um dich (Lorenzo), den Lorbeer, rankt und dahinsterben muß, wenn du verdorrst.“ Was war der Sinn dieses Lebens? Die Stillung der Sehnsucht nach Schönheit, die Feier des „ewigen Festes“. Er wurde von der Welt der Herr der Schönheit genannt, aber keiner wußte von der langen Zucht, womit er seine Wildheit bändigen mußte. Diese Zucht galt der Überwindung des Geistes. Der Geist ist der Schönheit entgegengesetzt. In den Stunden der Schwäche kann sich der Geist nach Schönheit sehnen, doch sie wird ihn zurückweisen. Dann kann es sich begeben, daß der Geist wiederkehrt als eine Kraft, die alles beengt. Die Wiederkehr des Geistes vollzieht sich bei Lorenzo in der Todesstunde; der Geist lebt in der Gestalt des Priors.

Lorenzos Herrschertum über die Schönheit ist nur Schein. Sein Wille strebte nach ihr, aber er zerbrach im Kampfe mit dem Geiste. Das Ästhetentum des Künstlers Lorenzo Medici muß untergehen, weil eine andere Macht, eine andere Kunst ihm überlegen ist. Hofmannsthal kannte wohl diesen Typus des Künstlertums; aber für ihn gab es keinen Prior, dessen Geist triumphierend die Imagination des verschönenden Daseins zertreten könnte. Auch der Prior Thomas Manns ist Künstler, „ein Künstler, der zugleich ein Heiliger ist. Ich habe nichts gemein mit Eurer Augen- und Schaukunst, Lorenzo de' Medici. Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch.“ Schönheit aber verträgt sich schlecht mit der Erkenntnis des Wissenden. Heiligkeit und Wissen, die *sacrae litterae*, das sind die Merkmale solchen Künstlertums, wie es der Prior vertritt. Der Geist, die Erkenntnis ist aufgestanden in ihm und gebietet eine

ernste und strenge Kunst. Das buhlerische Lächeln der Schönheit verschwindet in ihr, weil der Geist hinabgesehen hat in die scham- und gramvollen Abgründe des Daseins. Wo aber der Geist Kunst schafft, da ist Leidenschaft, nicht nur Verachtung und Verdammung der blendenden Schönheit, sondern Auflehnung. „Schönheit . . . Schönheit . . . was ist sie? Ist es möglich, nicht zu durchschauen, was sie ist? Wo nicht — wer möchte ein Ding auf Erden erkennen, ohne von Gram und Ekel gehindert zu werden, es noch zu wollen?“ eifert der Mönch mit dem Fanatismus, der allem Geiste innewohnt. Dieses Künstlertum leidet unter der eigenen Härte und ist entgegengesetzt dem geistlosen Schönheitskult, den einer von Lorenzos Freunden, Ghino, so rechtfertigt: „Ich bin ein Künstler. Ich bin ein freier Künstler. Ich habe keine Gesinnungen. Ich schmücke mit meiner Kunst, was man mir zu schmücken gibt und will den Boccaccio so gut illustrieren wie den heiligen Thomas Aquinus. Bücher sind da, sie wirken auf mich, und ich stelle diese Wirkung dar, so gut ich kann. Darüber, was ist, sich Gedanken zu machen und zu urteilen, überlasse ich dem Bruder Girolamo.“ Savonarola freilich lebt dieses schwere und hohe Dasein, das verpflichtet, zu richten, weil in ihm der Geist ist.

Kann aber der Geist durchdringen, wenn die Welt nicht fähig ist, ihn anzuerkennen als Ausdrucksform der Kunst? Lorenzo glaubt, daß Florenz den Mönch zerrissen hätte, wenn es nicht durch seinen Fürsten so frei und kunstverwöhnt geworden wäre, und darum den Priester aufnahm mit der feinen Reizbarkeit der Kulturgesättigten. Dennoch endigt der Streit zwischen Lorenzo und dem Prior mit der Unterwerfung des Fürsten der Schönheit, der vom Mönche die Bedingungen der Gnade erfleht. Noch beherrscht Lorenzo, der die Schönheit dem Geiste auszuliefern widerstrebt, Florenz. „Der Tod ist es, den du als Geist verkündigst, und alles Lebens Leben ist die Kunst!“ Der Prior spottet seiner, denn seine Kunst gewann Florenz. Der Geist flammt auf, der Geist, der das Feuer liebt, wiewohl es ihn selbst verzehren wird.

Auch Hofmannsthals Mediceertum weiß um die Erkenntnis, die den Dichter quält. Im Gedicht „Manche freilich . . .“ spricht er von den Schatten, die das verworrene Leben auf das leichte wirft:

„Ganz vergeßner Völker Müdigkeiten  
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,  
Noch weghalten von der erschrockenen Seele  
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,  
Durecheinander spielt sie alle das Dasein,  
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens  
Schlanke Flamme oder schmale Leier.“

In diesen Zeilen ist wirklich der Gedanke verborgen, daß das Werben um Schönheit den Dichter nicht ausschließt und loslöst von der Erkenntnis des Lebens, „des Ungeheuren, das draußen sich auf-türmt, von der Erde zu den Sternen“, wie es in der „Hochzeit der Sobeide“ heißt. Aber der Antagonismus von Schönheit und Geist, wie er sich im Kampfe Lorenzos und Savonarolas entwickelt, könnte von Hofmannsthal niemals in der Weise wie von Thomas Mann erledigt werden, nämlich mit dem Siege des Geistes, so bedingt dieser Sieg auch beschaffen sein mag. Wenn Hofmannsthal in der „Hochzeit der Sobeide“ fragt:

„Was ist denn Reif-sein, wenn nicht: ein Gesetz  
Für sich und für die Sterne anerkennen?“

so wird auch Thomas Mann beistimmen. Doch die Gesetze sind verschieden. So sehr auch Thomas Mann dem Gesetz Hofmannsthals ernste Stunden weihet und forscht und prüft — er wird sein eigenes Gesetz, das für den Wissenden gegeben ist, nicht brechen können. Denn mag hier auch die Sehnsucht im Spiele sein nach den Dingen, die jenseits der Erkenntnis die hellen Träume um das Schöne weben, so bleibt sie doch immer ungestillt. Zu dem Prolog (im „Tod des Tizian“), der vor dem Bildnis des Infanten träumt, er selbst wäre der Infant, und der in dieser Vorstellung, unbelastet vom Wissen, sich seine eigene, ihn schön dünkende Welt baut, tritt der Dichter:

„Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume,  
Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lügner nennen  
Und dich verachten, die dich nicht verstehen,  
Doch ich versteh dich, o mein Zwillingbruder.“

Dieser Dichter wird zwar das Ungeheure erkannt haben. Aber darüber hinaus treibt ihn der Wille zur Verschönerung des Ungeheuren, der Wille, der im Wort Lorenzos liegt: „Die Erde schien mir lieblich.“ Der Geist des Priors jedoch durchschaut Schein und Lieblichkeit.

Der Künstler nun, der die Schönheit in Gestalt erlebt hat und der durch ihr Mittel zum Geiste dringt, Gustav Aschenbach, wird der Gefahr inne, die diesen Weg begleitet. Er ist gewissermaßen der Erbe des Priors, denn auch dieser vermag nicht zu leugnen, daß er das, was ihn emportrug, der Größe Lorenzos zu danken hatte, und Lorenzos Größe war die Erweckung der Schönheit. Beide, der Prior und Aschenbach, sind den Weg durch die Schönheit zum Geiste gegangen. Und während der Mönch noch siegreich von Lorenzo wegschreiten darf, nur von der Warnung Fiores verfolgt, daß er entsagen müsse, wird sein Schicksal von Aschenbach übernommen. Der Hochgestiegene, der Überwinder des Wissens erfährt, auch er, daß die Welt feindlich gespalten ist, daß Geist und Schönheit gegeneinander gesetzt sind. Er kehrt zurück zum Geiste, der aus der Erkenntnis des Lebens in die Kunst übertritt, denn auch die sittliche Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis wahr nicht vor dem Abgrund.

Es ist noch ein anderes, was Thomas Manns Auffassung vom schaffenden Künstler, die manchmal bis zu einer noch näher zu erörternden Übereinstimmung mit Hofmannsthal reicht, von jenem fernhält. Hofmannsthals Dichter ist ausgezeichnet durch jene Unbefangenheit, die der Prior schmätzt, die sich in Aschenbach vorbereitete, ja schon vollzog und die ihm im Tode wieder entgleitet. Die Unbefangenheit besitzt der Dichter im „kleinen Welttheater“, dessen Blick über die Erde schweift und der sich dann an den Rand des Waldes setzt, um in einem künstlichen Gebilde in solcher Weise zu erzählen, daß seine Worte, die von Licht und Wasser triefen, geheimnisvoll schwere Schicksale ahnen, nicht wissen lassen und die Knaben, die sie hören, flüstern:

„O wüßt ich mehr von diesen Abenteuern,  
Denn irgendwie bin ich darein verwebt  
Und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten.“

Singen kann dieser Dichter wohl, doch kein tiefes Denken stört ihn, ja er würde ihm wehren, wenn es ihn beschleichen wollte. Aber der Geist denkt. Savonarola denkt, und die Frucht seines Denkens ist das Hervortreten der Moral, die sich der Herrschaft über Florenz bemächtigt. In „Fiorenza“ wirkt der Geist als Moral. Der Geist verwirft die Schönheit Lorenzos, weil sie der Moral zuwiderläuft, weil sie (der Geist kennt ihren Ursprung) unsittlich ist. Daß Schönheit zum mindesten gefährlich ist und Würde vernichtet, ist im „Tod in Venedig“ dargestellt. Der Geist Aschenbachs, den er aber nicht durch das Mittel der Schönheit erreichen darf, seine sittliche Entschlossenheit — ist nicht auch sie eine Angelegenheit der Moral? Das „Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit“ zerfließt angesichts des Geistes, der einen Schlag gegen den Ästhetizismus führt. Dem hält nun freilich Hofmannsthal einen starken Schild entgegen. Er schreibt unter dem Titel „Dichter und Leben“ den Satz: „Dies ist der gefährlichste Beruf, der sich immer mit dem Schein des Sittlichen abgibt; er führt dazu, sich mit sittlichen Möglichkeiten zu begnügen.“ Der scharfe Geist der Erkenntnis aber hütet vor bloßen Möglichkeiten. Seine Liebe zum Leben hat seine eigene Form der Schönheit aus Kenntnis des Lebens.

Wollte man ergründen, worin der seltsam berückende Zauber der Dichtungen Hofmannsthal's beruht, so würde man zuerst auf das eigentümlich Schwebende, das Losgelöste, Erdenferne weisen, das wie ein dünner Schleier über seiner Welt liegt und das Unbestimmte, Unberechenbare des Daseins kündigt, mit Ahnung mehr erfüllt als mit Wissen. Denn das Wesen der Schönheit besteht nicht darin, daß man weiß, sondern darin, daß man fühlt. Tizian umgab seinen Garten mit hohen, schlanken Gittern und mit üppig blumendem Geranke, damit man das Außen, die Welt, ahne, nicht schaue.

„Das macht so schön die halbverwehten Klänge,  
 So schön die dunkeln Worte toter Dichter  
 Und alle Dinge, denen wir entsagen.  
 Das ist der Zauber auf versunkenen Tagen  
 Und ist der Quell des grenzenlosen Schönen,  
 Denn wir ersticken, wo wir uns gewöhnen.“

Das Geahnte ist nur lose verknüpft mit Gegenwart und Realität, und das Kunstwerk erscheint wie eine Ausschweifung seines Schöpfers in das Reich des Erhabenen und der Ewigkeit mit begrenzter Rückschau nach der Wirklichkeit. Die Verbindung von Ahnung und Gegenwart senkt sich in die schöne Gestalt, in das schöne Sein. Der Aufsatz von Friedrich Wolters „Gestalt“ enthält die Stelle: „Das Schöne ist ein Begrenztes und Unendliches, ein Gegenwärtiges und Ewiges, ein Einziges und Alles zugleich: Gestalt also, als das in sich Schöne, ist in jeder Erscheinung ganz durchdrungen von den Mischungen des Ruhenden und Bewegten, des Faßlichen und Unerfaßlichen, des Inbegriffenen und Inbrünstigen, ist Zwang fordernd, aber durch Entzückung wirkend, im Nu erscheinend, aber im Gebilde bleibend, Gebärde formend, aber im Rausche gebend, ist die Fuge von Gesetz und Wunder, diese nahtlose Verschweißung der Mächte des Willens und der Gnade, die zu erlangen, die in Wahrheit und im Bilde zu sein, der ringende Geist kein Opfer scheut, in deren einige Glocke verschmolzen, jedes Leben den seligsten Ton erhält und in deren Kugel alle Kräfte zum Einklang des Gleichen zu binden, das einzige Amt des Menschen ist.“ Hofmannsthal sagt dasselbe im „Gespräch über Gedichte“ kürzer, wenn man den Kern herauschält: „Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich.“

Das Ahnungsvolle, das Vage, das vielleicht am stärksten in den „Terzinen über Vergänglichkeit“ ausgedrückt ist, entbindet den Traum. In eben diesen Terzinen steht die beinahe mystische Formel: „Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.“ Eine romantische Formel sicherlich, die der Gleichung von Thomas Manns Novelle „Der Kleiderschrank“ entspricht. Jene ganze Erzählung möchte man einen Traum nennen, ein Entgleiten aus der Wirklichkeit und dennoch in verschiedenen Umständen der Realität nicht entbehrend. Es ist die geheimnisvoll wirkende, beängstigende, spukhafte Nachtluft aus den Phantasien von E. T. A. Hoffmann, Albrecht van der Qualen eine Hoffmannsche Figur. „Alles muß in der Luft stehen, pflegte er zu denken, und er verstand viel darunter, obgleich es eine etwas dunkle Redewendung war.“ Die Wirkung, welche die Geschichten der Gestalt im Kleiderschrank auf van der Qualen ausüben — ist es nicht

dieselbe, die von den alten Bildern mit schönen Wappen auf den Pagen, der den Prolog zum „Tod des Tizian“ spricht, ausgeht? Die traumhafte Erscheinung selbst, wird sie nicht fast wörtlich gleich geschildert wie der Eindruck der Bilder auf den Pagen? „Wellen ihres langen, braunen Haares ruhten auf ihren Kinderschultern, von welchen ein Liebreiz ausging, auf den man nur mit Schluchzen antworten kann.“ Der Page:

„— — — — — die klingenden Devisen,  
Bei denen mir soviel Gedanken kommen  
Und eine Trunkenheit von fremden Dingen,  
Daß mir zuweilen ist, als müßt ich weinen . . .“

Die Ausgestaltung des Traumhaften in den Schicksalen der Hofmannsthalschen Dichtungen kann hier nicht weiter verfolgt werden. Festgestellt sei nur, daß Hofmannsthal dem Bedürfnis vollständig entwachsen ist, einer gewissen Erdschwere sich zu beugen, daß zum Beispiel an Claudio im kleinen Drama vom „Tor und Tod“ das ganze Leben hingeglitten ist wie ein Traum, den zu erfassen er sich unfähig erwies. Der Künstler also ist nicht der Deuter der Träume, sondern derjenige, der sie selbst dem Menschen in die Seele legt. Bei Thomas Mann hingegen kommt das Traumhafte nie zu diesem überragenden und selbständigen Sein, das die Gegenwart zu ersetzen imstande ist. Er meidet die höchste Steigerung, die bei Hofmannsthal im verschönten Dasein den Ersatz bietet für die wirklichen Dinge. Das Äußere Albrechts van der Qualen, sein Gang durch die Stadt, die Einrichtung seines Zimmers ist mit jener Eindringlichkeit geschildert, von der im ersten Kapitel die Rede war. Das Erlebnis des Dichters Gustav Aschenbach (dessen Person eine intensive Beschreibung zuteil wird bis auf den goldenen Haken der Brille, der in die Nasenwurzel einschneidet), ein ausgesprochenes Künstlererlebnis entbehrt der letzten Vergeistigung solch absonderlichen Schicksals. Aus seinen Träumen freilich klärt sich das wunderbarste Sinnbild seines Erlebnisses, seines Dichterdaseins. Doch in seinem Sterben sogar ist nicht die Hingabe an die tiefste Symbolik seines Schicksals. Denn die Ursache seines Todes wird realistisch motiviert; man weiß, daß Aschenbach Erdbeeren, überreife und weiche Ware, verzehrt



hatte, die dem Einbruch der gefährlichen Krankheit Vorschub leisteten.

In einer Dichtung, in der Ahnung und Traum so starke Ingredienzen sind wie bei Hofmannsthal und in vermindertem Maße bei Thomas Mann, in der also das Walten übersinnlicher Kräfte, für die es keine logische Erklärung gibt, so selbstherrlich wird, muß sich das Gefühl für eine höchste Macht ausbilden, die wir Schicksal nennen. Das ausgeprägte Schicksalsgefühl, das Gundolf in George sieht, ist auch Hofmannsthal und in gewisser Modifikation Mann eigen. Man darf annehmen, daß der Künstler, wenn er als Figur der Dichtung auftritt, das feine Gefühl für das Schicksal hat und ihm aufmerksame Beachtung schenkt. Die Dichtergestalt Hofmannsthals empfindet das Schicksal als Gabe, Bevorzugung, die ihn dazu prädestiniert, die Schönheit des Daseins bis auf den Grund zu genießen und andererseits um die Verschönerung des Lebens besorgt zu sein. Der Typus solcher Lebensauffassung, der Lebenskünstler *par excellence*, ist der abenteuernde Baron Weidenstamm („Der Abenteurer und die Sängerin“). Weidenstamm ist ja nur ein anderer Name des Casanova, des ausgesprochensten Schicksalsmenschen und Glücksritters der Literatur. Die Gesamtheit dieser Existenz, ihr inneres Gesetz wird erfüllt durch die Hingabe an die schöne Stunde, durch das Auskosten des schönen Augenblicks, die wortlose Unterwerfung unter das Schicksal. Die „Geschenke des Lebens“ zu empfangen und durch sie ein Glück zu besitzen, das nicht nach dem Warum fragt, ist sein Wahlpruch, den er nicht sich selbst allein, sondern auch den Freunden preist. Am Schluß des Spiels sagt er:

„Gib ihm den Ring und sag ihm dies zu:  
 Er kommt von Einem, der mit tausend Armen  
 Nach allen Freuden griff und wie ein Kind  
 Mit allem wild zum Mund fuhr, der mit Lust  
 Am Schein von Seifenblasen hing — — —“

Hätte er nicht so gelebt, wäre er eben der Tor gewesen, der den Tod verdient.

Es scheint, daß auch in den Dichtergestalten Thomas Manns das Schicksalsgefühl seinen empfindlichen Nerv hat. Aber es ist doch

wesentlich anderer Art, als bei Hofmannsthal. Schon das Dichter-sein, der Dichterberuf ist Schicksal und in einem schweren Sinne. Tonio Kröger weiß davon zu erzählen. „Sagen Sie nichts von ‚Beruf‘, Lisaweta Iwanowna! Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch — damit Sie's wissen.“ Schicksal ist es, ein schweres Schicksal voller Leiden, daß der Künstler in einem gewissen Gegensatz zur Gesellschaft steht, daß er nicht so recht zu ihr paßt — eine Sache, von der im ersten Kapitel gehandelt wurde. In keinem Werke Manns jedoch ist das Künstlerschicksal als überirdische Macht derart hervorgetreten und symbolisch glaubhaft gemacht worden wie im „Tod in Venedig“. Die Reise Aschenbachs nach Venedig, — eine Episode scheinbar und realistisch dadurch begründet, daß der Dichter sich müde und abgespannt fühlt und darum Lust und gewissermaßen die Verpflichtung empfindet, sich irgendwo zu erholen — erfolgt unter der Wirkung eines unwiderstehlichen Dranges, dem Aschenbach nicht ausweichen kann, obwohl er sich über das Unheimliche seines Unternehmens Klarheit zu schaffen sucht. Dreimal erscheint ihm das Schicksal in wesenhafter Gestalt und dreimal spürt er, daß er hier zu gehorchen hat und jede Auflehnung nutzlos, ja töricht wäre. Das erste mal ist es die Begegnung in München mit einem Manne, den er halb zerstreut, halb inquisitiv mustert, um ihn in der nächsten Minute zu vergessen. „Mochte nun aber das Wanderhafte in der Erscheinung des Fremden auf seine Einbildungskraft gewirkt haben oder sonst irgendein physischer oder seelischer Einfluß im Spiele sein: eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne . . . . Es war Reiselust, nichts weiter . . .“ Zum zweiten mal fühlt er, daß sein Wille ausgeschaltet wird, bei der Überfahrt von der Dampferstation zum Lido, während welcher die Unterhandlung mit dem Gondolier in Resignation Aschenbachs vor dem widerspenstigen Ruderer endigt. „Es war das Klügste, den Dingen den Lauf zu lassen.“ Und zum dritten mal offenbart sich das Schicksal in dem Bänkelsänger, von dem der starke Karbolgeruch ausgeht wie der Geruch des Todes, dem zu entfliehen Aschenbach weder den Willen noch die Möglichkeit hat. So ist denn die Macht des Schicksals, seine harte Unabänderlichkeit in dreifachem Symbol ausgedrückt, und es läßt

sich nicht bezweifeln, daß es über den Dichter kommen mußte, damit er die Problematik seiner Seele, die Fragwürdigkeit seines Künstler­tums durch dieses vom Schicksal gewollte Erlebnis erfahre.

Da auf dem Dichter ein besonderes, nicht zu leugnendes und nicht wegzuschaffendes Schicksal lastet, erhält sein Wesen von selbst einen Zug von Losgelöstheit, von Schrankenlosigkeit und Sichgehenlassen. Das Gefühl für das Unausweichliche seines Berufes, das des Herkömmlichen und der Gewöhnlichkeit entbehrt, ruft der Einsicht, daß er sich irgendwie in Ausschweifungen ergehe, und er ist geneigt, sich einen Abenteurer zu nennen, dessen Verhalten die Welt unmöglich billigen kann. „Wünschten Sie, daß ich in einer zerrissenen Sammetjacke oder einer rotseidenen Weste umherliefe?“ fragt Tonio Kröger. „Man ist als Künstler innerlich immer Abenteurer genug.“ Und Aschenbach fährt fort: „Wir gehen notwendig in die Irre und bleiben notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühles.“ Ob Tonio Kröger der Lebensform des Bohémien sich nähert und sich leise tadelnd vorwirft, daß er doch, von Hause aus, kein Zigeuner im grünen Wagen sei, oder ob Aschenbach im Abenteuer des berauschten Geistes die Würde verliert — beide leiden unter den Gewissensnöten angeborener Anständigkeit und angeborenem Sinn für das Mögliche und Erlaubte. Und wie Tonio Kröger im Süden, von dessen Sonne er sich ein üppigeres Reifen seiner Kunst versprach, hinabsteigt in Abenteuer des Fleisches, gegen die das Erbeil seines Vaters in ihm, des langen, sinnenden, reinlich gekleideten Mannes protestiert, so wird in Italien Aschenbachs gereifte Seele in Verwirrungen zurückgeworfen, die nur seine Jugend kannte und kennen durfte. Es ist, um zu wiederholen, der Atem Venedigs, der solche Extravaganz behaucht und das Abenteuer in jeglicher Form, auch das Abenteuer des Geistes begünstigt. Hofmannsthal hat die schicksalgesättigte Stadt zu einem Lebensinhalt des Barons Weidenstamm erhoben, der den bürgerlichen Namen zum Überfluß trägt und kurzweg „der Abenteurer“ genannt wird. Aber der Abenteurer Hofmannsthals bewegt sich ungehemmter, mit der Lust des Genießenden, dem Venedig die Welt und sein Abenteuer­tum das ihm Gemäße bedeutet, ohne die Einrede eines anders gearteten Wesensteiles. Der Unterschied liegt in der Organisation der Weltanschauungen.

Venedig hat seine tiefe Zweideutigkeit, die unverkennbar in seiner romantisch-abenteuerlichen Physiognomie eingegraben ist. Denn Abenteuererum, ist dies nicht die bedingungslose Hingabe an das Schicksal, an alles, was es bringen wird, auch an seine letzte Möglichkeit, den Tod? Ist das Wesen des Abenteuererums, trotz seines Zergehens im schönen Augenblick, nicht Erwartung des Todes und Todessehnsucht? Dies ist die Zweideutigkeit von Venedig, daß dicht neben beängstigender Lebensfülle und unwiderstehlicher Lockung nach ihrem Genusse der Tod sich aufreckt. Dieser Schauer weicht nicht von Venedig; er bedrückt und äußert sich doch beinahe als mächtiges Sehnen im Drama „Der Abenteuerer und die Sängerin“. Hofmannsthal's Gedicht „Erlebnis“, das dieses Gefühl mit dem namenlosen Heimweh eines Menschen vergleicht, der gegen Abend an der Vaterstadt vorübersegelt, ihr Geräusche vernimmt, aber weiter getragen wird, findet das Wort für die Stimmung Venedigs:

„— — — — — Das Ganze  
 War angefüllt mit einem tiefen Schwellen  
 Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,  
 Obgleich ich's nicht begreife, doch ich wußt es:  
 Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,  
 Gewaltig sehndend, süß und dunkelglühend,  
 Verwandt der tiefsten Schwermut.“

Mit der Schönheit Venedigs ist der Tod verbunden, und seine Stimmung jenseits aller Schönheit ist die Erwartung des Todes. Schönheit und Tod, Dualismus und Eindeutigkeit zugleich, eine Verbindung, die in Venedig allein sich bilden kann, ist das Erlebnis Aschenbachs, die Einsicht des Dichters, der Schönheit empfunden und geschaffen hat. Im „Tod in Venedig“ wird einmal an das Wunder der Stadt gerührt, dort, wo Aschenbach ihr von neuem unterliegt, sein Schicksal, den Tod beinahe ahnend. „Wer hätte nicht einen flüchtigen Schauer, eine geheime Scheu und Beklommenheit zu bekämpfen gehabt, wenn es zum ersten Male oder nach langer Entwöhnung galt, eine venezianische Gondel zu besteigen? Das seltsame Fahrzeug aus balladesken Zeiten ganz unverändert überkommen und so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es

sind, — es erinnert an lautlose und verbrecherische Abenteuer in plätschernder Nacht, es erinnert noch mehr an den Tod selbst, an Bahre und düsteres Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt.“ Leise und unmerklich, aber untilgbar schleicht sich die Sehnsucht nach dem Tode in Aschenbachs Herz. War es überhaupt noch möglich zu leben, nachdem er das gefährlichste und schmerzlichste Abenteuer bestanden hatte? Die schöne Gestalt des Knaben, die Schönheit, die dem Dichter rein und erstrebenswert geschienen und die er auf täglichen Irrwegen gesucht hatte, sie selbst war es, die ihm die Richtung nach dem Nebelhaft-Grenzenlosen wies. „Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure.“ Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.“

Das Bewußtsein, der Dichter stehe im Banne eines außergewöhnlichen Schicksals, das ihn trennt von der gemeingültigen und anerkannten Welt, bringt bei Thomas Mann einen besonderen Begriff von Heldentum hervor. Der Dichter, durch sein Wesen und seinen Beruf von der Gesellschaft gewissermaßen ausgeschlossen, hat gegen die Widerwärtigkeiten des Lebens nicht die Waffen aller andern Menschen, die das Schicksal zu zwingen vermögen. Denn wenn die Literatur ein Fluch und der Dichter ihm unterworfen ist, so bleibt er geknebelt, und was er schafft, ist ein Produkt des gefesselten Schwachen. Die Welt freilich ahnt nicht, wie viel Zähigkeit und Energie, wie viel Kraft und Entschlossenheit das Erzeugnis des Geistes in seiner Entstehung verzehrt. Das Kunstwerk selbst ist wahrhaftig ein Opfer, dargebracht der strengen und schönen Kunst. Aschenbachs Lieblingswort ist „Durchhalten“, das Befehlswort, das ihm als der Inbegriff leidend-tätiger Tugend erscheint. Die Erkenntnis der Dinge, das Mitleben und Mitleiden des Dichters nutzt seine Kräfte frühzeitig ab. Das Kunstwerk erwächst aus der Überwindung der Schwäche, und es steht da, ohne die Leidenschaft, die in allen Formen den Dichter durchraste, zu verraten. Das Heldentum des Dichters ist der Heroismus der Schwäche, denn in mühsamen und qualvollen Stunden ringt er sein Werk dem Geiste ab. Nicht der Starke, der Lebenschüchtige ist der Held, dem die Natur brutale Kraft geschenkt hat,

die sie dem Schwachen versagt. Der Dialog zwischen Piero de' Medici und Fiore ist in seiner ersten Feierlichkeit die Anerkennung des Heroismus der Schwäche.

Fiore: Ich will nur einem Helden gehören, Piero de' Medici.

Piero: Einem Helden? Ich bin ein Held! Italien weiß es!

Fiore: Du bist kein Held; du bist nur stark. Und du langweilst mich.

Piero: Nur stark? Nur stark? Ist denn, wer stark ist, kein Held?!

Fiore: Nein. Sondern wer schwach ist, aber so glühenden Geistes, daß er sich dennoch den Kranz gewinnt, — der ist ein Held.

Die Literatur, die den Heroismus der Schwäche glorifiziert, ist nicht selten, und man hat für sie eine triftige Erklärung. Wollte man den Grund dafür, daß Thomas Mann diesem Heldentum das Wort führt, suchen, so hätte man zurückzugehen zu „Tonio Kröger“ und noch weiter zu den „Buddenbrooks“. Ein Held der Schwäche ist Thomas Buddenbrook, der Abkömmling eines alten Geschlechtes. Und das ist es eben, daß der Dichtertypus Manns hervorgegangen ist aus dem Niedergang, daß keine überschüssige Kraft mehr in ihm treibt, daß er schwach ist durch die Herkunft aus einem verfallenen und todgeweihten Geschlechte, daß er aber dieses tief empfundene Schicksal nicht bis zur fernsten Konsequenz auf sich nimmt, sondern die Sehnsucht nach der ungebrochenen Stärke der Väter sorgsam pflegt. Man erinnert sich, daß die Kunst eine Sublimierung bedeutet, die Zartheit, ja Schwäche voraussetzt, und daß darum der Künstler, der Zarte und Schwache, sein Heldentum erringt, indem er schafft trotz seiner zum harten Dienst der Kunst nur wenig geeigneten Konstitution. Der Dichter Thomas Manns steht für viele Dichter seiner Zeit, die den Heroismus der Schwäche für sich beanspruchen. „Welches Heldentum wäre zeitgemäßer als dieses? Gustav Aschenbach war der Dichter aller derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechterhaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächig von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen. Ihrer sind viele, sie sind die Helden des Zeitalters.“ Die

Helden des Zeitalters geben sich zu erkennen in ihrem Werke, nicht so persönlich wie Mann, aber in übertragender Distanzierung. Man denkt an das Heldentum der Schwäche in den Gestalten Pescaras und Thomas Becketts bei Conrad Ferdinand Meyer. Man findet es in den Dichtungen Hofmannsthals wie bei allen Neuromantikern. Es ist tatsächlich eine Erscheinung der Zeit, welche in der Literatur ihren Niederschlag gefunden hat und die geschrieben ist von den Dichtern der Dekadenz.

In den „Betrachtungen“ schreibt Thomas Mann: „Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *décadence* bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, — sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentieren.“ Darin liegt der Unterschied: der Künstler Hofmannsthals erfaßt seine Dekadenz als Schicksal, das den Quell einer neuen und letzten Kunst öffnet. Er kultiviert die Merkmale seiner Generation, steigert die Zartheit und Vergeistigung bis zu jener äußersten Sublimität, die nur in Schönheit sich ausdrücken kann, die nur die Schönheit als Lebensform, jenseits von allem Voluntarismus anerkennt. Die Dekadenz als Erscheinung der Zeit schafft für ihn nur die eine Verpflichtung, ihre Möglichkeiten auszuschöpfen. Der Dichter Thomas Manns hingegen wirft sich als Dekadent zugleich auch zum Richter der Dekadenz auf. Ironie und Skepsis, sie machen ihn zum Moralisten. Die Erkenntnis des Verfalls und die Erkenntnis dessen, daß aus ihm für den Dichter maßgebende und treibende Kräfte ausströmen, befreit ihn keineswegs von der Aufgabe, sie zu überwinden. Ihm, dem Dichter Manns, ist die Dekadenz ein Problem von größter Fragwürdigkeit, das nicht als Tatsache und Grundstock für eine Lebensauffassung hingenommen werden darf, sondern mit Kritik betrachtet sein will und muß. Für den Willen zur Überwindung der Dekadenz ist und bleibt die Gestalt des Senators Buddenbrook stärkster Ausdruck. In den „Betrachtungen“ hat ihn Mann irgendwo den „Militaristen“ genannt, den Menschen, der mutig standhält, sich verteidigt, — den disziplinierten Kämpfer gegen die eigene, schmerzlich bewußte Schwäche. Ist es die tief eingewurzelte Bürgerlichkeit im Herzen, die dem Dichter Manns die völlige Hingabe

an eine ganz vergeistigte Kunst, die, in der Dekadenz begründet, durch den Schein der Schönheit erleuchtet wird, verunmöglicht, so ist es andererseits die Zugehörigkeit zur selben Bürgerlichkeit, die ihm in der Doppelheit von Dekadenz und Auflehnung gegen den Verfall Probleme aufwirft, statt sich mit stillem Einverständnis zu begnügen. Die Dekadenz, die aus sich nur ihre Vorteile zieht und sie bedingungs- und kampfflos ausnützt, führt letzten Endes zu glattem Ästhetizismus, der blendet und in seltenen Stunden berauscht, dessen Problemlosigkeit jedoch Ernüchterung und Enttäuschung nicht erspart. Wo aber mit der Dekadenz ein Aufraffen verbunden ist, wo der Dichter der Problematik seines Daseins skeptische Beachtung schenkt und in unbedenklichem Sinne moralisiert, sichert er sich die Zuneigung jener, die dem Kampf eher und nicht der Kapitulation vor dem schlimmen Erbteil ihre Sympathie zuwenden.

In den „Betrachtungen“ erwähnt Thomas Mann das Buch Franz Ferdinand Baumgartens „Das Werk Conrad Ferdinand Meyers“, in welchem der Verfasser seinerseits die Formulierung Tonio Krögers vom Künstler als verirrtten Bürger auf C. F. Meyer bezieht. Mann erklärt, daß der eigentümliche Reiz, der vom Werk des Schweizers ausgeht, auf einer besondern und persönlichen Mischung von Bürgerlichkeit und Künstlertum, auf der Durchdringung einer Welt schöner Ruchlosigkeit mit protestantischem Geist beruhe. Die Identifizierung des Künstlertums von C. F. Meyer und Thomas Mann, so bestechend sie wirkt, darf nicht völlig übernommen werden. Denn die Bürgerlichkeit Meyers war reiner und unverfälschter und führte ihn zu ängstlicher Zurückhaltung, zur Verschleierung der eigenen Person, zur Distanzierung des Werkes vom Dichter, so daß er seine Persönlichkeit in historische Stoffe flüchtet, sie zu verbergen. Die Bürgerlichkeit des Dichters bei Thomas Mann ist durchsetzt von „unbestimmt exotischem Blute“. Die Mutter Tonio Krögers stammt von drüben, und Gustav Aschenbachs Mutter ist die Tochter eines böhmischen Kapellmeisters. Aber dem Künstlertum Meyers und Manns ist gemeinsam das Bewußtsein der Bürgerlichkeit und die daraus entstehende Abneigung gegen das Artistische, gegen die südlich glühende Schönheit, wie sie der unangefochtenen Dekadenz entspringt, der Protest gegen die Schwäche, die sich in Schönheit bettet ohne den



Weckruf des Gewissens. Tonio Kröger sagt: „Gott, gehen Sie mir doch mit Italien, Lisaweta! Italien ist mir bis zur Verachtung gleichgültig! Das ist lange her, daß ich mir einbildete, dorthin zu gehören. Kunst, nicht wahr? Sammetblauer Himmel, heißer Wein und süße Sinnlichkeit . . . kurzum, ich mag das nicht. Ich verzichte. Die ganze *bellezza* macht mich nervös. Ich mag auch alle diese fürchterlich lebhaften Menschen dort unten mit dem schwarzen Tierblick nicht leiden. Diese Romanen haben kein Gewissen in den Augen . . .“

Tonio Krögers Verachtung der *bellezza* ist das Bekenntnis zur Tüchtigkeit des Bürgertums, die Absage an die Dekadenz, die zwar der Schönheit zum Siege verholfen, aber gleichzeitig im Ästhetentum ein Ende erreicht hatte. Tonio Kröger kann sich, gehindert und gebunden durch seine Bürgerlichkeit und das nordische Blut des Vaters, dem Artistischen nicht hingeben, das bei Hofmannsthal, zusammen mit seiner spezifisch österreichischen Vorliebe für Venedig, die Leichtigkeit und Verve des wienerischen Künstlertums auszeichnet. Tonio Kröger ist kein Ästhet, sondern führt eine ernsthafte und leidenschaftliche Polemik, die zurückgeht auf die Mischung seines Blutes. Ihn bezwingt und bestimmt schließlich die Scham, daß er der Leistung der Väter nicht mehr fähig ist; die Scham macht ihn zum Moralisten. Das Wort Tonio Krögers ist der Ausdruck des Dichters, der um seine Grundeigenschaft weiß, aber nicht geneigt ist, auf ihr ein unbürgerliches Abenteuerium in Schönheit zu begründen, sondern gedrängt wird, sie ins Moralische zu wenden, ihr einen Willen überzusetzen, — die sittliche Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis.

---



## DRITTES KAPITEL

# THOMAS MANN UND DER „ZIVILISATIONSLITERAT“

Der Begriff „Zivilisationsliterat“, diese sprachliche Schöpfung Thomas Manns, scheint im Literaturleben Deutschlands bereits durchgedrungen zu sein. Man bedient sich des Ausdrucks, ohne ihn vorsichtig in Gänsefüßchen zu setzen, weil man sich des Verständnisses sicher wähnt. Dies ist eine Täuschung, insofern, als eine einseitige Auffassung hierin zutage tritt. Denn man hat — wie aus dem Folgenden hervorgehen wird — genau zu scheiden, ob man den „Zivilisationsliteraten“ nur verstehen will als den aktivistischen Schriftsteller mit dem Gedanken der westlichen Zivilisation oder auch als den wahrhaften Ideendichter, der ein Künstler ist. Man wird nicht vergessen dürfen, daß der Ausdruck entstanden ist aus dem Widerspruch einer bestimmten Kultur, daß er bei Thomas Mann selbst einen gewissen verächtlichen und malitiösen Beigeschmack hat, der nur in einer Richtung berechtigt ist, eben im Hinblick auf jene Schriftsteller, die dadurch, daß sie ihre Gesinnung nach dem Winde hängen, eine Kultur hemmungslos preisgeben und daher etwas anrühlich sind. Ob aber der Ideendichter die Bezeichnung des „Zivilisationsliteraten“ in diesem entwertenden Sinne verdient, ist eine andere Frage. Daß auch ihm dieser Name beschieden wird, ist wohl darauf zurückzuführen, daß der Begriff „Zivilisationsliterat“ keine feste Prägung hat.

Was ist ein „Zivilisationsliterat“? Sein junger Ursprung könnte vermuten lassen, daß er seine einheitliche und eindeutige Gestalt bis zur Stunde bewahrt habe, daß also die Möglichkeit bestünde, in einer Definition sein Wesen zu erfassen. Aber derjenige, der ihm den Namen zugesprochen hat, trachtete selbst wenig darnach, sich auf eine Formel zu versteifen, ja, indem er mit dem Begriffe spielte und die Variationen zum Thema ausführte, wies er darauf hin, daß der Zivilisationsliterat nicht nur in einer einzigen Form auftritt, daß

dieser vielmehr in überraschenden Wendungen schillert. Eine Stelle in den „Betrachtungen“ scheint die Definition gefunden zu haben; aber sie scheint es doch nur, denn sie ist ironisch und im Grunde boshaft. Sie lautet: „Ich habe mich lange um eine präzise, erschöpfende und endgültige Bestimmung des Literaten bemüht, — dies Buch gibt Zeugnis davon. Nun endlich bin ich ihrer habhaft geworden, und, weit entfernt, sie eifersüchtig zu verwahren, eile ich aus sozialen Triebe, sie mitzuteilen, überrascht und erheitert, wie der Leser es sein wird, von ihrer Einfachheit. — Ein Literat also ist ein Wesen, das immer genau weiß: ‚Man muß jetzt —‘ und immer auch gleich kann. Das Weitere ist bloß Kommentar.“ Der Kommentar ist freilich sehr umfangreich; es gilt, ihn abzukürzen und ihn auf das Wesentliche zu beschränken. Und es ist nötig, noch einmal zu betonen, daß die Doppelwertigkeit des Begriffes „Zivilisationsliterat“, wie sie bei Thomas Mann erscheint, nicht übernommen werden darf, sondern daß dem Literarhistoriker die säuberliche Scheidung der beiden unter einem Namen gefaßten Typen, des propagandistischen Schriftstellers und des Dichters, am Herzen liegen muß.

Die Auseinandersetzung Thomas Manns mit dem Zivilisationsliteraten, dem recht eigentlich die „Betrachtungen eines Unpolitischen“ gewidmet sind, erfolgte unter dem Eindruck des Krieges. Nicht daß der Zivilisationsliterat nicht schon vorher dagewesen wäre. (Es wäre verlockend, die Parallele zu ziehen zu den Dichtern des jungen Deutschland!) Aber im Krieg ward seine Existenz besonders fühlbar, ward man auf ihn aufmerksam wie nie zuvor, wie wenn es solcher Zeit bedurft hätte, um in der großen Rechnung des deutschen Geistes diesen Faktor zu erkennen. Der Zivilisationsliterat drängt aus der persönlichen Sphäre, in der er Mann gegenüberstand, in das weitere Feld der literarischen Diskussion. Die Literaturgeschichte hat sich notwendigerweise mit ihm zu befassen. In diesem Zusammenhang wird es nicht darauf ankommen, ihn politisch in die Parteien einzuordnen; dazu fehlt heute die Distanz. Man wird suchen müssen, den in dieser Frage etwas illusorischen Standpunkt des „Unpolitischen“ einzunehmen, wobei man zum voraus weiß, daß die völlige Trennung des Zivilisationsliteraten von der Politik sich nie vollständig ergeben kann. Denn er ist Politiker in jenem weitern Sinne, daß er allem Ästhetizismus,

scheinbar, absagt, daß er von Dingen träumt, an sie glaubt, sie schließlich verkündet, die den höchsten Idealen, Menschheitsidealen gelten, daß er ein Kämpfer, ein Fortschrittler, ein Voluntarist wird, der schreibt um der Kritik und der Verbesserung willen, der in der Literatur und durch das Mittel der Literatur nach Zielen strebt. Diese Ziele sind philanthropischer Art; man könnte sie in einem Wort nennen: Humanität. Oder, um nicht zu eng zu sein, um auch die Politik, im gewöhnlichen Sprachgebrauch, einzubeziehen: Zivilisation. Die großen Ideen der Menschheit, der Menschheitsbeglückung aber kamen von jeher aus dem Westen, weshalb der Zivilisationsliterat, der sie vertritt und für sie propagiert, mit einem aus der russischen Geistesgeschichte entlehnten Ausdruck der deutsche „Westler“ genannt werden könnte. Was nicht hindert, daß er trotzdem sehr deutsch ist, nicht deutsch-national, aber auf deutschem Boden gewachsen, die Ideen erfassend, die aus dem Westen kommen, sein Deutschtum mit ihnen verbindend. Denn daß er überhaupt in Deutschland lebt und die Literatur in einer Richtung bestimmt, die nicht zu leugnen ist, beweist ja allein seine deutsche Echtheit.

Zerlegt man das Wort „Zivilisationsliterat“ in seine beiden Teile, so sieht man sich unwillkürlich genötigt, in diesem Vertreter des deutschen Geistes den Publizisten wahrzunehmen, den mit der Literatur wohl Vertrauten, den Kritiker, eben den Literaten und nicht den aus sich Schaffenden, nicht den Künstler. Zwischen dem Literaten und dem Künstler gähnt eine Kluft, die nicht einmal durch die Bindung beider, durch die Kunst überbrückt wird. Der Literat ist der Richter über die Kunst, der Richter auch über den Künstler. Er weiß, um welchen Preis in der Kunst gerungen wird, er selbst ringt um ihn. Er hat Ziele und Ideale. Er verfiucht eine Tendenz und der Zivilisationsliterat im besondern die Tendenzen des Westens, der Länder der Zivilisation. Er ist der Voluntarist, der Mann, der will. Er ist auch der trotzig Gläubige, der, wie es Romain Rolland ausgedrückt hat, einen Revanchekrieg des Glaubens führt gegen alle egoistischen Gelüste in Gefühl und Gedanke durch die absolute Aufopferung seiner selbst für die ewigen Ideen. Der Literat fühlt sich als Kämpfer. Berechtigt zur Kritik schwingt er die Waffen des Geistes für den Fortschritt: es ist der Fortschritt selbst, dem er sich hingibt und der nicht

Sache des Künstlers ist. Sein tiefster Charakterzug ist Ehrenhaftigkeit, während der Künstler ein abgefeimter Dialektiker bleibt. Deshalb nennt Thomas Mann in einem Aufsatz, der erstmals im „März“ erschien und in den „Betrachtungen“ an verschiedenen Stellen wiederzuerkennen ist, den Literaten „anständig bis zur Absurdität“. Er sieht ihn so mit dem Neid des Künstlers, beinahe mit der Sehnsucht Tonio Krögers nach dem Gewöhnlichen und Geraden. Denn gerade ist im Geiste der Weg des Literaten.

Ob aber der Weg des Literaten auch einfach sei, bleibt zu untersuchen. Der Künstler, der seine Welt im Werke gestaltet, der sein Erlebnis niederlegt, lebt vielleicht intensiver, vielseitiger, komplizierter, lebt das Leben aller seiner Gestalten, ohne sich mit jeder von ihnen zu identifizieren. Er lebt als Dialektiker, mit dem Verzicht auf Einfachheit und Eindeutigkeit. Es ist Teil und Aufgabe seines Berufes, zu dienen, nicht dem, was sein soll, sondern was ist. Er ist der Kenner des Lebens, der Wissende. Er geht Wege, die nicht ohne Gefahr und die dem Literaten gesperrt sind. Dafür müßte dieser, nach der Meinung des Künstlers, dankbar sein. Aber gesetzt, daß der Literat, der selbst keine Kunstwerke schafft, die kausale Verknüpfung mit dem Leben nicht primär empfinde, ist er nicht trotzdem dem Dasein verbunden auf eine ebenso gefährliche, ebenso innige und außerdem trügerische Art? Anzunehmen, daß der Literat nur durch die Literatur, das heißt indirekt zum Wissenden wird, ist wohl kaum erlaubt. Und wäre er dies, so müßte auch diese Erlebnisweise ungleich schwerer und aufreibender sein als jene des bloßen Genießers. Daß er einen Willen und eine Tendenz hat, rettet ihn nicht davor, sehen, prüfen, eindringen zu müssen. Dies ist seine Freude und seine Qual, dies Sinn und Aufgabe seines Berufes. Alfred Kerr, der wie wenige das Amt des Kritikers aus leerem, erlebnislosem, nur beobachtendem und aufzeichnendem Literatentum hinaufgetrieben hat zur Höhe der schöpferischen Kunst, schreibt in der Einleitung zur ersten Reihe der gesammelten Schriften, Wesen, Wirken und Empfinden des Kritikers umfassend: „Ja, wenn man in möglichster Wachheit und wahnlos, richtend-sichtenden Mutes, zwar das Unzureichende stärker fühlt als andere Menschen: so fühlt man doch die Schönheit gleichfalls stärker; und vermag sie besser zu sagen; leidenschaftlicher und ge-

stuffer und inniger und erkenntlicher — wenn man ein Kritiker ist.“ Die Leidenschaft ist es, die den Literaten so heiß durchglüht wie den Künstler. Und der Weg der Leidenschaft ist sicher niemals einfach.

Der politisierte Literat, der Zivilisationsliterat, der nach Thomas Mann (und man wird seine Ansicht ohne Zögern übernehmen) nach dem Westen orientiert ist, hat freilich vor dem Künstler etwas voraus: die Klarheit, ein Gleichgewicht der Seele und des Geistes, das ihn, obwohl er ein Deutscher ist, mindestens vom deutschen Künstler unterscheidet. Deutschtum nämlich ist problematisch. Und wie sollte nicht just der deutsche Künstler die Problematik empfinden, ihr nachspüren und sie zum Vorwurf seines Werkes machen? Wenn der Zivilisationsliterat die deutsche Problematik nicht fühlt und nicht mit ihr ringt, wenn er in dieser Hinsicht nicht deutsch ist, dann hat er es allerdings leicht. Seine Verwandtschaft mit dem Westen drängt ihn zu den Idealen des Westens. Er wird ihr Prophet. Und er wird zum Beglückter Deutschlands, indem er ihm die Errungenschaften der Zivilisation überbringt. Er ist der Träger der Glücksbotschaft, und er wird selbst von ihr getragen. Er kommt so weit, dem Deutschland seiner Zeit die treibenden Säfte, die einen ausgedehnteren Boden, vielleicht den Boden Europas nähren könnten, abzusprechen. Er wird mit Romain Rolland in Wagner und Nietzsche ein Ende sehen, das zu einem Anfang umzubiegen nur der Macht der Zivilisation möglich sein kann. Aber selbst so noch wäre der Zivilisationsliterat, auch er, ein Kämpfer, problemlos, aber in den Bemühungen, seinen Willen durchzusetzen, der Beachtung würdig. Auch er ringt schließlich mit der deutschen Problematik, in einem negativen Sinne, daß er sie zu umgehen sucht, daß er sie nicht sehen, daß er sie aufheben möchte, daß er sie mit dem Willen, dem Willen zum Fortschritt beugen möchte. Dadurch, daß er als Deutscher mit dem Westen sympathisiert, erreicht er eine Stufe, die über beiden sich erhebt; er wird zum Europäer. Und es kann kein Zweifel bestehen, daß der Zivilisationsliterat sich bereits zu einer europäischen Erscheinung gestempelt hat.

Der Protest des Künstlers gegen den Zivilisationsliteraten wie den Literaten überhaupt ist zu verstehen, weil der Künstler auf sein Werk zu pochen ein Recht hat. Er darf behaupten, daß der Literat von der Geburt des Werkes nichts weiß, nichts weiß von der Qual des

Schaffenden, der sich selbst abringen muß, was gestaltet und geformt sein will. Der Künstler muß austragen, was Talent und Genie selbst von ihm fordern. Das Werk ist die Frucht der „schweren Stunden“, die sich zur Summe eines mühselig fortschreitenden Lebens reihen. Der Schaffensprozeß des Künstlers in jeder kleinsten und aufreibenden Phase ist dem Literaten fremd. Und ihn bedrückt auch niemals jene hohe Verantwortung des Künstlers, die identisch ist mit seiner Würde. Das Werk ist der Gradmesser für Stärke und Opfer des Künstlers, das der Literat nicht zu ermessen vermag. Des Literaten höchstes Gut ist das Bestehen auf den Idealen, wie immer sie beschaffen sein mögen. Der Künstler stellt eine Vielheit, der unbedingte Literat eine Einheit dar. Freundschaft zwischen beiden läßt sich nicht denken.

Es ist klar, daß die hier skizzierte Gegensätzlichkeit von Künstler und Literat nur für jenes Künstlertum gelten kann, das durch Thomas Mann repräsentiert wird. Schon darin, daß Mann den Begriff „Zivilisationsliterat“ kreierte, mag man erkennen, wie persönlich sich dem Dichter die Gestalt seines Gegenspielers aufgedrängt hat. Der Literat als Antipode, Widersacher, Feind des Künstlers mußte gerade einem so bewußten Künstler wie Thomas Mann fühlbar werden. Er war berufen, Erscheinung und Wirkung des Literaten im Getriebe der neuern Literatur darzustellen — auf seine eigene, durchaus persönliche und gelegentlich private Weise. Nimmt ein Künstler vom Range Thomas Manns gegenüber dem Literaten Fechterstellung ein, ihn würdigend als Erscheinung, die edle Gesinnung anerkennend und ihn trotzdem in bewußter und wohl begründeter Feindschaft bekämpfend — so äußert sich in diesem Verhalten die Unduldsamkeit jenes, der als Künstler sein Künstlertum einer schonungslosen Analyse unterworfen und erkannt hat, wie es um solches Künstlertum bestellt ist. Die ausschlaggebende Erkenntnis des sich selbst beobachtenden und zerlegenden Dichters, dessen, der sich so innig mit seinem Ich beschäftigt, ist aber diese, daß das Künstlertum einer tief problematischen Sphäre angehört. Und weil Problematik Inhalt und Charakter jeglichen Deutschtums ist, so glaubt man darauf schließen zu dürfen, daß die Bemühungen um Deutung des Künstlerproblems eine deutsche Angelegenheit sei. Das trifft doch nicht so ganz zu; es stimmt nicht einmal für Thomas Mann. Denn so gut wie der Zivilisationsliterat eine



europäische Gestalt darstellt, ist auch der mit der Ergründung des Künstlertums betraute Selbstanalytiker ein Europäer. Letzten Endes hat Künstlertum weder mit Deutschtum noch mit Europäertum irgendetwas zu tun. Die nationalen Epitheta reichen nicht aus. Zu geben kann man nur, daß ein deutscher Künstler kommen mußte, um die Problematik seines Wesens nachhaltig zu empfinden und ihr Leben und Werk zu weihen. Dieser Künstler ist Thomas Mann, und darin ist er deutsch. Auf sein Europäertum wird man später zurückzukommen haben.

Bis dahin war vom Zivilisationsliteraten nur in der Weise die Rede, daß er eingeschätzt wurde als Literat, wie wenn dies die einzige Möglichkeit für ihn wäre, sich bemerkbar zu machen. Das war eine Fiktion, insofern nämlich der Zivilisationsliterat nicht nur als Publizist oder als Essayist durch die Literatur schreitet, sondern selbst sich des Mittels der Dichtung bedient, um sich durchzusetzen. Er ist Dichter, Künstler, und auf Grund seiner Besonderheit inauguriert er eine eigene Richtung, die gekennzeichnet ist durch seine Ideen, durch die Ideen der Zivilisation. Dem Zivilisationsliteraten, der nur als Literat mit gut geschriebenen Manifesten die Zeitungen und Zeitschriften füllt, kann an dieser Stelle nicht mehr Raum gewährt werden. Aber dort, wo er als Künstler auftritt und sein Name nicht mehr allzu wörtlich zu nehmen ist, wo sein Geist in der Dichtung weht und seine Ideen im Kunstwerk niedergelegt sind — dort ist ihm für diesen Zusammenhang eine Seite einzuräumen. Erst so kann sich eigentlich das Wesen des Zivilisationsliteraten offenbaren. Erst so, wenn er sich zum Künstler erhebt, wird der Gegensatz zu dem in Thomas Mann verkörperten Künstlertum ausgedrückt. Erst so auch ergibt sich seine literarhistorische Wertung.

Der Begriff „Zivilisationsliterat“, wie ihn Thomas Mann eingeführt hat, dankt seinen sonoren Klang dem Krieg. Es ist kein Zufall, daß in dieser Zeit die einzelnen Stimmen sich zu gemeinsamer Stärke ballten. Die Ideen der Zivilisation wurden durch den Krieg ausgelöst und über Deutschland ergossen, und Deutschlands Literatur nahm sie bereitwillig auf. Der Weltkrieg als Kampf der Zivilisation gegen Deutschland (das militaristisch oder sonstwie genannt sein mag), ist eine Auffassung, die unzweideutig in den Aufsätzen „Au-dessus de la

mêlée“ von Romain Rolland sich kundgibt, der die literarischen Erzeugnisse seiner Tage unter diesem Gesichtswinkel betrachtet. Er nennt Namen wie René Schickele, Wilhelm Herzog, Fritz von Unruh, Stefan Zweig. Weitere ließen sich anfügen. Dies sind die Repräsentanten der zivilisatorischen Kriegsliteratur. Der durch den Krieg aufgerüttelte Mensch besinnt sich auf seine Würde, fühlt sich nicht mehr als Individuum, sondern einer dem andern verbunden in der übernationalen Gesellschaft, der Gesellschaft der Zivilisation. Eine eigene Rhetorik bildet sich aus, die in den Rufen „Mensch“, „Bruder“, „Bruder Mensch“ gipfelt und einem eigenen Heroismus zum Worte verhilft, dem Heroismus der geknechteten Menschheit. Es ist eine Literatur der großen Verbrüderung, über welcher der Titel eines Kriegsbuches von Georges Duhamel „Civilisation“ zu setzen wäre.

Der politische Akzent der Kriegsliteratur war deutlich. Jenseits der Politik noch Geltung zu haben, ist den wenigen wie zum Beispiel Fritz von Unruh beschieden. Die Stimme der meisten hielt nur hin für den Tag und die Stunde. Ihr Wesen und ihre Wirkung war die einer politischen Rede im großen Tone, im Raum verhallend. Politiker waren diese Dichter, ähnlich den Naturalisten, Wirklichkeit darstellend und dadurch zum Fortschritt veranlassend. Sie hatten neben den Naturalisten und über den Naturalismus hinaus ihren Vorläufer in dem Satiriker Carl Sternheim, dessen antibürgerliche Komödien sich auf Kritik beschränkten. Sie fanden einen Nachhall in Heinrich Mann, der, den „Untertan“ an den Pranger stellend, Deutschland schmöde geißelte.

Wie weit die politische, von der geistigen Zügellosigkeit des Krieges entfesselte Literatur ernst zu nehmen war, bleibe dahingestellt. Die Dichter dieser Zeit können nur als eine besondere Sekte des Zivilisationsliteratentums genommen werden. Der Zivilisationsliterat, dem diese Untersuchung gilt, trägt, welches Verhältnis man auch immer zu ihm einnehmen mag, das Zeichen des Ernstes und der hohen Gesinnung auf der Stirn. Sein Gebaren ist niemals Pose, und seine Ideale strahlen in Reinheit. Auch ihm ist „Wahrheit“ ein Höchstes, und sie liegt, wenn man den tendenziösen Satz Romain Rollands, daß die Wahrheit das Urteil der ganzen Welt über Deutschland bestätige, aufnimmt (aber nicht annimmt), im Gedanken der Zivilisation. Aber

es ist nicht dieselbe Wahrheit, die der Naturalismus zu preisen liebte, die Wahrheit gleich der Wirklichkeit, die zuletzt in einer Stilfrage endete. Sondern sie widerlegt den Naturalismus als Äußerlichkeit, sie hat die Kraft einer Idee. In dem programmatisch knappen Essay „Über die dichterische deutsche Jugend“ trennt sich Kasimir Edschmid von den Naturalisten mit dem Satz: „Wir wollen den Naturalismus aufpeitschen zu fanatischer Vision. Das Ding vergewaltigen im Geist . . .!“

Außerdem war dem Naturalismus als einer politischen Aktion die Rolle des sozialistischen Agitators zugefallen. Das Reich des Zivilisationsliteraten aber ist übersozial, die Menschheit einend, und seine Dichtung ist Menschheitsdichtung. Als ihren Vater möchte man den gütigen Walt Whitman begrüßen, der sich aufopferte im Dienste der Humanität. Er fand seinen deutschen Jünger in Franz Werfel, der den „Weltfreund“ anruft und sich als Weltfreund fühlt, der sich also an den Leser wendet: „Mein einziger Wunsch ist, dir, o Mensch, verwandt zu sein!“ und das Eingangsgedicht bittend beschließt: „O, könnte es einmal geschehen, daß wir uns, Bruder, in die Arme fallen.“ In diesem Gedicht bekennt Werfel, daß er alle Schicksale durchgemacht, jedes Menschenschicksal erlebt hat. Zu einem Gesang der Liebe werden diese Verse, in denen der Rhythmus des Glaubens an das Menschtum schwingt. Franz Werfel (und ihm folgt eine große Schar der Gleichgesinnten) bedeutet den Typus des edlen Zivilisationsliteraten. Sein Wunsch und Wille, sich in jedem Menschen zu sehen, sein Bruder zu sein, selbst in ihm zu sein — das ist der Wille des Dichters, der solches Gefühl und solches Wollen durch das Werk zu beglaubigen gezwungen ist. Problematik des eigenen Ich, Problematik des Künstlertums also wie Thomas Mann sie erforscht, gibt es für den Dichter, der im Geist des Zivilisationsliteraten schafft, nicht. Denn sein Ich beschäftigt ihn nur so weit, als es Teil der großen Gemeinschaft ist, die allein für ihn in Betracht kommt. Die Wichtigkeit des individuellen Seins, das den Dichter Manns quält, wird für ihn zu einer Nichtigkeit, weil über dem Einzelnen die große Gemeinschaft herrscht. Ihr gilt seine Hingabe, ihr gehört auch seine Künstlerschaft. Talent und Genie wird er nicht wie Thomas Mann als Schmerz empfinden, sondern in ihm die Kraft wissen, die zum Guten und Erstrebenswerten

führt, zu jener Humanität, von der Romain Rolland sagt, sie sei „der Einklang der großen in Einmütigkeit schlagenden Herzen“.

Die Erscheinung des Zivilisationsliteraten ist einerseits zu verstehen als spontane Ankündigung eines Neuen und Großen. Sie beruht auf dem überindividuellen und übernationalen Erlebnis der Menschheit, die eine Verbindung der Gesamtheit, der Welt ist. Andererseits ist sie die Reaktion gegen den Kultus des Ich und nicht zuletzt auch gegen den Naturalismus, der seine Sendung verkannte, sich mit Schilderung der Wirklichkeit begnügte, die am Äußern haften blieb. Dem Naturalismus fehlte die Idee. Sein Erbe mußte aufgenommen werden von denen, welche die Hauptsache über den Nebensächlichkeiten nicht vergaßen, die nicht nur zu schildern, sondern auch auszudrücken hatten. Die werbende Idee war die der Zivilisation, die keine Grenzen hat. Die Problematik des Deutschtums, sein Eigentümlichstes und Eigenwilligstes, die gerade seine schönsten Leistungen gezeitigt hatte, sollte weichen dem Eindringen des wahrhaft die Welt Umspannenden. Zwei Weltanschauungen traten einander gegenüber: eine psychologisch-beobachtende und eine ideenhaft-aktive. In dem bereits zitierten Aufsatz „Über die dichterische deutsche Jugend“ schreibt Kasimir Edschmid: „Wir wollen endlich für die Deutschen Fundament. Erstreben jene lange Kette, von Nabelschnur zu Nabelschnur geleitet, die die große bewunderte Literatur unseres romanischen Nachbarvolkes, die die Literatur Frankreichs rund macht, unübertrefflich, durchlebt zur Harmonie.“ Edschmid, zugleich ein Wortführer des Expressionismus, weist die Richtung; sie geht nach dem Lande der Zivilisation.

Der Künstler Thomas Manns steht für eine Generation. Es ist die Generation, welche, aus dem Materialismus kommend, eine Verfeinerung und Vergeistigung in sich fühlend, dem sinkenden und gesunkenen Zeitalter sich psychologisierend zuwendet, ihm halb zugehört, aber gleichzeitig den Gegensatz durch Überwindung vollkommen zu machen trachtet. Der Generation der um 1870 Geborenen ist das Zeichen ihrer Zeit eingebraunt; es kündet ihr Leiden, das in der Herkunft begründet ist.

Auch die Kämpferattitüde des Zivilisationsliteraten ist ein Resultat der Zeit, hervorgegangen aus dem Erlebnis einer Generation. Der

Zivilisationsliterat vertritt die Generation der Jungen und Jüngsten. Oder präziser ausgedrückt: er hat den Willen, eine Generation zu sein, sich zu trennen von den Vorfahren, die Tragödie der Väter und Söhne zu agieren. Diesem Willen wird alles untergeordnet. Es ist auch der Wille des Künstlers, nach vorwärts zu schauen und zu wirken und sich verbunden zu fühlen dem Drange seiner Generation. Der Ausfluß seines Kunstwillens kann Kritik sein; dann ist er Politiker und Aktivist. Aber er kann als Träger der großen Idee auch Förderer und Helfer, Wegbereiter und Glückbringer sein. Und dies ist Sendung und Macht des Zivilisationsliteraten.

Die Literatur, die so hart nebeneinander die bedeutenden Physiognomien Thomas Manns und des Zivilisationsliteraten aufweist, ist der Spiegel des Zeitgeistes. Man kann nicht zweifeln, daß der Zivilisationsliterat der Jüngere ist, wiewohl nicht so jung, wie es durch sein letztes und überflügelndes Wachstum den Anschein haben könnte. Die Bedrängnis der Zeit war es, die ihn in den Vordergrund rückte und ihm Anlaß gab, die Stimme zu erheben. Ja es war sein Schicksal, Streiter werden zu müssen für seine Sache, auf der die Widerstände der früheren Geschlechter lasteten. Er war zumal zum Kampf herausgefordert in Deutschland, dessen Antipathien gegen den Gedanken der Zivilisation mit der eigenen Machtentfaltung immer stärker geworden und der Stagnation immer näher gekommen waren. Die unvermeidlich politische Haltung bei den stetig zugespitzteren Gegensätzen verwischte seine im Grunde friedfertige Gläubigkeit. Dem deutschen Zivilisationsliteraten war es schließlich versagt, sich „über das Getümmel“ zu stellen wie es ein Franzose tun konnte (oder es wenigstens in jenem Augenblicke tun zu können glaubte), weswegen ihn Thomas Mann den „sanften Romain Rolland“ nannte, und zwar mit leisem Spott. Zu Unrecht! Denn es liegt ja eigentlich im Wesen des Zivilisationsliteraten, sanft zu sein in der Suche nach dem großen Ausgleich. Und zu keinem war der deutsche Vertreter des Zivilisationsgedankens so vertrauend aufzusehen genötigt wie gerade zu R. Rolland. Man darf so weit gehen, zu sagen, daß er der Held aller deutschen Zivilisationsliteraten sein müßte, dem nachzufolgen Ehrgeiz und Liebe sie heißen müßte. Dafür spricht das dichterische Buch Stefan Zweigs über R. Rolland.

Das Urbild des Zivilisationsliteraten, wie es Thomas Mann gedacht hat, stellt einen deutschen Literaten oder Dichter dar. Jener mit dem Widerpart geführte Disput, der einen wesentlichen Teil der „Betrachtungen eines Unpolitischen“ ausmacht, hat nur einen Sinn, weil Mann im andern den Deutschen sah, dem der bis zur Abneigung sich steigernde Widerspruch der in Mann verkörperten Generation galt. Wäre er nicht deutsch, so müßte ihn vor dem betonten Deutschtum Manns seine französische oder zivilisatorische Besonderheit schützen. Aber ihn nur deutsch sein zu lassen oder ihn als Erscheinung der Zeit nur in Deutschland auffallend und beachtenswert zu finden, wäre eine Willkür. Dank der Adhäsion seiner Idee im Geiste der übernationalen Gesellschaft, die man die Menschheit nennt, weiß er sich überall heimisch. Der Zivilisationsliterat ist ein Weltbürger hellsten Geblütes. Die Weltliteratur steht in seinem Solde. Sein Künstlertum leuchtet über den Nationen. Deshalb scheint es verständlich, daß Romain Rolland, dieser Mann der Mitte, welcher mit der Kritik der Völker zehn Bände füllte, der die französische Sprache in einer Art schreibt, die ebensogut deutsch sein könnte — daß Romain Rolland, selbst Franzose, einen deutschen Künstler das Schicksal Europas erleben ließ und ihm die große Weltkritik überantwortete. Ist nicht das Künstlertum von Jean-Christophe für das beengte und ringende Gefühl der Dichter unter der jungen Generation Ausdruck geworden? Ist es nicht repräsentativ geworden für Dichtererlebnis und Dichterschicksal einer Zeit, die nicht nur Gegenwart bleiben, sondern auch Zukunft werden wollte? — genau wie Tonio Kröger als Typus gelten mag für das dichtende Geschlecht einer zur Vergangenheit zurückbebenden Zeit? Tonio Kröger und Jean-Christophe als Figuren der Dichtung geben das Schauspiel zweier ineinander fließender und ineinander verstrickter, heute kaum zu trennender Zeiten. Beide sind das Symbol des erkennenden und schaffenden Künstlers, geschieden durch den Schlag einer Stunde. Der Dichter Tonio Kröger ist, um eine charakteristische Wendung aus Robert Faesis feiner Studie über Rainer Maria Rilke zu gebrauchen, der „edle Dekadent“, der Sprößling eines müden Geschlechtes; der Musiker Jean-Christophe Krafft ist der robuste Kämpfer, der Sohn einer wehrfähigen Klasse. Tonio Kröger leidet in der stillen Sehnsucht nach dem Unerreichbaren;

Jean-Christophe leidet, um zu leben. Tonio Kröger ist ein Ende; Jean-Christophe ist ein Anfang.

Man darf nach diesem nicht zögern, in Jean-Christophe das Abbild jener zu sehen, die den Namen des Zivilisationsliteraten tragen. Das Riesenwerk Romain Rollands, das man gewiß mit Paul Seppel ein Lebenswerk nennen darf, ist das Schicksalsbuch der neuen Kunst, ist die große Biographie des Zivilisationsliteraten. Sie soll hier nicht nachgezeichnet werden; aber von dem, was in ihr für den Geist des Zivilisationsliteraten typisch ist, bleibt ein Wort zu sagen. Damit wird auch die Parallele mit dem Künstlertum Thomas Manns gezogen.

Die Problematik im Künstler Manns ergab sich aus dem Konflikt mit der bürgerlichen Abstammung, die zu vergessen sich als Unmöglichkeit erwies. Die bewußte Loslösung von der Tradition zeitigt, in gleichem Maße wie das Talent steigt, die rückwärtsgewandte Sehnsucht nach der soliden Geborgenheit im Schoße der gewöhnlichen Lebensgewohnheit und Lebenseinstellung im Sinne der bürgerlichen Vorfahren. Auch Jean-Christophe sieht sich in Widerspruch gedrängt zum Bürgertum, das seiner Entwicklung die Anerkennung versagt. Aber sei es, daß seine Herkunft aus einem eher proletarischen Milieu ihn zum instinktiven Klassenfeind macht, oder daß die Erkenntnis von Mangel, Zersetztheit, Überlebtheit seiner Zeit ihn gegen die herrschende Ordnung rebellieren läßt — er muß, will er nicht sich und seine Kunst zum Untergang treiben, nach vorwärts streben, in irgendeine schattenhafte Zukunft, die erst langsam sich hell aus den Nebeln löst und ein ganzes strenges Leben in der Suche nach dem Licht aufzehrt. Jean-Christophe ist der Revolutionär, der den Bruch mit den Anschauungen der Welt wagt und den Künstlererfolg auf das Spiel setzt, den Ruhm verachtend, wenn er erworben wäre durch den Kniefall vor der Überlieferung, ihn nur erheischend, wenn er die Anerkennung der Idee ausspricht. Unbekümmert um die Mode weiht er seine Kunst dem Fortschritt, diesem Fabelwesen, dem er das Beste opfert.

Was ist der Fortschritt? Er läßt sich umschreiben mit dem vieldeutigen Worte „Wahrheit“, das ist die Kritik am Bestehenden und der Wille zur Verbesserung. Es ist das bedingungslose Eintreten für die Idee, ungeachtet der festgenagelten Vorurteile, die die Lüge beschützen. Der Wahrheit zum Durchbruch zu verhelfen, ist die Aufgabe

des Künstlers. Er macht die Kunst zum Gespan der Wahrheit. „Wenn Kunst und Wahrheit nicht zusammen leben können, dann möge die Kunst verschwinden! Die Wahrheit, das ist das Leben. Der Tod, das ist die Lüge.“ Politisch gewendet heißt das: nur die Überwindung des Bürgertums bringt die Wahrheit. Das Bürgertum muß weichen der großen Idee der Zivilisation. Aber die Ausübung solcher Kunst ist Kampf. Sie ist, im Negativen, nichts anderes als Protest, im Positiven die Gestaltung der Idee, die Versinnbildlichung eines Menschheitsbedürfnisses und Menschheitsverlangens. Nicht umsonst schreibt Jean-Christophe gegen das Ende seines Lebens, das ihm das erschütterndste Erlebnis bringt, den Tod Grazias, die Symphonie, in der sich die Vereinigung der schönsten musikalischen Kräfte seiner Zeit verwirklichte, „das empfindsame und tiefe Wissen des Deutschen in all seinen verschlungenen Windungen, die leidenschaftliche Melodie des Italieners, der lebhafteste Geist des Franzosen mit seinem Reichtum an zarten Rhythmen und gestuften Klängen“. Die Kunst Jean-Christophe's soll in einer Musik erklingen, aus der jede Nation ihren eigenen Timbre erlauscht.

Aber wenn der Schaffende diesem Kunstwillen gehorchen soll, wird dann nicht auch ihm eine Grenze gezogen durch das Gefühl für die Gesetze der Kunst, für das ästhetische Moment, dem jeder echte Künstler untersteht? Nur die Wahrheit in irgendeiner Form zu verkünden, nur Prophet und nicht auch Künstler nach den Maximen der Ästhetik zu sein, wäre auch dem von seiner Mission Überzeugten unmögliches Verlangen. Der Künstler Thomas Manns trotz sich das Werk Seite für Seite, Zeile für Zeile, Wort für Wort ab, wissend, daß der Guß erst dann vollendet ist, wenn sich über dem Inhalt die einzig denkbare Form schließt. Daher die Produktion, der Schaffensprozeß an sich, ein Vorgang ist, welcher der Art des Künstlertums eine wesentliche Farbe gibt und den Dichter Manns die Last seines Berufes fühlen läßt. Doch das ist Gesetz jeglichen Künstlerschicksals, daß das Werk einen hohen Tribut fordert, welches auch seine Bestimmung ist. Jean-Christophe wäre nicht Künstler, wenn seine Musik sich leichtflüssig in die Notenköpfe ergösse. Auch ihn beschäftigt, bedrückt und beirrt die Divergenz zwischen seinem Wollen und der Umsetzung des Wollens in die Töne, bis er zu verzweifeln glaubt und für das Ver-



siegen seiner Kraft fürchtet. „Er wußte nicht, daß zwei Menschen in ihm waren: der Künstler, welcher schuf, ohne sich um irgendeine moralische Tendenz zu kümmern, und der Mann der Aktion, der Überlegende, der wollte, daß seine Kunst moralisch und sozial sei. Manchmal geschah es, daß beide in einen seltsamen Konflikt gerieten.“

Und dennoch hat Jean-Christophe in seiner Produktionsweise vor dem Künstler Manns etwas voraus, eine gewisse Leichtigkeit, einen Schwung, einen Zustrom der Gedankenfülle, die sich zur Gestaltung förmlich hindrängt. Tonio Kröger spottet einmal über „die braven Leute“, die unter der Wirkung eines Künstlers demütig sagen: „Der-gleichen ist Gabe“. Aber sie haben in einer Hinsicht recht, insofern sie nicht an einen Künstler wie Tonio Kröger denken, der als Letzter eines entarteten Geschlechtes neben der nervösen Reizbarkeit auch den Mangel an treibender Kraft empfindet und auf die Ausarbeitung der Pointe und Wirkung eine vom Publikum nie zu ahnende Mühe verlegt, — sondern einen Künstler im Sinne haben mit dem Lebensüberschuß eines Jean-Christophe, welcher der Produktion eine fast unerschöpfliche Quelle zuweisen kann, weil der Mut und die Frische einer jungen Generation in ihm gären. Er versteht dieses Überschwellen der Gedanken und des Gefühls zu genießen und ist trotzdem Artist genug, zu wissen, daß die aus der Tiefe hervorquillende Eingebung erst durch die kühle Berechnung des Verstandes zum Werk sich rundet. Die „Gabe“, die dem müden Tonio Kröger vom Schicksal verweigert wird und die der aufstrebende Jean-Christophe in reichem Maße besitzt, ist die Inspiration, die blitzhafte Erleuchtung, die die Seele des Schaffenden durchzuckt, wenn sie noch aufnahmefähig und jung und biegsam ist. Die Inspiration öffnet der Seele des Künstlers, die von dem Fluten der Ideen durchtränkt ist, den Ausgang zum Werk. Jean-Christophe weiß, daß sie wie eine Naturgewalt hereinbricht und durch keinen Zwang zu ersetzen ist. In diesem Künstlertum quält der Schmerz, wenn der auf Ausdruck harrenden Idee sich die Inspiration entzieht, die erlösen und zum Schaffen aufpeitschen wird. Und Jean-Christophe schwört, für immer der Musik zu entsagen, „wenn die Schöpfungslust nicht mit Donnerschlägen hereinbricht“.

Das Künstlertum Thomas Manns ist Wissen und Zweifel, bestimmt durch die Bindung nach rückwärts mit der Bürgerlichkeit, der man

nicht mehr zugehört, wenn man ein Dichter ist. Daraus ergibt sich die Problematik dieses Künstlertums, die selbstquälerische Untersuchung, der Schmerz über das so und nicht anders sein. Die Betrachtung des Künstlertums ist somit bei Mann die Beschäftigung mit dem Leiden des Ich, eine individuelle Angelegenheit, besser: diese Betrachtung setzt nur das Einzelwesen voraus, das der Künstler selbst ist. Alles Wissen und Erkennen dreht sich nur um sein künstlerisches Ich, ist die Deutung der eigenen Persönlichkeit, von deren Zwiespalt, die das Leid erzeugt, das Werk berichtet. Der Zivilisationsliterat hält seine Person zurück, und an ihre Stelle tritt die Allgemeinheit, die Menschheit. Was sie erleidet, wird zu seinem Leid; was sie erduldet, muß er künden; und ihr zu helfen, muß er schaffen. Wo aber das Schicksal ihn selbst bedrückt, dem Menschen, dem Individuum feindselig entgentritt, da fühlt er nur deshalb die schwere Existenz, weil sie verwebt ist mit dem Schicksal aller Brüder. Leid des Künstlers ist die Folge der Widerstände gegen das Erfüllen seiner Sendung, die Zweifel am eigenen Wert, welcher der Idee zugute kommt. Leid des Künstlers ist der Kampf für seine Sache, wenn er nicht zum Ziel führt. Aber das Leid selbst wird, weil es die Idee zu verfechten gilt, zum Auftrieb, welcher der Produktion ruft. Es wirkt als Stimulans im Künstler, befruchtet das Talent, welches brach liegen würde ohne die schmerzliche Erfahrung. Aus beglückender Idee und leiddurchfurchtem Erlebnis ersteht das Werk, und die Künstlerschaft erstarkt im Kampfe.

In dieser Weise vollzieht sich in Jean-Christophe der Schaffensakt, der sich durch sein ganzes Leben erstreckt. Immer wieder überströmt ihn das Leid im Anprall gegen die Feinde seiner Kunst, die die Wahrheit zu bringen erkoren sein soll. Oder würde es die Mühe lohnen, dem Schicksal eines Künstlers durch zehn Bände zu folgen, wenn es sich nur um das Einzelwesen handelte! Was Jean-Christophe alles erlitt, erduldet er nur deshalb, um der Menschheit seine Musik geben zu können, die die Wahrheit und das Leben ist. Wäre er sich dessen nicht bewußt, so müßte er an sich und seiner Künstlerschaft verzweifeln und untergehen. Aber das Leiden selbst ist noch Leben, und das Leben gleitet hinüber in seine Kunst. Jean-Christophe, der Unendliches ertragen muß, der leidet und lebt, um zu produzieren — der den Schmerz erfaßt und auskostet, auf daß aus ihm seine Musik

erklinge, jene Musik, die allen Nationen der Erde gehört, — der sich selbst vergißt über dem, was er in den Stunden der Schicksalsfeindschaft hervorbringt für die andern, für alle — er erkennt auch im Augenblick des großen Verlustes, und vermag sie sogar seiner Komposition dienstbar zu machen, jene Künstlerleidenschaft, welche durch die Trostlosigkeit hervorgebracht wird. Und aus der Wiedergeburt der Seele im Kampfe des Individuums, des Künstlers, kristallisiert sich das Gebilde, das der Menschheit gehört. Der Künstler hat für sie gestritten und gelitten, gekämpft und gesiegt, und ihr schenkt er auch den Preis — sein Werk. „O fruchtbringendes Unglück,“ heißt es im „Jean-Christophe“, „gesegnet sei die Mißgunst des Schicksals! Wir wollen es nicht von uns weisen! Wir sind seine Kinder.“

Dieses Schicksal hat Romain Rolland einem Musiker aufgebürdet. Mußte es wirklich ein Künstler sein, der in dieses reiche Leben, das das Leben Europas ist, hinuntertauchte? Den Roman einen Künstlerroman zu nennen, geht wohl nicht an. Aber hier wie bei Thomas Mann erscheint der Künstler im Lichte der Geistesgeschichte als der Exponent seines Zeitalters. Bei Mann steht er vielleicht eher für sich, für seinen Beruf, für seinen Stand, eingeschränkter, dem Ich zugewandt — bei Romain Rolland zufolge seiner artistischen Sensibilität für die Regungen des Gefühls und des Verstandes, die weniger vom Einzelnen ausgehen, für den Gedanken einer Welt. Und wiederum, wie Mann von der begrenzten Sphäre des Künstlers aus eine Phase des Weltgeschehens begreift, leitet Rolland die Epoche hinein in das Leben eines, in dem sich ihr Begehren kundgibt. Der eine wie der andere Weg aber führt zur Kritik. Der Künstlertypus Manns und Rollands kommt aus dem 19. Jahrhundert. Er ist bei jedem die Überwindung des Materialismus; Ziel ist die Vergeistigung. Aber wenn der Künstler Manns die Untergangsstimmung dunkel verbreitet, so ist die Musik Jean-Christophes ein Auftakt. Eduard Korrodi, der im Fünften der „Schweizerischen Literaturbriefe“ zum erstenmal den Vergleich zog, stellte die „Buddenbrooks“ (die, wie das erste Kapitel gezeigt hat, die Basis bilden für die Auffassung Manns vom Künstler) als Degenerationsroman dem Werk Rollands gegenüber und nannte den „Jean-Christophe“ einen „Regenerationsroman“.

Die Regeneration ist nur möglich, weil eine ungeheure Vitalität

in Jean-Christophe brodeln. Dieser Künstler hat gegenüber den Figuren Thomas Manns wieder die Zähigkeit des jungen Geschlechtes, das Starke und Geniehafte, das bis zur Brutalität sich vergrößern kann. War Mann dazu bestimmt, den Heroismus der Schwäche in seinem Dichter zu verherrlichen, so ersteht in dem Musiker Rollands der starke Held, der Bändiger seines Schicksals. Und dieses Heldentum nährt sich aus der glühenden Liebe zum Leben, die Rolland sogar „Lebenswut“ heißt. Es ist der Wille zu leben, der in Jean-Christophe nie zerbricht, der Wille, ein Mann zu sein und nicht zu weichen vor den unsichtbaren Feinden. Der beherrschende Lebenswille macht ihn stark, so gewaltig, daß Rolland Einspruch erhebt mit dem Satze: „Sie sind glücklich, stark zu sein. Aber Sie dürfen nicht zu streng sein gegen die andern, die es nicht sind.“ Denn auch Rolland kennt die Schwachen, und er liebt sie. Erinnert nicht Olivier an seinen deutschen Bruder Hanno, und glaubt man nicht in dem für sich geschlossenen sechsten Band der Reihe, der vom Verfall der Familie Jeannin erzählt, eine abgekürzte Chronik der „Buddenbrooks“ zu lesen? Ein lyrisch zarter Dichter, Olivier, geht aus dieser Familie hervor. Entscheidend für Jean-Christophe, dessen Fuß so manchmal den Abgrundsrand berührt, ist sein Lebenswille, sein Wille zum Aufstieg, nachdem er den Niedergang erkannt hat. „Heroische Symphonie“ betitelt Stefan Zweig das Werk Romain Rollands.

Lebenswille ist nur denkbar, wenn das Dasein dem entschlossenen, mutigen, unbeirrbareren Hinstürmen nach einem festen Punkte, nach einem Ziele gleicht. Lebenswille ist identisch mit Zielstrebigkeit. Im Zivilisationsliteraten wirkt der Lebenswille. „Ich will“ ist seine Maxime, und was er will, das ist die Durchführung seiner großen Idee der Zivilisation. In den Aufsätzen „Au-dessus de la mêlée“ schreibt Romain Rolland: „Ich will, daß Frankreich geliebt werde, ich will, daß es siege, nicht nur durch die Stärke, nicht nur durch das Recht, sondern durch die Überlegenheit seiner großen, edlen Seele.“ So spricht auch der deutsche Zivilisationsliterat, der vom Siege Frankreichs die Erfüllung der Idee erwartet. Aber außerhalb der Hörweite vom Kanonendonner des Krieges erschallt sein Ruf um so eindringlicher und heller. Er kann den Verfall aufhalten, er kann dem Niedergang ausweichen. Er kann, weil er will, weil er leben und nicht untergehen will. Sein Reich liegt in der Zukunft.

Es darf hier wiederholt werden, daß die Dichterfigur Thomas Manns Symbol ist für die Dichtergeneration um die Jahrhundertwende. Die Dichter empfinden ihre Eigenart als Schicksal, als Notwendigkeit in ihrem Geschlechte, das zu müde bereits und zu edel zur Tat ist. Sie geben sich einem Fatalismus hin, der den Aufschwung unterbindet. Selbst wenn Thomas Mann den alternden Aschenbach nach sittlicher Entschlossenheit sich aufrecken läßt, so ist auch dieser Willensakt nur die letzte Möglichkeit, mit dem Erbe der Väter zu wuchern und im übrigen der hereditären Belastung sich unterzuordnen. Rolland aber sagt: „Schicksalsglaube ist die Entschuldigung der willenlosen Seelen.“ Würde sich Jean-Christophe nicht seinem Schicksal, das wahrhaftig schwer genug ist, entgegenstemmen, dann würde er auch den Sinn seines Lebens verfehlen. Auszuharren, zu kämpfen, nicht müde zu werden, emporzusteigen, dem kommenden Geschlecht voranzuschreiten — so stellt sich die Aufgabe vor Jean-Christophe. Herrlich klingt Rollands Werk in der Apotheose des ringenden Menschen aus durch die Allegorie im Bilde des heiligen Christophorus, der das Kind durch die Fluten trägt. „Kind, wer bist du denn?“ Und das Kind antwortet: „Ich bin der Tag, der emporsteigt.“ Dieser Tag ist gewiß der große Tag des Zivilisationsliteraten, des mutig kämpfenden Ideendichters.

Das Deutschtum Thomas Manns, wurde gesagt, besteht darin, daß er berufen war, die Problematik im Künstlertum der positivistisch-materialistischen Epoche zu ergründen. In den „Betrachtungen“ spricht er davon, daß Tonio Kröger sich als etwas Ironisch-Mittleres zwischen Bürgerlichkeit und Künstlertum empfindet, und daß die Novelle eine Mischung sei zwischen Wehmut und Kritik, Innigkeit und Skepsis, Storm und Nietzsche, Stimmung und Intellektualismus. Tonio Kröger sei ein Spätling der Romantik, und zwar einer sehr deutschen Romantik. Auf die Frage, inwiefern er (Mann) deutsch sei, gebe ihm die Erzählung eine Antwort. Fühlt sich Mann durch dieses Element der Ironie als Deutschen, als romantischen Deutschen, so mag ihm freilich der Zivilisationsliterat wenig deutsch erscheinen, da jenem jegliche Ironie fehlt. Aber über dieses Deutschtum Manns wirft eine europäische Situation ihren Schatten. Denn Mann ist auch Europäer, weil er Chronist der Dekadenz ist, und weil Dekadenz zu einer Zeit eine europäische Erscheinung war, die in jeder Literatur zur

Sprache kam. Das Niedergangsproblem beschäftigte die Dichter der Völker; in der Weise Thomas Manns, der zur Verfeinerung und Vergeistigung und zum Ausklang in der Kunst leitet, schrieben Jens Peter Jacobsen und Herman Bang; auf Romain Rolland wurde oben hingedeutet. Man konnte damals, um 1900, nicht Verfallspsychologe sein, ohne zugleich ein Europäer zu sein. Denn es war das Schicksal eines Erdteils, das in den Dichtungen gestaltet wurde. Man war, erfaßte man das Problem der Dekadenz, wollte man ihre Geschichte schreiben oder den letzten Akkord dieser Entwicklung greifen, Glied einer Generation, die ganz Europa zugehörte.

Am Europäertum Romain Rollands ist nicht zu markten. In drei Nationen zu Hause, gehört sein Jean-Christophe zu keiner und zu allen. Doch wird man nicht vergessen, daß er ein Musiker ist. „Kann man Musiker sein, ohne deutsch zu sein?“ fragt Thomas Mann in einem Klammersatz der „Betrachtungen“. Das Werk Rollands selbst ist ein Stück Musik, aufgebaut nach den Gesetzen einer musikalischen Komposition, wie es Paul Seippel erstmals dargelegt hat. Auch darin ist Jean-Christophe ja deutsch, daß er protestiert und sich genialisch gebärdet. Die Musik ist ihm das Instrument, auf dem er spielt, wo das Wort nicht mehr ausreicht, das Wort, das den großen Gedanken der Völkergemeinschaft ausdrücken soll. Deutsch ist noch seine Kritik gerade am Deutschtum, wiewohl man gelegentlich an die „unerlaubte Unwissenheit über Deutschland“ denkt, die Mann in den „Gedanken im Krieg“ rügt. Seine Kritik geht so weit, daß einmal bemerkt wird: „Wenn man Sie anhört, könnte man zweifeln, ob Sie wirklich ein Deutscher sind.“ Deutsch ist noch sein Leiden an der eigenen Stammesart. Er ist deutsch wie der Zivilisationsliterat und französisch, westlich wie der Zivilisationsliterat, wenn er die Ideale der Humanität und der Zivilisation über sein Deutschtum stülpt, das sich dieser Einfachheit zu unterziehen widerstrebt.

Ein Unterschied freilich zwischen Romain Rolland und dem deutschen Zivilisationsliteraten darf nicht unterschlagen werden: er liegt im Verhältnis zu Frankreich und zu seinem Geiste. Denn während der deutsche Vertreter des Zivilisationsgedankens der Tat des westlichen Bruders nicht nachfragt, sich einfach damit begnügt, mit dem Glauben an die Idee den Glauben an das Land und seine Kinder zu

verbinden, wahrt sich Rolland auch das Recht der Kritik an Frankreich und macht ausgiebigen Gebrauch davon. Er ist frei genug, die Idee an sich von denen getrennt zu halten, die sie im Ursprungslande propagieren und durch ihren Mißbrauch einen unanständigen Snobismus in die Welt zu tragen helfen. Vor unheilvoller Verwechslung behütet ihn die eigene Klarheit und sein besseres Wissen. Die Figur des Jean-Christophe wäre nicht möglich, würde sie nicht das Flammenschwert eines sieghaften Idealismus schwingen, der vorwärts und aufwärts stößt und den Glauben an die Regeneration seine Wahrheit nennt. Es ist der Idealismus des Zivilisationsliteraten, des neuen Europäers. Ihm hält man seine Irrtümer zugute. In seinem, des Zivilisationsliteraten Sinn durfte Romain Rolland sein Werk der Auferstehung und der Erneuerung widmen „den freien Seelen aller Nationen, die leiden, die kämpfen und die siegen werden“.

★

Die Zeitkritik, die Thomas Mann in den „Buddenbrooks“ übt und die sich selbst bis dorthin erstreckt, wo das Künstlertum, das zeitlich bedingt ist, fragwürdig gemacht wird, ist Kritik am Materialismus des Bürgertums, aber sie wird nicht zu einer Emanzipation vom Bürgertum. Denn zuletzt bleibt ja die Liebe des Künstlers zur Bürgerlichkeit, seine Sehnsucht nach jener Welt, in der er das Leben sieht im Gegensatz zum Geiste. Diese Kritik ist unpolitisch. Wollte sie politische Agitation treiben, dann müßte sie radikal verneinen und sich nicht am Ende wieder der Sehnsucht hingeben nach dem, was nicht mehr ist und vom Standpunkt des Künstlers aus (ob er auch ein entartetes Bürgerkind sei) auch nicht mehr sein soll.

Die Kritik des Zivilisationsliteraten verschreibt sich der Tendenz, und zwar einer bürgerfeindlichen Tendenz. Sie muß bürgerfeindlich und darum politisch sein, weil die Zivilisation ein Idol bleibt, so lange der Geist des Bürgers regiert. Bürgertum ist Machtwille, den der Zivilisationsliterat brechen will, um an seine Stelle den absoluten Geist zu setzen, den Geist der Zivilisation, in der nicht die Macht herrscht, sondern die den Ausgleich, die Gleichheit und Gerechtigkeit bringt. Direkte Kritik zu üben, klar, scharf, aktivistisch, kalt ohne schöngeistige und schönrednerische Umhüllung — dies ist doch nur die eine Erscheinungsform des Zivilisationsliteraten. Sie ist

deutlich, ohne Umschweife, hart und verletzend, revolutionär, brutal, aber sie ist ehrlich. Thomas Mann wußte, weshalb er den Zivilisationsliteraten nicht durch eine Formel eindeutig bestimmte. Die bürgerfeindliche Kritik ertönte noch in einer wesentlich anderen Tonart, verdeckter, doch nicht minder geschlossen. Sie wird geübt von einer andern Spielart des Zivilisationsliteraten, der ein solcher sein will und kein Ästhet und trotzdem einen gleißenden Ästhetizismus geschaffen hat.

Der Ästhetizismus in der neueren Literatur ist keine Besonderheit irgendeiner Nation. Überall vermag man ihn zu entdecken. Er ist zu unterscheiden von der lichtvollen Schönheitsreligion eines Hofmannsthal. Zu unterscheiden von der dandyhaften Schönheitsgeckerei eines Oscar Wilde, der, mit einer Orchidee im Knopfloch, erklärt: „Der Künstler ist der Schöpfer schöner Dinge“ und in dieser Weise Künstler und Kunst zugleich definiert, den dogmatischen Spruch „l'art pour l'art“ übersetzend. Zu unterscheiden von der Schönheitssehnsucht Jacobsens, dessen Niels Lyhne nach dem blauen See zieht, um nichts zu tun, als die Seele durch die schöne Natur zu heilen. Dieses Ästhetentum hat seine Begründung in der Zeit, ohne sich mit ihr zu befassen. Der Ästhetizismus des Zivilisationsliteraten jedoch bedeutet eine Weltanschauung, die Schönheit überall da sieht, wo nur die Sinne leben, wo sie in unbegrenzter Freiheit ausschweifen und trunken sind vor Lebenslust. Schönheit läßt sich keltern und genießend ausschlürfen, wenn die Sinne sich neigen zum überfließenden Quell des Daseins. Der Quell heißt Erotik. Sie befähigt zur triebhaften Jagd nach dem Genusse, zur Befriedigung in göttlichem Rausche. Dieser Ästhetizismus aus der Erotik widerspricht den Satzungen des Bürgertums, und der Zivilisationsliterat, der ihn vertritt, muß dazu kommen, das Bürgertum zu verachten, das bereits gesättigt ist. So wird er zum Kritiker der von der Bürgerlichkeit bestimmten Zeit, sein Werk wird Zeitkritik in bürgerfeindlicher Richtung. Von hier zur Politik, von Dichtung zum Pamphlet trennt ein kleiner Schritt. Die Linie ist vorgezeichnet. Es ist die Linie im Werke Heinrich Manns.

Die Romane der „Herzogin von Assy“ erzählen vom unbürgerlichen Leben unter grellen Lichtern, welche die Sinne entzünden und sie in Schönheit baden. „Die drei Göttinnen waren es, die mir eine nach der andern, und grausam vor Zärtlichkeit, ihre hohe Brunst ins Herz



stießen, nach Freiheit, nach Kunst und nach Liebe.“ Die Göttinnen kehren immer wieder in die Seelen der Sinnentrunkenen, die keine Bande kennen und frei sind von Bürgermoral, die solchen Rausch verbietet. Auf die Frage, was mit „Bürger“ gemeint ist, folgt die Antwort: „So nenne ich alle, die häßlich empfinden und ihre häßlichen Empfindungen obendrein lügenhaft ausdrücken.“ Ist häßliche Empfindung Grundeigenschaft des Bürgers, dann vermag er freilich nicht die Kelche an die Lippen zu bringen, die die Helden Heinrich Manns in die Kehle leeren — vermag er nicht zu den Göttinnen zu beten, die dessen Menschen betreuen. Die Kelche sind für ihn Giftbecher, die Göttinnen Statuen. Aber Heinrich Mann will, daß die Welt im Schönheitsrausche taumle, will, daß der Bürger ob seiner Nichtigkeit zusammenbreche im Tempel der Göttinnen. Und die Kunst, was ist sie für ihn anderes, als die große Mittlerin, welche das Bürgertum zerstampft und der lachenden Schönheit als Beglückerin der Sinne einer neuen Welt zum Siege leuchtet!

So wird das Leben selbst durch den hemmungslosen Genuß der Sinnenfreuden zu einer Art von Kunstwerk, wie es sich der Held in Gabriele d'Annunzio's Romane „Lust“ schafft, der nach der Devise „Das Leben eines Mannes von Geist muß sein Werk sein. Nur hierin zeigt sich die wahre Überlegenheit“ sich teilt in den täuschenden Dilettantismus des Herrenreiters, Kavaliere und Verfassers eitler Verse. Der Puls der Erotik schlägt in diesem Dasein, das sich zu einem kunstvoll glitzernden Mosaik zusammensetzt und bei Heinrich Mann das Tagebuch der Herzogin von Assy illustriert. Und umgekehrt wird durch die Vereinigung des Geistes mit dem Leben an der Schwelle des Bewußtseins das Kunstwerk geschaffen, das noch die Spuren vom Kusse des Lebens im Antlitz trägt, eines Lebens, das Freiheit, Kunst und Liebe in sich vereinigt. Die Frau ist sein Symbol. Sie ist das Sinnbild der sich hingebenden und fruchtbringenden Liebe, von der der Künstler zehrt. Die Berührung mit der Frau erzeugt seine Schöpfung, wie es von dem Liebhaber der Herzogin Yolante heißt: „Jedes seiner Werke hat er von Frauenseelen empfangen“. Die Produktion ist eine fast körperliche Ausschweifung, eine Verschwendung der Kräfte, die in der Kunst ein zweites, mächtigeres Leben schafft. Die Kunst soll die unfaßbaren Herrlichkeiten, welche die Seele des Dichters

erlebt, wieder zutage fördern, so daß die bürgerliche Welt vor ihnen erschauert. Der Dichter will wieder stark sein; er will seine Sinnlichkeit nutzbar machen, ohne die der Geist tot ist.

Des Dichters Werk, das seine Entstehung einer üppigen Lebensfreude verdankt, atmet noch die Sehnsucht nach dem Leben. Aber nicht nach dem Leben im Bürgersinne, nicht nach Gewöhnlichkeit, sondern nach den Wonnen in der Hingabe der Sinne. Auch hier, bei Heinrich Mann wird der Beruf als Last empfunden, ist Künstlertum die Qual des vom Leben ausgestoßenen Bedürftigen. „O, eine Sitzung am Schreibtisch ist verschwendetes Werben um die Frau, eine durchdichtete Nacht ist eine fruchtlose Liebesnacht.“ Darum sieht Mario Malvolto zum Bildnis des Condottiere Pippo Spano auf, dessen Lächeln den Genuß des Lebens verrät. Aber er kann das Leben nur lieben und ersehnen, nicht auskosten; in dem Augenblick, wo er sich ihm in die Arme wirft, entzieht es sich ihm, und er steht starr wie ein steckengebliebener Komödiant. Er darf das Leben nicht leben, er muß es dichten. Seine Dichtung ist eine einzige, die große Komödie der Liebe, erhitzt von Sinnenglut, gespielt unter dem sammetblauen Himmel Italiens, den Tonio Kröger so sehr verabscheut.

Der Künstler Heinrich Manns ist der bewußte Erotiker. Eros entfacht in ihm die Lust, zu bilden. Eros steht zwischen dem Künstler und dem Werk. Gleiches vollzieht sich im Dichter Thomas Manns. Der „Tod in Venedig“ gibt dafür das Symbol. Heinrich Mann empfängt die Gabe von Eros erhobenen Hauptes und mit begierig lechzender Seele; Mario Malvolto bittet zum Gotte, weil jener das Leben zu verschenken hat, das ihm recht und einzig liebenswert scheint. Thomas Mann sieht den Gott nahen, der den Künstler begnadet, aber er fürchtet ihn; Gustav Aschenbach verliert bei seinem Anblick Haltung und Würde und fühlt sich schwerer Gefahr ausgesetzt. Mario Malvolto drängt zu Eros hin und empfindet durch die Berührung beseeligendes Glück. Gustav Aschenbach wird von Eros übermannt und empfindet die Begegnung als Verhängnis. Beiden ist Eros Bringer des Lebensgefühls, Erzeuger des Kunsttriebes, Erlöser der Spannungen, die dem Werke zugeführt werden. Beiden ist Eros die schöpferische Kraft. Aber während Mario Malvolto aus der Erscheinung des Gottes höchste Lust zieht, wird Gustav Aschenbach beirrt, wird er gehemmt

durch Bindungen, die Malvolto längst gelöst hat. Ja, Aschenbach errötet vor Scham bei dem Spiel, das Eros mit ihm treibt, und dennoch vermag er ihn nicht zu bannen. Seine Bürgerlichkeit verbietet ihm die freudige Hingabe; seiner Bürgerlichkeit ist er Rechenschaft schuldig; sie kann ihn nicht freisprechen von Verworfenheit. Obwohl er weiß, daß sein Künstlertum des Liebesgottes bedarf, kann er des Besitzes nicht froh werden, weil er ein Bürger ist. Er wendet sich gegen den werbenden Gott und flüstert: „Du darfst so nicht lächeln! Höre, man darf so niemanden lächeln!“ Dem Bürger nicht.

Für Aschenbach ergibt sich aus diesem Verhältnis zur Erotik die Folge, daß er ihre Wirkung, die er nicht leugnen kann und die er trotz allen Widerstrebens braucht, zu höchster Sublimierung steigern muß. Das erotische Erlebnis muß ihm zu einem Zarten, Lichten und Sittlichen werden. Er ist als Bürger fern von der Gier und der Brunst eines Malvolto. Aber als entbürgerter Künstler erlebt er die Leidenschaft am Körper eines schönen Knaben; er erlebt sie feiner, gestufter, platonischer im ursprünglichen Sinne des Griechen. Die Dichtung, die durch solches Erlebnis entsteht, trägt seine Spuren. Sie ist kunstvoll abgestimmt. Tonio Kröger hätte sie noch nicht schreiben können. Denn er war kein Ästhet. Gustav Aschenbach ist ein Ästhet. Sein Meisterstil sagt über ihn aus.

Die unbürgerlich freie Lebenshaltung, die den Ästhetizismus Heinrich Manns auszeichnet, setzt Stärke voraus, Stärke in Genuß und Freude. Es ist die Stärke des Zivilisationsliteraten, welcher an der zur Schwelgerei einladenden Schönheit seine Mannbarkeit erprobt, die das Bürgertum längst verloren hat. Der Ästhetizismus tritt hier entgegen als eine Renaissance der schönheitsbedürftigen Menschheit, als Wiedergeburt aus der Erschlaffung des bürgerlichen Zeitalters. Die Renaissance des Zivilisationsliteraten ist ruchlos — ruchlos nach dem Begriffe Nietzsches, das heißt stark und schön. So soll das Leben sein: ruchlos, heiter. Es wird zur Schönheitsraserei, zur Orgie. Und so soll auch die Kunst sein: eine Renaissance aus bürgerlich psychologischer Konfliktsphäre. Der schaffende Künstler hat diese Kraft dem Werke einzugeben. Mario Malvolto, der ruchlose Überwinder der Dekadenz, will sein wie Pippo Spano, der Genießer. Wenn aber die Kraft nicht in ihm ist, dann will er sie wenigstens vortäuschen und

stark scheinen, ungeachtet des Schmerzes. „Man muß sagen: Dieser Malvolto behandelt Weiber und Leben mit einer Entschlossenheit — etwas anrühlich ist er. Er ist ein stählerner Daseinskämpfer, das ist auch die Seele seiner Kunst. Die Größe und die Kraft der Rasse ist auferstanden in einem Dichter. Man sieht, auch in einer schmalen Brust können sie sich erheben. Die Renaissance ist, zum Angriff bereit, zurückgekehrt.“

Der Ästhetizismus des Zivilisationsliteraten, dem das Wort „schön“ fortwährend über die Lippen springt, der in „Schönheit“ schwelgt und vergeht, trennt scheinbar Kunst und Politik. Seine Feindschaft gegen den Bürger, der solchen Starkseins in Schönheit nicht fähig ist, gibt ihm von selbst die politische Note. Der Künstler Heinrich Manns ist wie seine Kunst unbürgerlich, revolutionär. Seine Idee ist die des Zivilisationsliteraten: die Renaissance der Menschheit, die Wiedergeburt, die Auferstehung. Die Welt empfängt durch den Künstler die drei großen Vermächtnisse der Herzogin von Assy: „Eines für die Freiheitskämpfer aller Völker und für die Seltenen zwischen den Völkern, die den Geist befreien. Das zweite für Kunstwerke, die verschwenderischen Träumen gleichen, und von denen der Bürger nichts wissen kann, also eben für Kunstwerke. Das dritte für wunderbare Inseln der Lust, wo Menschen ohne Not und beinahe ohne Sehnsucht vergessen dürfen, daß es einen Staat, eine Kirche und eine Menschheit gibt, die leidet.“ Die verschlagene Zeitkritik Heinrich Manns schimmert durch den Ästhetizismus. Sie entfaltet sich ungehemmt im Roman „Der Untertan“ und in den geistvollen Essays „Macht und Mensch“.

Damit ist auch der Ring geschlossen. Der Zivilisationsliterat ist wieder Literat, und die Literatur ist ihm politisch-agitatorisches Mittel. Von hier aus verlangt er, daß Werke des Geistes geschaffen werden, und mit Geist meint er den Geist der Zivilisation, des Menschenrechtes. Heinrich Mann ruft an dieser Stelle den „menschheitlich denkenden Goethe“ an, der aber alles war, nur kein Zivilisationsliterat. Der Literatur wird die Aufgabe zugewiesen, Werke des Geistes hervorzubringen, das ist die Tat zu leisten für die gegenwärtige und kommende Generation. „Gruppen der Tat sind schon da in den Städten Deutschlands, gebildet aus lauter Jugend, die die Beschlüsse der Vernunft für bündig hält, im Geist die Tat schon mitbegreift, ja die Literatur und

die Politik, solange ruchlos getrennt, endlich wieder vereint in ihrem Herzen.“ Das Wort „ruchlos“ hat seinen Sinn gewendet. Hier bedeutet es nicht mehr die Lebensverherrlichung, sondern es enthält ein Urteil, einen Vorwurf gegen die Kunst, die sich von politischen Aspirationen fernhält. Ruchlos, das ist verwerflich, wird unpolitische Kunst genannt. In solcher Weise charakterisiert der Zivilisationsliterat selbst den Ästhetizismus; die doppelte Verwendung von „ruchlos“ ist nur konsequent; sie bekundet die politische Tendenz.

Der Essay Heinrich Manns entspricht der Weltanschauung des Zivilisationsliteraten. Nur so ist seine einseitig strenge Deutung Zolas und Flauberts zu verstehen. Zola und Flaubert sind die Männer des Geistes, der Deutschland durchdringen soll im Ansturm gegen die Macht. Geist, Tat, Gerechtigkeit, Tugend, Fortschritt — die Schlagworte der französischen Revolution finden ihre Erneuerung. Und wie sie aufzufassen sind im Hinblick auf das Bürgertum, braucht nicht wiederholt zu werden. In ihnen ertönt die Leidenschaft im Kampfe des Geistes, der die Sache des Zivilisationsliteraten ist. Die ästhetizistische Politik führt denselben Kampf. Auch sie tritt ein für das Heldentum der Stärke, für den Heroismus im leidenschaftlichen Dienste der Wahrheit. Es wird gefeiert und als erstrebenswert hingestellt von Heinrich Mann in der Gedächtnisrede auf Kurt Eisner. Dort sagt er: „Wer so unwandelbar in der Leidenschaft der Wahrheit und, eben darum, so mild im Menschlichen ist, verdient den ehrenvollen Namen des Zivilisationsliteraten.“ Dies ist das Bekenntnis des Dichters, dessen Künstlertum den Zivilisationsliteraten darstellt.

★

Das Künstlertum Thomas Manns und das des Zivilisationsliteraten wurde als ein Gegensatz empfunden. Es besteht ein Gegensatz, insofern Thomas Mann ein Bürger, der Zivilisationsliterat ein entbürgerlichter Fortschrittler ist, — Mann unpolitisch, sein Antipode politisch sein will, — Mann der Tendenz ausweicht, sein Gegenspieler sich der Tendenz förmlich verschreibt. Die so betonte Gegensätzlichkeit muß sich eine Einschränkung gefallen lassen. Auch die Zeitkritik in den „Buddenbrooks“, so tendenzlos im Politisch-Aktivistischen sie auch ist, so sehr sie sich objektiver Historie nähert, spricht ein Urteil: die Feststellung der steigenden materialistischen und nicht zu

billigenden Weltanschauung des Bürgertums, dessen Verfall aus diesem Grunde eintreten muß. Dadurch nähert sich der Chronist des Niederganges bereits dem Zivilisationsliteraten: beide suchen die Überwindung der Dekadenz. Nur daß sich der bürgerfeindliche Fortschrittler nicht damit begnügen kann, das Ende zu konstatieren wie Thomas Mann, der mit Hanno das Geschlecht der Buddenbrooks austerben läßt. Der Zivilisationsliterat erwartet und fördert die Regeneration. Seine Kritik hat politische Ziele, bricht Bahn für eine Idee. Die „Buddenbrooks“ sind tendenzlos nur im politischen Sinne.

Die Richtung des Zivilisationsliteratentums, die Heinrich Mann vertritt, betont das Walten des Geistes, sie fordert den Geist. Wie sehr das Problem des Geistes auch Thomas Mann aufgerührt hat, bezeugen die drei Akte „Fiorenza“. Die Lösung freilich bleibt eine andere als bei Heinrich Mann, aber das Vorhandensein, das Spiel der Antithese weist auf die namenlose Verwandtschaft mit dem Zivilisationsliteraten. Und die „Betrachtungen eines Unpolitischen“, die der Wirkung und der Aktualität des Zivilisationsliteraten in Deutschland nachgehen, sprechen für die Besorgnis Thomas Manns um sein eigenes Künstlertum. Die Wachsamkeit gegen seinen Einfluß und sein Übernehmen hat etwas von der Ängstlichkeit dessen, der in seiner Seele aufsteigen fühlt, was unleugbar da ist, das er nur nicht zu dulden vermöchte. Nicht die absolute Geistigkeit Thomas Manns, sondern der Bürger in ihm widerstrebt dem Einbruch des Zivilisationsliteraten.

Die Frage darf erhoben werden: kann man im 20. Jahrhundert, wenn man nicht in völliger Zeitlosigkeit träumt, Künstler sein, ohne nicht zugleich in größerem oder kleinerem Maße dem Zivilisationsliteraten zu gleichen? Dazu ist zu sagen, daß das Erlebnis der Generation zu tief war, um nicht ein Neues zu verlangen, um nicht des Glaubens an eine schöpferische Idee zu bedürfen. Die Dekadenz muß ihr als überwunden gelten; ihr Chronist hat seine Schuldigkeit getan. Der Zivilisationsliterat, mag er zu viel versprechen, zu sehr einen trügerischen Idealismus verherrlichen, zu sehr Europäer sein — er weist nach der Morgenröte, in der sich ein aufsteigendes Zeitalter ankündigt, und er hat den Trotz einer emporklimmenden Generation.

---

## VIERTES KAPITEL

# DAS DREIGESTIRN ÜBER THOMAS MANN

Das Weltbild eines Dichters ist in den Rahmen seines Werkes gefaßt. Die Loslösung aus dem festen Gefüge erfordert peinliche Sorgfalt, die umso größer sein muß, wenn die Analyse auf philosophische Elemente zurückführen soll. Die Erkenntnis der Substanzen im Dichtwerk, die aus irgendeinem philosophischen System oder einer Geistes- schule stammen, kann nur dann für das tiefere Eindringen in den Gehalt der Dichtung bedeutsam sein, wenn tatsächlich aus dem Geist des Philosophen zündende Funken auf den zur Produktion berufenen Dichter sprangen, wenn vom Werk des Philosophen zum Kunstwerk eine sichere und notwendige Bahn leitet, wenn man zwischen den beiden Trägern einer Weltanschauung von Beziehung und Einfluß, von Jüngerschaft und Zugehörigkeit sprechen darf. Die neuere Literaturwissenschaft, die Philosophie wie Kunstschöpfung als den Ausdruck der Zeit wertet, ist gezwungen, beide Welten in einen Kreislauf zu drängen. Die Dichtung mag ihr als abgekürzte Philosophie gelten. Aber der Dichter braucht nicht eingeschriebener Schüler eines Lehrers zu sein: unabhängig kann er zum selben Ziele schreiten, verbunden mit dem Philosophen durch die Verwandtschaft des Geistes, die nicht immer auf persönlicher Verknüpfung beruht. Die Philosophie aus dem Geiste der Zeit kann das Kunstwerk teilweise erklären; aber immer bleibt sie Hilfsmittel.

Das Werk Thomas Manns bestünde ohne die Grundlage jener Philosophien, die zur Zeit seiner Entstehung, einer deutlich aphilosophischen Zeit, in Deutschland herrschend waren, zum mindesten lebhaft diskutiert wurden. Das Werk wäre ohne sie geworden, aber in seinem tiefern Sinne vielleicht nicht so bestimmt, nicht so geschlossen. Was Mann der Philosophie verdankt, sind im Wesentlichen Bildungswerte, das heißt die Erkenntnisse dessen, was in ihm lag, was ihn zur Produktion veranlaßte, was er als Dichter zu sagen hatte. Denn nicht

als Denker war er dieser Philosophie verpflichtet, sondern als der produktive Dichter, dem aus den Gedankengängen der Philosophie die eigenen längst vorhandenen Beziehungen zur Welt klar wurden. Die Philosophie hatte für ihn die Bedeutung einer Theorie, welche die Komponenten seiner dichterischen Kraft zerlegte. Sie mochte ihm *in abstracto* bestätigen, was in der konkreten Form seines Werkes bereits gestaltet war oder der Gestaltung harrte. Die Begegnung mit der Philosophie war das Finden des eigenen seelischen Besitzes in einem andern Reiche des Geistes. Dort war seine Vorstellung vom Sinn der Welt, vom Sein des Menschen mit aller Schärfe ausgesprochen. Und erst später mochte sich die Wirkung dieses Gedankenerlebnisses ausdehnen in der Weise, daß die dem Dichter konforme Philosophie seinem Denken entscheidende Richtung gab, daß sie seine Begriffe und Vorstellungen präzisierete, seine Erzieherin ward, wo es galt, seine Weltanschauung abzurunden und zu festigen. Denn so mußte es sein: die Philosophie schenkte Mann die letzten Überzeugungen, deren er bedurfte, um sein Werk in dem einzig möglichen Sinne fortzuführen. Deutet man von der Philosophie aus dieses Werk, so erscheint es wie die letzte Konsequenz einer Folge von Gedanken, die lebendig werden in den Figuren der Dichtung.

Aus seinem Werke ist zu erkennen, welche Philosophen sich Thomas Mann zu Führern erkor. Der Plural ist bedingt, weil im Vorschreiten von der einen zu der andern dieser geistigen Potenzen eine Entwicklung liegt, die ihrerseits von dem Spättern der Beiden durchlaufen wurde. Wüßte man nicht, welche Philosophen der Haltung Manns entsprechen mußten, so könnte man es aus den unzweifelhaften Geständnissen hören, die in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ niedergelegt sind. Mann spricht von ihnen dort, wo er bekennt, daß intim und exklusiv Deutsches ihm nicht genügte, daß sein Blut europäischer Reize bedurfte. „Die drei Namen, die ich zu nennen habe, wenn ich mich nach den Fundamenten meiner geistig-künstlerischen Bildung frage, diese Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt, — sie bezeichnen nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner.“



Das Dreigestirn, das über dem Werke Manns steht, erstrahlt nie so hell wie in den „Betrachtungen“. Wie wenn die letzten Ausstrahlungen die rein künstlerischen Schöpfungen Manns nicht mehr erreicht hätten, sind die Seiten dieses Buches gefüllt mit dem steten Hinweis auf die drei Mächte, die dem Dichter fruchtbringend entgegentraten und sein Schaffen begleiteten. Aber auch hier noch gilt das, was oben ganz prinzipiell gesagt wurde, daß nämlich die Philosophie auf Ergänzung im Dichter beschränkt ist und sich ihr Gesicht wandelt, sobald sie die Sphäre der Poesie berührt. Denn die „Betrachtungen“, mögen sie noch so sehr abstrakten Abhandlungen, Auseinandersetzungen mit eben diesen Philosophen und der Kunst Wagners gleichen, mögen sie noch so sehr schwanken zwischen Essay, Feuilleton und Pamphlet — sie sind ein Dichtwerk, das Werk eines Dichters, der aus der geballteren und intensiveren Denkleistung nur die Fermente zum Ausdruck seiner eigenen Geistigkeit zieht. Dafür legt zuletzt die ungestalte, weitläufige Form des Buches Zeugnis ab. Das Denken des Dichters, das ja nur eine Wahl ist aus dem Gesamtkomplex der philosophischen Überlegungen, entspringt aus dem Bedürfnis, sich zu stützen am starken Stabe derer, die zur gedanklichen Beherrschung der Welt befähigt sind. Das dichterische Denken ist Bekenntnis und bei einem Schriftsteller wie Thomas Mann in verstärktem Maße Ergründung aller künstlerischen Voraussetzungen.

Thomas Mann nennt Schopenhauer, Wagner und Nietzsche seine drei großen Lehrer. So darf er sie ansprechen, wenn „Lehrer“ nicht nur Vermittler des Wissens, Erfüller geistiger Bedürfnisse, sondern Lenker der im Schüler latenten Kräfte, Förderer seiner Eigenart, Führer zur Klarheit bedeutet. Allen drei Erscheinungen saß er zu Füßen, von ihnen die Güter empfangend, von denen er in seinem Schaffen zehrte. Doch nicht zu allen stand er in gleich eng geschlossenem Ringe. Das Dreigestirn ist wohl ein Gleichnis ewig verbundener Geister; aber es war nie eine Einheit. Es hat die Gestalt eines Dreiecks, das sich auch im Weltbild Manns nicht verkürzen und zum Punkte zusammenfallen konnte.

Die Philosophie Schopenhauers atmete die Stimmung des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts, war die Philosophie jenes Dichtergeschlechtes, das am Ausgang dieser Epoche steht, berufen, den

Niedergang zu analysieren, die Geschichte einer müden Generation aufzuzeichnen. Schopenhauer, der jahrzehntelang unter Mißachtung und Nichtachtung litt, mußte warten, bis das Geschlecht herangereift war, das seine Gedanken verstehen und als seine Gedanken aufnehmen konnte. Zu seiner Philosophie klingt die Musik Wagners wie Begleitung und Erfüllung. Aus dem tiefsten Baßton des Wagnerschen Werkes rauscht diese Philosophie auf. Die Musik Wagners, auch sie spielt das 19. Jahrhundert aus, und in ihr fanden sich die Menschen dieser Zeit. Thomas Mann verhält sich zu Schopenhauer und Wagner wie Wagner zu Schopenhauer. Der Musiker fand im Philosophen den Geist, aus dem seine eigene Musik, sein Lebensinhalt steigen sollte. Beide, Schopenhauer und Wagner, waren für Mann das Erlebnis der Zeit, der er angehört, des 19. Jahrhunderts. In Schopenhauer erkannte er die intellektuelle, in Wagner die künstlerische Begründung seines Wesens, die Bestimmung seines Berufes und nicht zuletzt die Art seiner Künstlerschaft. Der Rest ist Nietzsche.

Nietzsche wurde zu Manns eigentlichem Lehrer, noch mehr zum Erzieher, im Sinne der dritten „Unzeitgemäßen Betrachtung“, in der Nietzsche das Problem der Erziehung durch einen Philosophen erörtert. In Nietzsche sieht Thomas Mann den großen Kritiker der *décadence*, der Zeiterscheinung also, die ihn selbst zum Dichter machte. Die *décadence* ist für Nietzsche ein Problem, für Mann das Problem. Beide kommen aus der *décadence*, die Philosophie Schopenhauers im Kopfe und die Musik Wagners im Ohr. Beide suchen ihre Überwindung. Und darin sind sie Europäer, denn die *décadence* ist eine Angelegenheit des europäischen Geistes. Nietzsche ist der Kritiker, Thomas Mann der Dichter der *décadence*.

Der Weg, den Nietzsche mit Schopenhauer und Wagner zusammen geht, endigt mit einem Bruche. Hier liegt auch die Grenze, bis zu der Mann seinem Erzieher nachfolgt. Denn dies sei vorweggenommen: Mann mußte sich von Nietzsche trennen, wo jener Wagner preisgibt. Zu sehr war er dem Geiste der Wagnerschen Musik verpflichtet. Über die Scheidung von Wagner hinaus fesselte ihn Nietzsche, soweit das Künstlertum in Frage stand. Für Nietzsche war Wagner zu allen Zeiten der Künstler schlechtweg, und seine Kritik der Kunst und ihres Schöpfers galt immer Wagner. So geschah es, daß Thomas Mann bei

Nietzsche die Kritik des Künstlertums las, das zum guten Teil sein eigenes Künstlertum war und dessen Betrachtung er sein Werk widmete. Oder wie es in den „Betrachtungen“ heißt: „Nietzsche hatte, wenn nicht die Kunst selbst, so doch das Phänomen ‚Künstler‘ durchaus an Wagner erlebt und studiert, wie dann der so viel geringere Nachkömmling das Wagnersche Kunstwerk und in ihm beinahe die Kunst selbst durch das Medium dieser Kritik leidenschaftlich erlebte — und dies in entscheidenden Jahren, so daß alle meine Begriffe von Kunst und Künstlertum auf immer davon bestimmt, oder, wenn nicht bestimmt, so doch gefärbt und beeinflußt wurden.“ Aber jene Freiheit des Geistes, die in Nietzsche flackert und die so leicht täuscht, war Mann versagt. Er vernahm wohl noch die Stimme des spätern Nietzsche, richtete dessen Wagnerkritik im Sinne des Zweifels gegen sein eigenes Künstlertum, aber umhüllte ihre todbringende Spitze mit Ironie und Skepsis. Nietzsches Kritik will Feindschaft; Manns Kritik leidet an der größern Befangenheit des sich selbst Richtenden. Nietzsche, obwohl auch er Wagner nie völlig überwand, klammerte sich an den Glauben einer höheren Zeit. Diesen letzten Aufschwung zu seinem Erzieher konnte Mann nicht unternehmen.

Das grundlegende Werk, auf das jede Untersuchung über Thomas Mann bauen muß, ist, wie schon mehrfach betont wurde, der Roman vom Verfall einer Familie. Die Chronik der Buddenbrooks enthält auch die Geschichte der Schopenhauerschen Philosophie in der Bürgerwelt des 19. Jahrhunderts; sie erzählt von ihrer Wirkung auf den Abkömmling eines verwelkenden und absterbenden Bürgerstammes. Die Schilderung hat für Mann symbolische Bedeutung. Thomas Buddenbrook, einsam geworden und müde, erlebt und genießt diese Philosophie wie ein schweres Narkotikum. Der Zaubertrank betäubt nicht nur ihn, sondern ein ganzes Geschlecht, das die Verneinung des Willens zum Leben ausspricht. In Thomas vollzieht sich der umgekehrte Akt wie in seiner Mutter. erinnert man sich daran, daß die alte Konsulin nicht sterben wollte, daß ihr Wille zum Leben sie in den schrecklichsten Todeskampf stürzte, so weiß man auch, daß Thomas der Schwäche des Willens erlag, dem Leben selbst, über das er sich wundert. Für die Konsulin gilt die Schopenhauersche Unterscheidung von Schmerz und Tod. „Was wir im Tode fürchten, ist in der Tat der

Untergang des Individuums, als welcher er sich unverhohlen kundgibt, und da das Individuum der Wille zum Leben selbst in einer einzelnen Objektivation ist, sträubt sich sein ganzes Wesen gegen den Tod.“ Thomas aber kennt, ohne es zu wissen, den Satz Schopenhauers, daß „alles Leben Leiden ist“.

Woher das Leiden? Sein Ursprung liegt in der zunehmenden seelischen Reizbarkeit, dem Entwachsen aus dem, was Leben heißt. Und Leben ist Freude und Tüchtigkeit in bürgerlicher Rechtschaffenheit und Gewöhnlichkeit. Das Wunder des eigenen Daseins, von dem Schopenhauer redet, erfährt in Thomas seine letzte Steigerung, die sich nur in dem ereignen kann, der an Bürgerlichkeit und Tradition gebunden ist. Die Nüchternheit des Kaufmannsstandes weicht den verfeinerten Instinkten, die das Höhere, Jenseitige im menschlichen Schicksal wittern. Schopenhauer lehrt, daß das innere Wesen der Natur beim Eintritt der Vernunft, also im Menschen, zum erstenmal zur Besinnung gelange; dann wundere es sich über seine eigenen Werke und frage sich, was es selbst sei. „Seine Verwunderung ist aber umso ernstlicher, als es hier zum ersten Male mit Bewußtsein dem Tode gegenübersteht, und neben der Endlichkeit alles Daseins auch die Vergeblichkeit alles Strebens sich ihm mehr oder minder aufdringt. Mit dieser Besinnung und dieser Verwunderung entsteht das dem Menschen allein eigene Bedürfnis einer Metaphysik: er ist sonach ein *animal metaphysicum*.“ Dies ist es, was den Senator quält: die Erkenntnis von der Nichtigkeit des Daseins, und von ihr aus erregt ihn die unbestimmt treibende Sehnsucht nach dem Tode. In die unergründlich tiefe Nacht, die dem Tage folgt, an dem Thomas Buddenbrook das Kapitel las „Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich“, das ihm bewies, wie vom Standpunkt der Erkenntnis aus kein Grund erscheine, den Tod zu fürchten, da er nur die Person aufhebt, das Wesen des Menschen aber, welches sein Wille ist, fortan nur in andern Individuen leben wird — in diese Nacht fällt ein Lichtschein, der den müden Mann erheitert und beglückt. Er wird fortleben in denen, die stärker sind als er, in denen, die das Leben darstellen. Er selbst hat das Leben nicht gehabt, sondern nur sich, weil er das Leben nicht mehr ertragen konnte. Die andern, die Glücklichen, die würden weiterleben nach seinem Tode und durch seinen Tod.

Ist dies schon Nietzsche, der Überwinder Schopenhauers? Der Nietzsche, der aus der Dekadenz herausheben will? Das Ende des Senators und der Ausgang des Romans verneinen die Frage. Thomas erwacht mit einem Gefühl von Geniertheit über seine geistigen Extravaganzen und macht sein Testament. Er gibt alles auf und stellt alles Gott anheim. Die Realisierung seiner nächtlich traumhaften Gedanken wäre Optimismus gewesen, den Schopenhauer als eine „wahrhaft ruchlose Denkungsart“ verurteilt. Er, der Senator Buddenbrook, hatte wohl das Glück des Lebens erwartet, auch für sich. Aber „es gibt nur einen angeborenen Irrtum, und es ist der, daß wir da sind, um glücklich zu sein“, sagt Schopenhauer. Thomas stirbt an einem Zahn — er mußte sterben, um das Gesetz des Niedergangs zu erfüllen, das in der ihn erschütternden Philosophie dunkel ruht. Eine Stelle in den „Betrachtungen“ erscheint sehr bezeichnend für die Auffassung Manns von der Schopenhauerschen Lehre und von deren Einfluß auf die Fabel seines Romans. Dem Dichter selbst bot sich eine Möglichkeit, sein Erlebnis dieser Philosophie einzuweben in das Leben des ihm verwandten Senators. Das Manuskript war bis zu dem Punkte gediehen, „daß es galt, Thomas Buddenbrook zu Tode zu bringen“. Welche Philosophie war geeigneter, dieses Sterben, das ja nur die letzte Staffel einer Entwicklung bedeutet, zu motivieren als diejenige Schopenhauers! Die Philosopheme Schopenhauers, eingeflochten in den repräsentativen Roman des damaligen Deutschland, erlebt von einer europäischen Generation, wirken den intellektuellen Hintergrund zum Schicksal eines Geschlechtes. Sie geben die Grundstimmung dieser Menschen, die sich ihrer Entartung bewußt werden. Es ist mit einem Wort der Pessimismus der Müden und Aufgeriebenen. Schopenhauer vermittelt Thomas Mann die intellektuelle Fixierung seiner dichterischen Intentionen, die Quelle zum Verständnis der Wagnerschen Musik und die Vorbereitung zur Kritik dieses Geistes durch Nietzsche.

Schopenhauer und Wagner sind für Mann Parallelerscheinungen. Wagner erzählt in seiner Autobiographie, wie ihn die Lektüre von der „Welt als Wille und Vorstellung“ überraschte, nicht nur, weil er hier eine bedeutende Auffassung der Musik fand, sondern weil er zu seinem Erstaunen erkannte, daß das, was ihn jetzt in der Theorie so befangen machte, in seiner eigenen poetischen Konzeption ihm längst vertraut

geworden war. So verstand er erst selbst seinen Wotan. Man weiß, welchen Gewinn Wagner aus dem Studium der Schopenhauerschen Lehre gezogen hat, wovon der Aufsatz über Beethoven zu dessen 100. Geburtstag am eindringlichsten zeugt. Schopenhauer hatte die für einen Philosophen bis dahin unerhörten Worte ausgesprochen: „Allgemein und populär redend kann man den Ausspruch wagen: die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist.“ Eine Welt freilich im Sinne Schopenhauers, eine Musik im Sinne Wagners. Der höchste künstlerische Ausdruck hiefür ist Wagners „Tristan und Isolde“, jenes „opus metaphysicum“, das mehr als einmal in das Werk Manns hineinklingt. Der „Tristan“ ist die Musikwerdung der Schopenhauerschen Weltanschauung, die Oper, deren wehmütigstes und süßestes Motiv Sehnsucht nach dem Tode kündigt.

Am Ende von Thomas Buddenbrooks Leben erscheint Schopenhauer; am Ende des Romans Richard Wagner. Die Musik ist dem Senator noch fremd und nichtssagend. Sein Sohn ist ein Musiker, ein kleiner Künstler. Klänge aus dem „Tristan“ weben in seine kindliche Phantasie. Später erregt der „Lohengrin“ in ihm einen überschwänglichen und unersättlichen Rausch. Die ersten Kompositionsversuche erinnern an Wagner. Und dieser letzte Buddenbrook stirbt, bevor er zum Mann wird. Er weicht dem Leben allzu früh aus, getrieben vom metaphysischen Bedürfnis. Ein Knabe, dem die Musik Wagners derart zum Erlebnis wird, ist der überhaupt zum starken und tüchtigen Leben fähig? Es gibt für ihn keinen andern Ausweg als den Tod. Die Musik Wagners verstehen, dies heißt für Hanno bereits losgelöst sein von irdischer Zweckmäßigkeit und irdischem Glück. Das Glück liegt für ihn schon jenseits der Welt, in die er wie durch Zufall gestellt ist. Nicht durch ein Wort, sondern durch Töne, und zwar durch eine sehr weltfremde Musik, verneint er den Willen zum Leben. Thomas Buddenbrook ist die Gestaltwerdung der Philosophie Schopenhauers, Hanno die Gestaltwerdung der Musik Wagners. Beide sind Erfüller.

Thomas Mann hat die Musik des „Tristan“ in eine Novelle transponiert. Diese Novelle ist durchaus getragen vom Geiste Wagners und zeigt die Möglichkeit, wie ein Dichter Musik auf das Wort zurückführen, die Musik, die letzten Endes eine Abstraktion ist, durch das konkrete Wort ersetzen kann. Die Tristannovelle Manns ist ein

Meisterwerk in der Hinsicht, daß der Dichter die Schwingungen der Tristanmusik, deren Klänge die Loslösung von irdischer Qual schwebend besingen und die Vereinigung im ewigen Jenseits der Dinge, in das Wort zu bannen vermag, das immer noch durchhaucht ist von Ahnung und Sehnsucht nach der wahren, ewigen Nacht — daß der Tristanmusik eine begriffliche Faßbarkeit gegeben ist durch Worte, die trotzdem das Herz und nicht der Intellekt spricht — und, unbewußt vielleicht, setzt sich an die entscheidende Stelle eine Wendung Schopenhauers, wo jener Aufstieg der Violinen geschildert wird, „welcher höher ist, als alle Vernunft“. Die Novelle ist die sublimste Interpretation der Tristanmusik, eine Erneuerung auch des Mysteriums und ein Bekenntnis. Wer ist Detlev Spinell, welcher der spielenden Frau den Sinn der Tristanmusik zu erklären weiß? Einer, der dem Geiste dieser Musik verwandt ist, der sie erlebt und versteht. Ein Künstler, ein Dichter, über den man sich heimlich lustig macht und welcher dem empörten Herrn Klöterjahn keineswegs gewachsen ist. Einer, der davon läuft, wenn das Leben ihm begegnet. Ein Dichter also; man möchte sagen: der erwachsene Hanno Buddenbrook.

Das Kunstwerk Richard Wagners als Ausdruck von Thomas Manns Weltbild wirkt in ihm nach bis in die Fragen der Technik. Denn für eine auffallende Erscheinung im Stile Manns ist Wagner verantwortlich, der mit Klugheit und Raffinement sich eines starken Mittels bedient, das in der Handlung die Beziehung zum bereits Geschehenen und zum Kommenden knüpft. Es ist die Kunst des Leitmotivs, das in der Epik keineswegs neu ist, das aber in diesem weitgehenden Maße Mann von Wagner übernommen hat. Die Wiederholung charakteristischer Stellen ist bei Mann die Akzentuierung des Bedeutsamen, der Hinweis auf Dinge, die von Wichtigkeit scheinen. Die Personen werden lebendiger, typischer, deutlicher; ihr Bild gewinnt an fester Form. Die Handlung hebt sich über den Augenblick; die Teile werden umspannt und zum Ganzen verschlungen. Im „Versuch über das Theater“ schreibt Thomas Mann: „Das Leitmotiv ist im Innersten episch, es ist homerischen Ursprungs.“ Im Musikdrama weist es nach den Urgründen des Geschehens und dem dunkeln Wirken undeutbarer, übersinnlicher Mächte. Im Epos verbildlicht es die Wiederkehr in den Äußerungen des menschlichen Daseins. In

der epischen Technik entbehrt das Leitmotiv nicht der Ironie, weil sie die Begrenztheit des Lebens und seine Eintönigkeit sieht, für die all der mühselige Aufwand beinahe lächerlich und nutzlos scheint. So geht die Verwendung des Leitmotivs bei Mann zurück auf seine Weltanschauung.

Hanno Buddenbrook und Detlev Spinell, die entbürgerlichten und unbürgerlichen Spätlinge, verfallen der Musik Wagners. Sie entriegelt ihnen die Welt, an deren Tore ihre Vorfahren nicht zu klopfen gewagt hätten. Die Musik entledigt sie der Erdschwere, zieht sie empor und erregt in ihnen seltsam vertraute Gefühle zu dem, was nicht mehr von der diesseitigen Welt ist. Denn die Musik Wagners ist Entrückttheit vom Irdischen. Sie kann nicht das Abbild der Erscheinungen geben, sie verneint die Realität und den Willen zum realen Dasein. Sie stellt zu allem Physischen der Welt das Metaphysische dar, und wer ihr lauscht, läßt sich führen und beherrschen vom Bedürfnis nach dem Metaphysischen, weshalb er haltlos scheint gegenüber den Forderungen der Realität und entfremdet dem Willen des Bürgertums, im Diesseits sich seine Ziele zu stecken. Ja, es kann so weit kommen, daß er sich gänzlich vergißt und im Drange nach dem Unbestimmten wahnvoll dem Leben entflieht.

Schopenhauer und Wagner stehen an der Wiege und am Grabe der letzten Buddenbrooks. Sie geben die Stimmung des Künstlers, den Thomas Mann darstellt. Diese Stimmung, welche die Endlichkeit und Nutzlosigkeit alles Mühens spiegelt, hat Schopenhauer an einer Stelle ausgesprochen, auf welcher der düstere Pessimismus des auswachsenden 19. Jahrhunderts schwelt, und die alles Gesagte zusammenfaßt: „Jeder, welcher aus den ersten Jugendträumen erwacht ist, eigene und fremde Erfahrung betrachtet, sich im Leben, in der Geschichte der Vergangenheit und des eigenen Zeitalters, endlich in den Werken der großen Dichter umgesehen hat, wird, wenn nicht irgendein unauslöschlich eingprägtes Vorurteil seine Urteilskraft lähmt, wohl das Resultat erkennen, daß diese Menschenwelt das Reich des Zufalls und des Irrtums ist, die unbarmerzig darin schalten, im Großen, wie im Kleinen, neben welcher aber noch Torheit und Bosheit die Geißel schwingen . . . Das Treffliche jeder Art ist immer nur eine Ausnahme, ein Fall aus Millionen . . . Was das Leben des einzelnen



betrifft, so ist jede Lebensgeschichte eine Leidensgeschichte.“ Darüber hilft nicht hinweg, daß auf die Schwachen wieder Starke folgen, daß sich im ausgestorbenen Hause der Buddenbrooks die Hagenströms breit machen, „das Geschmeiß“, wie sie Tony in tiefster Verachtung schmäht. Hier hat Schopenhauer das letzte schwere und gewichtige Wort, und ein Akkord Wagners beschließt das Finale im Schicksal dieser Welt.

Die Psychologie der Dekadenz — die „Buddenbrooks“ sind ihre Geschichte — beruht auf Schopenhauer. Der Künstler Thomas Manns ist eine Erscheinungsform der Dekadenz. Seine Deutung durch Mann entspricht der Auffassung Schopenhauers vom Genie. Der Künstler ist ein Schwächling in bezug auf die Tatkraft, die im gewöhnlichen Leben die Achtung des Menschen erringt. Die Zeichen des Niedergangs durchfurchen seine Stirn. Seine differenzierten Gefühle befähigen ihn zur Kunst, zu einer Leistung also, die nach der Meinung des Bürgers keinen sichtbaren Wert hat und an das Gebiet der Theorie streift. Schopenhauer sagt, daß das eigentliche Genie durchaus nur zu theoretischen Leistungen brauchbar sei. „Hingegen ist zum praktischen Leben das Genie ungeschickt und unbrauchbar, daher auch meistens unglücklich.“ Das praktische Leben ist für Mann gleich bürgerlicher Tüchtigkeit. Der Künstler ist unglücklich, weil er zu ihr ungeschickt ist. Daher verwahrt sich Tonio Kröger dagegen, daß die Kunst ein Beruf, daß das Können des Dichters Gabe sei. Schopenhauer nennt an jener Stelle Goethes Tasso, der am Leben, verkörpert in der Gestalt des Antonio, zerbricht; aber im Zusammenbruch bestätigt er das Recht des Genies, das seiner Zeit vorausseilt und seine Anerkennung der Zukunft überlassen muß. Manns Künstler bleibt ohne das genialische Pathos; er ist resignierter und ohne Größe. Sein Leiden an der Welt ist Unfähigkeit, wahrer Bürger zu sein, und Mangel an Kraft, den Geist zum Triumph über das Leben, und wäre es auch im Untergang, zu führen.

Die Schopenhauersche Grundstimmung ist Pessimismus. Er ist im Künstler Manns eine Frage der Moral. Einer sehr bürgerlichen Moral, denn der Künstler rechnet mit den Begriffen des Bürgers. Ist man Künstler, so trennt man sich von den gültigen Moralgesetzen; man wird ein Emanzipierter, ein Fremdling und findet im Moralkodex

des Bürgers nicht alles aufgezeichnet, was die künstlerische Haltung fordert. Der Geist stürzt in unermeßliche Gefahren, und die Kunst, die aus dem Geiste wird, wäre ohne die stete sittliche Gefährdung, ohne die Abenteuer des Geistes blasser Schein. Wer aber der innern Bürgerlichkeit verantwortlich ist, wird skeptisch und verschlagen und neigt zum Moralisieren. Schaden zu nehmen an der Moral, ja die Moral verletzt zu haben, wird dem Künstler sein Wesen immer fragwürdig machen und ihm Konflikte bereiten von abgründiger Wirkung. Ihm muß der Verfall ruchbar werden und jenen Pessimismus hervorbringen, der im Einklang steht mit dem Weh der Zeit und ihrem Fluche.

Der Literaturhistoriker sieht, wie das Werk Thomas Manns sich bildet mitten in einer großen Bewegung, die vom Fluche des Enkels beladen sich von ihm zu befreien trachtet. Der Naturalismus — um das erste Kapitel zu ergänzen — drängte nach einem durchaus Neuen. Ein Geist sollte in ihm mächtig flammen, an dem die alte Zeit vergehen und eine neue entbrennen sollte. Es war das Verdienst der Naturalisten, daß sie mit einem ungeheuren Raffinement in der Benutzung aller ihnen zu Gebote stehenden Mittel die Leistung früherer Kunst noch um einen letzten und überraschenden Grad höher schraubten. Es war zugleich ihre maßlose Täuschung, der Wahn, ihre Zeit überflügelt zu haben. Denn ihre Weltanschauung war die des Positivismus, ihre Kunst Wiedergabe brutaler Wirklichkeit. Theoretisch freilich suchten sie ihre Befangenheit in der materiellen Hochkonjunktur des damaligen Deutschland abzustreifen. War das Niveau ihrer Kunst nicht Erfüllung ihres Willens, so ging doch ihr Verlangen nach aufwärts. Aber dem Betrachter des naturalistischen Kunstwerks, der für einen Moment die Programme der Richtung vergißt, schlägt doch der Zeitgeist entgegen, weil keine große Idee ihn über geschilderte Realität hinwegträgt.

Was dem Naturalismus den Charakter gibt und ihm zur Anerkennung verhalf, ist seine Bemühung, die Stimmung des *fin de siècle* zu vertuschen. Der Naturalist wollte stark sein. Den Ermüdeten am Ausgang des Jahrhunderts ward die Philosophie Schopenhauers zur Religion. Vor dieser Philosophie graute dem Naturalisten; ihm hatte sie nichts zu sagen. Denn gibt es eine Kunst, die mit schwererem Gewichte an die Realität gekettet ist als die

naturalistische? Alle ihre Probleme beziehen sich auf das irdische Los der Menschheit, und die menschliche Seele interessiert sie nur im Kontakt mit den Erscheinungen der Wirklichkeit. Die Psychologie der Naturalisten strebt nach einer Meliorisierung, die das Leiden der Seele im Daseinskampf lindert und um die höhere Schätzung seelischer Werte besorgt ist. Die Seele lebt nur im Diesseits, nicht in Heiterkeit, sondern in den dunkeln Gängen der menschlichen Irrungen, aus denen sie sich hinaussehnt an das Licht der Sonne. Schopenhauer lenkt von diesseitiger Weltbetrachtung nach dem Metaphysischen, das jenseits vom naturalistischen Wirklichkeitssinn liegt. Seinem Pessimismus widerspricht der naturalistische Optimismus, der Glaube an die Welt, der die Geburt der bessern Zukunft verheißt.

Gesetzt, daß die Naturalisten eine Auflehnung gegen Schopenhauer überhaupt für nötig hielten und nicht eine noble Ignorierung bevorzugten, so ist sicher, daß seine Überwindung ihnen Gewissenssache sein mußte. Für sie mußte ein Philosoph erst werden, der in ihren Zungen sprach. Vielleicht Nietzsche? In den Aufsätzen „Von Zola bis Hauptmann“ berichtet Michael Georg Conrad, wie er mit seinen Freunden in Sorrent den großen Einsamen erblickt habe, der ihnen wie der führende Geist zu ihren erhabenen Zielen erschienen sei. Im Enthusiasmus des Erzählenden glänzt etwas von der Hoffnung auf den Retter aus den Schranken der Erstarrung. Zukunftsmusik erschallt, und es ist begreiflich, daß M. G. Conrad bei ihren Klängen freudig erschrak. Aber der Weg zu Nietzsche führt nicht durch den Naturalismus, weil die Bahnen des Einsamen in Höhen kreisen, die der Weltlärm der naturalistischen Wahrheitsforscher nicht erreicht. Es war wohl die Kritik Nietzsches, welche die Naturalisten aufhorchen machte; aber an ihren Schlagbäumen standen sie still, überrascht, verwirrt und ratlos. Die Ideen Nietzsches zerstampften ihren Positivismus, dem der Flug seiner Gedanken in irrealen Fernen unfaßbar wurde. Der Naturalismus ist in die Realität gebannt und verdammt, nüchtern und völlig unmusikalisch. Wer aber wie Thomas Mann Schopenhauer und Nietzsche zu seinen Lehrern zählt, errichtet eine Mauer gegen den Geist des Naturalismus. Davon muß die Art überzeugen, in der Mann vom Theater spricht. Die naturalistische Bühne war der stärkste Zeuge für den Willen der Richtung. Mann

aber schreibt im „Versuch über das Theater“: „Was verdanke ich dem Theater? Das Erlebnis der Kunst Richard Wagners; ein Erlebnis, das ich dem Theater abgewinnen mußte und ohne das ich mein Wollen und mein geringes Vollbringen nicht denken kann.“ Der Naturalist Thomas Mann — dies wäre eine *contradictio in adjecto*.

Es muß wiederholt werden, daß die philosophische Grundlage von Thomas Manns Weltanschauung durchaus in Schopenhauer und Wagner zu suchen ist. Sie gaben ihm Stütze und Stärkung seines individuellen Unterbaus. Aber die letzten Quadern in das feste Gefüge stellte ein Dritter. Dies war Friedrich Nietzsche. Der Schüler Schopenhauers und Wagners dringt vor zu dem Vollender dieser Sternfreundschaft, vor deren Erhabenheit und Heiligkeit ihn die Ehrfurcht des Jüngers befällt. Nietzsche, der Vollender und Überwinder, und dennoch ewig eingeschlossen in das Symbol einer hilflos niedergehenden und erschöpften Epoche. Nietzsche, der erfahrene Psychologe der Dekadenz, ward zum letzten großen Kritiker seiner Zeit. Von ihm hatte Thomas Mann zu lernen, der als Chronist der Dekadenz der gleichen Zeit ihre Geschichte schrieb, und der an Nietzsche die entscheidende und zum psychologischen Urteil befähigende Schärfung des Geistes erfuhr. Der Kritiker und der Dichter der Dekadenz reichen sich übers Kreuz die Hände — im Zeichen Wagners.

Denn die Kunst Wagners, die Mann leidenschaftlich erregt hatte, führte ihn zu Nietzsche. Das ist bedeutungsvoll, wenn es zu erkennen gilt, welchen Grad das Verhältnis Manns zu Nietzsche erreicht, oder, pointierter ausgedrückt, welchen Nietzsche Mann sich zum Erzieher erwählt hat. Die Welt weiß um das doppelte Wagnererlebnis Nietzsches. Sie weiß um die Freundschaft von Triebtschen, um die Bayreuther Tage vom Juli 1876 und um die erschütternde Tragödie vom Ende des Bundes, die ihresgleichen nur im Gesamtschicksal Nietzsches hat. Sie weiß um die Wandlung des Nietzsche der „Geburt der Tragödie“ und der vierten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ zum Verfasser der späteren Schmähschriften, weiß, daß sie eintreten mußte und kann niemals der Ansicht beistimmen, die Elisabeth Förster-Nietzsche in der Biographie des Bruders vertritt, daß, wenn ein gütiges Geschick über der Freundschaft Nietzsches gewaltet hätte, es ihn verhindert haben würde, nach Bayreuth zu gehen. Die Wagner-

kritik Nietzsches, das ist die Kritik des Künstlers überhaupt, hatte Mann angezogen. Wenn er aber in den „Betrachtungen“ sagt, daß Nietzsches Verhältnis zu Wagner bis in die Paralyse hinein heftigste Liebe geblieben sei, so deutet er damit an, wie sehr er selbst an Wagner hängt, sich selbst an jenen Nietzsche hält, der den Schmerz über den Bruch mit Wagner nie gänzlich verwindet.

Es ist hier nicht die Aufgabe, das Schopenhauer- und Wagnererlebnis Nietzsches in seinen Wandlungen zu geben. „Schopenhauer als Erzieher“ — die Formulierung bleibt zu Recht bestehen auch für den spätern Nietzsche, und er gibt dem Ausdruck in einem Briefe an den Freiherrn von Gersdorff: „Schon als ich meine kleine Schrift über Schopenhauer schrieb, hielt ich von allen dogmatischen Punkten fast nichts mehr fest; glaube aber jetzt noch wie damals, daß es einstweilen höchst wesentlich ist, durch Schopenhauer hindurch zu gehen und ihn als Erzieher zu benutzen. Nur glaube ich nicht mehr, daß es zur Schopenhauerschen Philosophie erziehen soll.“ Schopenhauer hatte ihn auf Wagner vorbereitet. Der Brief an Erwin Rohde über die erste persönliche Begegnung mit Wagner erzählt, wie sich ihr Gespräch um Schopenhauer drehte, den Wagner den einzigen Philosophen nannte, der das Wesen der Musik erkannt habe. Umgekehrt lernt er in der Nähe Wagners in Schopenhauer einzudringen. „Es ist dies mein praktischer Kursus der Schopenhauerschen Philosophie.“ In Wagner geht ihm die Bedeutung der Musik auf; in ihm erfaßt er ihr tiefstes Wesen. In seinem Werk über Nietzsche schreibt Richard Moritz Meyer: „Die Musik ist für ihn wie für Schopenhauer die Symbolkunst schlechweg; sie deutet den geheimnisvollen Weltwillen an, sie löst den Zwang der Vorstellung . . . Die Musik ist die zugleich ethisch und ästhetisch allein befriedigende Kunst: sie hebt das *principium individuationis* auf, die peinigende Vereinzelung des Willens; sie läßt in die ursprüngliche Gemeinsamkeit zurückkehren, wo alle andern Künste einzelnes darstellen.“

Aber diese Musik galt Nietzsche nur für einen Lebensabschnitt, nur so lange, als die pessimistische Grundstimmung auf ihm lastete. Sie mußte verstummen, als er hellsehtig werden wollte. Die nachdrückliche, starre Gegenüberstellung von Bizets „Carmen“ gegen die Wagnersche Musik mag als Symbol gelten für den neuen Willen. Die

Überwindung Wagners — müßte man nicht besser sagen: die Überwindung Nietzsches? — ward zur Notwendigkeit. „Wagnern den Rücken zu kehren, war für mich ein Schicksal; irgendetwas nachher wieder gern zu haben, ein Sieg“, heißt es im Vorwort zum „Fall Wagner“. Schopenhauer und Wagner hat er satt; sie sind für ihn die großen Verderber. Und sie bleiben für den Rest seines Lebens und den Rest seines Werkes die ewigen Hemmungen, an denen er rüttelt und zerrt mit dem Eifer und der Wut des Gefesselten. Er triumphiert, glaubt triumphieren zu dürfen, gießt alle Schmähungen über Wagner aus wie es nur einer kann, der zu viel und zu tief an ihm gelitten hat. Er findet das erledigende, tötende Wort, wenn er an Malvida von Meysenbug schreibt: „Was Musik angeht: so habe ich letzten Herbst gewissenhaft und neugierig die Probe gemacht, wie ich jetzt zu Rich. Wagners Musik stehe. Was mir diese wolkige, schwüle, vor allem schauspielerische und präventöse Musik zuwider ist! So sehr zuwider als — als — als tausend Dinge, z. B. Schopenhauers Philosophie. Das ist Musik eines mißbratenen Musikers und Menschen, aber eines großen Schauspielers — darauf will ich schwören.“

Dies ist das harte Wort: Schauspieler. „Der Musiker wird jetzt zum Schauspieler, seine Kunst entwickelt sich immer mehr als ein Talent zu lügen.“ Die Wagnerkritik nimmt hier ihren Anfang und damit die Künstlerkritik überhaupt. Sie geht aus von der Dekadenz, von dem Boden, auf dem Thomas Mann steht. Hier mußte er zu Nietzsche finden. Er durfte und mochte ihm glauben, als Nietzsche an die Meysenbug schrieb: „Ich bin, in Fragen der *décadence*, die höchste Instanz, die es jetzt auf Erden gibt: diese jetzigen Menschen mit ihrer jammervollen Instinktentartung, sollten sich glücklich schätzen, jemanden zu haben, der ihnen in dunkleren Fällen reinen Wein einschenkt. Daß Wagner es verstanden hat, von sich den Glauben zu erwecken (wie Sie es mit verehrungswürdiger Unschuld ausdrücken), der ‚letzte Ausdruck der schöpferischen Natur‘, gleichsam ihr ‚Schlußwort‘ zu sein, dazu bedarf es in der Tat des Genies, aber eines Genies der Lüge . . . Ich habe die Ehre, etwas durchaus Umgekehrtes zu sein — ein Genie der Wahrheit —“

Der Künstler ein Schauspieler — Wagner ist im Verborgenen damit gemeint. Denn mit Recht äußert Ernst Bertram, daß, von woher man

auch Nietzsches Lebenswerk betrachten möge, Wagner „die Taufe und die Berufung“ Nietzsches bedeute. Schon in der vierten „Unzeitgemäßen“ findet er nur mit Mühe, deren Resultat freilich überrascht und blendet, die Erklärung für das enge, seltsam widerspruchsvolle Nebeneinanderstehen der „Meistersinger“ und des „Tristan“. Wie konnte ein Künstler diese beiden Werke hervorbringen, ohne sich selbst zu verleugnen und in beiden Schöpfungen vollendeter Künstler sein? Muß es nicht einen Überschuß von Anpassungsfähigkeit verlangen, der diesen beinahe grotesken Wechsel in der künstlerischen Konzeption ermöglicht? Nietzsche erblickt darin die Kunst des Versteckenspiels, die Erscheinung, die man bei den Tieren *mimicry* nennt und die geradezu den Künstler erzeugt und zu seinem alleinigen Instinkt wird. Der Aphorismus „Vom Probleme des Schauspielers“ in der „Fröhlichen Wissenschaft“ spricht davon. „Das Problem des Schauspielers hat mich am längsten beunruhigt; ich war im Unwissen darüber (und bin es mitunter jetzt noch), ob man nicht erst von da aus dem gefährlichen Begriff ‚Künstler‘ — einem mit unverzeihlicher Gutmütigkeit bisher behandelten Begriff — beikommen wird.“ Die Wirkung des Schauspielers und mithin des Künstlers beruht auf dem Einleben in die Rolle, auf der Maske, dem Schein. Die „Falschheit mit gutem Gewissen“, die Verstellung, die Aufhebung des eigenen Charakters sind die Forderungen, die man an den Künstler stellt, den größten und verschlagensten Dialektiker unter den Menschen. Er lebt vom Schein und lebt den Schein wie ein Fürst, in dessen Krone die Menge die echten Steine nicht von böhmischen Diamanten unterscheiden kann.

Die „Königliche Hoheit“ Thomas Manns hat den auf Schein gestellten Beruf, der dem des Dichters verwandt ist. Der erste Schauspieler im Werke Manns ist Thomas Buddenbrook gegen das Ende seines Lebens hin, wo er seinen Mangel an innerer Haltung, seine Abgenutztheit aufschminkt, getrieben nur von der zähen Entschlossenheit, um jeden Preis würdig zu repräsentieren, die Verödung seines Innern zuzudecken, seine Hinfälligkeit mit allen Mitteln zu verstecken — die „*dehors*“ zu wahren. So daß dieses Dasein zu einem gezwungenen und künstlichen wird, zu einer fortgesetzten Schauspielerei, bestimmt nur, die Öffentlichkeit zu täuschen über den wahren Zu-

stand der innern Abbröckelung und des Verfalls. Er ist ein Schauspieler geworden, nichts anderes. Ein Gaukler vor dem Publikum. Auf Schein beruht sein Auftreten in der Gesellschaft, und zuletzt wird er zum Komödianten vor sich selber.

Dieser Thomas Buddenbrook wird zum Schauspieler aus Schwäche. Aber er weigert sich, sie zu erkennen; er tut alles, sie zu vertuschen; er belügt die Welt und sich selbst. Denn er ist noch zu sehr Bürger, zu sehr seinem Berufe verpflichtet und seiner Stellung. Die Schwäche des Bürgers ist ein totes Kapital. Christian erlag dieser Schwäche; er gab keine positiven Leistungen mehr. Wie aber, wenn er den bürgerlichen Beruf aufgeben würde, wenn er anfangen könnte, die Schwäche in sich zu lieben, weil sie ihm neue, ungeahnte Möglichkeiten öffnet? Aber dann wäre er kein Bürger mehr, wäre er etwas durchaus anderes, etwas Neues in der Tat — ein Künstler. Denn der Künstler wird, wenn er seine Schwäche erkannt hat, sie zu nutzen wissen. Er wird sich um sie mühen, weil sie schließlich das einzige ist, das er mit Vorsicht und Geschmack, mit künstlerischer Distinktion, mit einer wahrhaften Artistenfreude ausbeuten kann. Nietzsche hat dafür in der „Morgenröte“ die Formel gefunden „Mit seinen Schwächen als Künstler schalten“ und meint damit: „Wenn wir durchaus Schwächen haben sollen und sie als Gesetze über uns auch endlich anerkennen müssen, so wünsche ich jedem wenigstens so viel künstlerische Kraft, daß er aus seinen Schwächen die Folie seiner Tugenden und durch seine Schwächen uns begehrlieh nach seinen Tugenden zu machen verstehe.“ Also wird die Schwäche zur Tugend im Künstler. Sie wird sogar seine Stärke. Sie ist die Tugend von Thomas Manns Dichtergestalten.

Da steht Tonio Kröger, der seiner Freundin einen Vortrag hält über das Wesen des Künstlers — der müde geworden ist durch die Literatur und mit Scheu und Ehrfurcht vom starken Leben spricht. Da ist Detlev Spinell, der Insasse eines Sanatoriums, Schriftsteller von Beruf, aber zu matt, um den Brief an Herrn Klöterjahn in einem Wurf bewältigen zu können. Und da steht vor allem Gustav Aschenbach, der sich das Befehlswort „Durchhalten“ zum Wahlspruch gemacht hat. Er ist der typische Held der Schwäche, der gelernt hat, den Kampf zu lieben zwischen dem stolzen Willen und der wachsenden



Müdigkeit, von der niemand wissen darf. Gustav Aschenbach braucht die Zucht, die zum Glück sein eingeborenes Erbteil von väterlicher Seite ist. Er peitscht sich auf zur Arbeit mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und bringt die Kräfte seines Schlafes in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar. Aber wieviel Schauspielerkunst liegt in dieser Arbeitsweise! Wie baut sich das Werk auf, geschlossen, aber abgerungen dem Geiste und mühsam geworden! Nur die vollendete Fähigkeit, die Schwäche zu verhüllen, kann die Welt so täuschen, daß sie das Kunstwerk aufnimmt als einen einmaligen und von geballter Kraft erzeugten Guß. Nur einer weiß es, der Dichter selbst, wie sehr das Kunstwerk ein Produkt der Schwäche ist, wie sehr er die Schwäche zur Tugend gewandelt und erhoben hat. Er allein durchschaut das Schauspielerhafte seiner Wirkung. Der Verdacht gegen den Künstler, wie ihn Nietzsche ausgesprochen hat, wird für Thomas Mann zu einer Gewißheit.

Die Schwäche zur Tugend zu erheben, wie es Nietzsche verlangt hat, ist das Bestreben Aschenbachs, der zum Schlusse kommt, daß jede Leistung des Schwachen als ein „trotzdem“ dastehe. Aber das ist schon eine Frage der Moral für den Dichter Aschenbach, der darin ein Deutscher ist. Er bewahrheitet Nietzsches Wort in der „Morgenröte“ über das „Verhalten der Deutschen zur Moral“, wo gesagt wird: „Wenn je ein Deutscher etwas Großes tat, so geschah es in der Not, im Zustande der Tapferkeit, der zusammengebissenen Zähne, der gespanntesten Besonnenheit und oft der Großmut.“ Und Thomas Mann fährt fort, daß es recht eigentlich den Sieg der Moralität bedeutete, wenn Unkundige das Kunstwerk Aschenbachs für das Erzeugnis gedrungener Kraft und eines langen Atems hielten. Ein Sieg der Moralität im Sinne Nietzsches, weil Aschenbachs Werk in einer Notlage entstand, unter der Spannung des Leidenden und Schwachen. So ist denn für Aschenbach die Produktion eine moralische Zuchtrute, die den Willen aufreizt und die letzte Leistung vor dem Untergang abfordert. Denn der Schwache wird den Kampf einmal abbrechen müssen, wird einmal unterliegen. Doch während des Streites, während des Zusammenraffens der Energien, während der Disziplinierung des Restes von Schlagkraft und Leistungstrieb — hat er den Anschein von Größe und wirkliche Größe, insofern er den Mangel zur Tugend

umbiegt, zur Tugend des Niedergehenden, der die Spättern zur Achtung zwingt. Gustav Aschenbach ist wirklich der Held der Müden und Aufgeriebenen, der Moralisten der Leistung, denen „Zarathustra“ das ergreifende Bekenntnis zuruft: „Ich liebe die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden.“

Die Liebe Zarathustra-Nietzsches zu den Untergehenden erneuert sich in Thomas Mann. Es ist Liebe, die dem Geschichtsschreiber der „Buddenbrooks“ die Feder führte, Liebe vor allem in der Betreuung der beiden letzten Glieder Thomas und Hanno, die das Gesetz erfüllen. Es ist die These Nietzsches, die Mann in den „Buddenbrooks“ und den späteren Künstlernovellen interpretiert, daß diesem Verfall, der Entartung des bürgerlichen Geschlechtes eine Veredelung folgt, und daß die Letzten, das sind die Schwachen, ein Neues hervorbringen, das von Bedeutung ist. „Die stärksten Naturen halten den Typus fest, die schwächern helfen ihn fortbilden“, schreibt Nietzsche in „Menschliches Allzumenschliches“. Der Fortschritt kann der Weg zur Kunst sein. Die Veredelung durch Entartung erzeugt jene starke Reizbarkeit, die nervöse Spannung und den Blick für die Tiefe, die das Wissen des Dichters ermöglicht, das Erkennen und Wissen des Künstlers. Dies deutet Nietzsche als Erscheinung der Dekadenz: die Selbstdurchschauung des Menschen und der Geschichte, die dem Künstler Manns eigen ist. „Unsere Begierde, unser Wille selbst zur Erkenntnis ist ein Symptom einer ungeheuren *décadence*. Wir streben nach dem Gegenteil von dem, was starke Rassen, starke Naturen wollen — das Begreifen ist ein Ende . . .“ Woran scheiterte Aschenbach? Eben daran, daß er schaute und wußte, daß er als Künstler den Künstler durchblickte, daß er nicht mehr wie der Halbbürger Thomas Buddenbrook mit Schauspielerei und Lüge sich selbst täuschen konnte. Und die Folge der eigenen Bewußtheit ist das Moralisieren, das Bedürfnis, sich innerlich zu rechtfertigen, und wo dies nicht gelingt, die Kritik des Künstlertums in bössartiger Weise fortzusetzen. Auch die Moral ist nach Nietzsche ein Symptom der Dekadenz. Ihrem Hereinbrechen tritt Aschenbach behutsam entgegen. Er bestimmt für seinen Teil die sittliche Entschlossenheit, das strenge Haushalten mit dem, was ihm übrig geblieben ist. Sie hält ihn lange aufrecht durch die wirren

Gänge seines Abenteuers in Venedig. Sie gibt ihm den Willen zur Überwindung der Schwäche. Sie ist der Wille selbst, der ihn trägt bis zum Ende.

Nietzsches „Wille zur Macht“ wäre, wenn das Werk seine wirkliche Gestalt gewonnen hätte, zur umfassenden Analyse der Dekadenz geworden. Das 19. Jahrhundert gibt sich zu erkennen durch die maßlose Begierde nach Wissen. Der Realismus des 19. Jahrhunderts und die Lehre Schopenhauers vom Willen sind bezeichnende Stufen. „Redlich, aber düster“ nennt Nietzsche diese Zeit. Ihr Streben nach Wahrheit charakterisiert sie. Sie will das Leben sehen. Wo aber Fremdheit gegenüber dem Leben in irgendeiner Form zu finden ist, setzt der Niedergang ein. Oder, ins Literarisch-Künstlerische gewendet, der Verfall zeigt sich an in der Literatur, wenn die Dichter außerhalb des Lebens zu stehen kommen. „Womit kennzeichnet sich jede literarische *décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt.“ Das Verhältnis des Dichters zum Leben wird Feindschaft oder Heimatlosigkeit verbunden mit der Sehnsucht nach dem Leben. Die Dichterfiguren Thomas Manns bezeugen diese Tatsache, Tonio Kröger voran, der über Kunst und Leben viel und eindringlich zu sprechen weiß. Dafür nennt ihn Lisaweta einen verirrtten Bürger, der nicht mehr im Leben zu Hause ist, weil die Kunst ihn heimatlos gemacht hat. Die Reise in die Vaterstadt, der Aufenthalt auf der Insel und die Begegnung mit Inge und Hans Hansen, mit dem Leben, der Brief an die Malerin, der in dem stimmungsvoll-wehmütigen Sehnsuchtsmotiv ausklingt — all dies ist der Ausdruck der Kümmernisse eines Künstlers, der für sich ein Ganzes darstellt, aus dem aber das Leben gewichen ist.

Die Entfremdung vom Leben ist ein Zeichen der Schwäche, der Dekadenz. Ein starkes Geschlecht würde überall mitten im Leben stehen. Wenn der Künstler vom Leben durch eine Kluft getrennt ist, so schafft er für sich eine Besonderheit, weil er die Stärke und die gesunde Lust des Lebendigen verloren hat. Ausgeschlossen vom Leben, erscheint er wie ein Kranker. Krankheit ist vielleicht die Bedingung seiner Existenz und seines Wirkens. „Es sind die Ausnahmezustände, die den Künstler bedingen,“ heißt es im „Willen zur Macht“, „alle, die mit krankhaften Erscheinungen tief verwandt und ver-

wachsen sind: so daß es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein.“ Nietzsche dachte an Wagner, von dem er in „Ecce homo“ gelegentlich des „Tristan“ schreibt: „Gesünder werden — das ist ein Rückschritt bei einer Natur wie Wagner.“ Die Produktionsweise der Künstler Thomas Manns wirft die Lichter auf ihre Ausnahmestände. Gustav Aschenbach, um nur diesen zu erwähnen, trägt die Aufgabe, die ihm sein Talent zuweist, auf zarten Schultern. Er, der Schwache, nimmt es auf sich, die Schwäche zu überwinden, indem er die stärksten und würdigsten Stunden auf die Herstellung des Werkes wendet. Aber wie spärlich sind diese Stunden! Sie sind die Ausnahmen, sie sind selten. Und so schichtet er seine Welt zur Größe empor, in kleinen Tagewerken, mühsam und hartnäckig zugleich, aus aberhundert Einzelinspirationen. Aschenbach arbeitet in frühen Morgenstunden, wenn kein Leben die Stille durchbricht und nichts die Flutungen des Geistes stört. Er produziert im künstlichen Schein zweier hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskriptes. Man darf in diesen Gewohnheiten nicht nur strenge Kasteiung vermuten. Sondern sie sind Stimulantia, Notwendigkeiten, Ersatz für die Energien, die aus der Verquickung mit dem Leben steigen sollten.

So sehr der Dichter das Leben kennt, so sehr er es durchschaut und aus dieser Kenntnis und diesem Wissen das Werk schafft — der Schöpfungsakt entzieht ihn der Fülle der Erscheinungen. Der Dichter kehrt sich ab, wenn er produzieren will. Die Lebenskraft des Frühlings mag ihn erfreuen, mag ihn beschämen sogar, denn er fühlt seine Reinheit, aber sie macht ihn zur Arbeit unfähig. Tonio Kröger sagt: „Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. Jeder echte und aufrichtige Künstler lächelt über die Naivetät dieses Pfuscher-Irrtums, — melancholisch vielleicht, aber er lächelt. Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern nur das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammengesetzt ist. Liegt Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein.“ „Die Begabung für Stil, Form und

Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschen, ja, eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack.“ „Man muß gestorben sein, um ganz ein Schaffender zu sein.“

Wäre die Unfähigkeit, der starken Empfindung im Augenblicke des Schaffens Herr zu werden, nicht ebenfalls ein Zeichen der Schwäche? Daß die Gefühle aufs Eis gelegt werden müssen, bevor sie dem Werke dienstbar werden, wäre nicht auch dies ein Geständnis des Nicht-Könnens, des Nicht-mehr-Könnens? Nietzsche sagt in „Menschliches Allzumenschliches“, daß, wenn sich die Produktionskraft eine Zeitlang angestaut habe, es endlich einen so plötzlichen Erguß gebe, als ob eine unmittelbare Inspiration, ohne vorhergegangenes inneres Arbeiten, also ein Wunder sich vollziehe. An dieser Täuschung hänge das Interesse aller Künstler ein wenig zu sehr. Jener Künstler, die der wirklichen Inspiration verlustig gegangen sind. „Die Künstler haben ein Interesse daran, daß man an die plötzlichen Eingebungen, die sogenannten Inspirationen glaubt; als ob die Idee des Kunstwerks, der Dichtung, der Grundgedanke einer Philosophie wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte. In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend, Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen . . .“ Die Inspiration in den Schöpfungen der Dichter Thomas Manns zehrt von diesem Schein. Aschenbach lächelt darüber. Die „aberhundert Einzelinspirationen“ — sie fließen sehr kärglich. Wie lange muß er sich gedulden, bis er für eine einzige Stelle seines Werkes die einzig mögliche Formulierung findet; denn die Inspiration bezieht sich nicht nur auf die gedankliche Unterlage, sondern auch auf die Ausführung des Kleinsten und Subtilsten. Die Dichter sind müde und krank und ohne die göttlichen Erleuchtungen früherer Dichtergenerationen. Sie mögen mit Nietzsche fragen: „Hat jemand, Ende des 19. Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? . . . Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein voll-

kommenes Außer-sich-sein . . . eine Glückstiefe . . . das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maß für die Gewalt der Inspiration . . . Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheitsgefühl, von Unbedingtheit, von Macht, von Göttlichkeit.“ Aber sie könnten nicht wie Nietzsche, dessen „Zarathustra“ in einem wahren Überschwall von Inspiration konzipiert wurde, schließen: „Dies ist meine Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, daß man Jahrtausende zurückgehen muß, um jemanden zu finden, der mir sagen darf, es ist auch die meine.“ Tatsächlich ist die Inspiration den Spätlingen verloren gegangen. Ihr Mangel ist Schwäche. Der Untergang der genialischen, feurigen Triebkraft wirkt als typische Erscheinung unter den Dichtern der Dekadenz.

Man ist versucht, in diesem Zusammenhang die romantische Wesensseite Thomas Manns und seiner Künstlerfiguren zu betrachten. An jener, bei anderer Gelegenheit bereits zitierten Stelle der „Betrachtungen“, wo Mann Tonio Kröger einen Romantiker nennt, spielt Nietzsche hinein. Die Romantik ist, mit Nietzsche zu reden, nur ein Nachschlag des 18. Jahrhunderts, „eine Art aufgetürmten Verlangens nach dessen Schwärmerei großen Stils“, im übrigen ein gut Stück Schauspielerei und Selbstbetrügerei. Also wäre auch die Romantik eine Form der Dekadenz und Tonio Kröger deshalb ihr im Innersten verwandt. Die Antithese Goethes, daß das Klassische das Gesunde, das Romantische das Kranke sei, nimmt Nietzsche in einem Aphorismus von „Menschliches Allzumenschliches“ auf. „Sowohl die klassisch als die romantisch gesinnten Geister tragen sich mit einer Vision der Zukunft: aber die Ersteren aus einer Stärke ihrer Zeit heraus. Die Letzteren aus deren Schwäche.“ Die romantische Formel Nietzsches, die Thomas Mann auf Tonio Kröger übertragen hat, ist eine Formel für die Dekadenz. Es ist allzu deutlich: sie weist auf Wagner und seine Musik. Die Bezeichnung „romantisch“ wirkt glaubhaft in der Vorrede zum zweiten Band von „Menschliches Allzumenschliches“, wo Nietzsche jenes „*Cave musicam*“ Allen als Rat erteilt, die in Dingen des Geistes auf Reinlichkeit halten, und wo er sich selbst nach seiner Abkehr von Wagner die Aufgabe stellt. „Ich begann damit, daß ich mir gründlich und grundsätzlich allerromantische

Musik verbot, diese zweideutige, großtuerische, schwüle Kunst, welche den Geist um seine Strenge und Lustigkeit bringt und jede Art unklarer Sehnsucht, schwammichter Begehrlichkeit wuchern macht . . . Solche Musik entnervt, erweicht, verweiblicht . . .“

Wiederum war es Wagners Musik, die dem Element „Musik“ in Nietzsches Theorie der Dekadenz seinen Platz wies. „Ist Musik, moderne Musik nicht schon *décadence*?“ fragt er im „Willen zur Macht“. Die Musik ist jene Kunstgattung, die ein Zeitalter ausläutet. „Die Musik als Spätling jeder Kultur“ ist der Aphorismus in „Menschliches Allzumenschliches“ überschrieben, der sagt: „Die Musik kommt von allen Künsten, welche auf einem bestimmten Kulturboden, unter bestimmten sozialen und politischen Verhältnissen jedesmal aufzuwachsen pflegen, als die letzte aller Pflanzen zum Vorschein, im Herbst und Abblühen der zu ihr gehörigen Kultur.“ Die Musik kommt als Ausdruck des Zeitgeistes immer ein wenig zu spät. Die neue Zeit ist bereits angebrochen, wenn die Musik der vergangenen Epoche einsetzt. „Jede wahrhaft bedeutende Musik ist Schwanengesang“, sagt Nietzsche an derselben Stelle. Die Musik Wagners ist sicherlich ein Schwanengesang im Werke Thomas Manns. Sie wird erst möglich, nachdem das Geschlecht der Buddenbrooks in seinem letzten Sproß den Übergang von der Bürgerlichkeit zur Kunst vollzogen hat. Wagner ist der unbewußte Abgott des kleinen Hanno, dem in der Musik eine spärliche, etwas angekränkelte und nicht ganz harmlose Freude erstanden ist. In der Tristannovelle erklingt die Apotheose auf Wagners vollendetste Oper, auf „ein so morbides und tief zweideutiges Werk wie Tristan und Isolde“, um einen Ausspruch Tonio Krögers zu zitieren.

Das Bedürfnis nach Musik zu erklären als das Bedürfnis nach höherer Ausdrucksmöglichkeit, als das Hinübergleiten in eine Welt, die mehr als Realität und darum schwerer zu fassen ist — gleicht dem Verlangen, einem sehr romantischen Verlangen nach Ausschöpfung und Hingeben des tiefsten seelischen Gehaltes. „Wie sehr gewinnt das Wort an Keuschheit zugleich und Erlösungskraft, wenn es mit Schmerzen aus der Musik geboren wird, wenn die Musik jene Nöte und Hemmungen der Seele malt, aus denen das letzte, das schwere Wort sich herauskämpft, emporringt“, schreibt Thomas Mann in den „Betrachtungen“ anläßlich Pfitzners „Palestrina“. Wagners Musik

kam diesem Bedürfnis entgegen, vor allem im „Tristan“. Er stillte das Verlangen, und auch Nietzsche konnte nie die Wirkung dieser Musik leugnen, denn sie gab ihm die Erlösung zum Begreifen des Unendlichen. Die vierte „Unzeitgemäße Betrachtung“ sagt: „Wir fühlen es auf das Bestimmteste: in Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge ans Licht hinaus und hinauf, will gleichsam Leiblichkeit gewinnen . . . Er ist fortwährend gezwungen — und der Betrachtende mit ihm — die sichtbare Bewegtheit in Seele und Urleben zurückzuübersetzen.“ Und noch in „Ecce homo“ muß er gestehen: „Ich suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der Tristan ist, — ich suche in allen Künsten vergebens.“

Nietzsche unternahm es, der Musik Wagners, dem Ausklang, der *décadence* zu entfliehen. Aber der Musik konnte er nicht entbehren. Bizet wurde als Ersatz ausgespielt, nicht durchaus glaubhaft. Thomas Mann blieb Wagner treu. Das Erlebnis seiner Musik wurzelte fest in ihm. Ihm konnte Wagner vieles geben, und er durfte dabei verbleiben. Nietzsche wählte, die Musik Wagners als ein Symptom der Dekadenz bezeichnen zu dürfen. Er dürstete nach helleren Harmonien. Aber seltsamerweise war seine Musik so oft in die Atmosphäre des Niedergangs, des Zweideutigen und Anrühigen gehüllt. Er fand seinen *maestro* Peter Gast. Der schuf die Musik, die Nietzsche liebte. Sie hatte den Klang Venedigs. Im zweiten Kapitel wurde von dem Charakter dieser Stadt gesprochen. Auch Nietzsche unterlag ihren Zaubern. Ihr zwiefaches Antlitz, ihre Schönheit und ihre Verdorbenheit, ihr innerstes Siechtum ist ihm gleich Musik. „Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig“, schreibt er in „Ecce homo“. Diese Musik klingt in den Abgründen von Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“. Sie schleiert die Untergangsstimmung, von der nicht mehr zu sagen bleibt. Aschenbach fällt zusammen in der verpesteten Luft der kranken Stadt. Sein Künstlertum findet hier sein Ende.

Nietzsche hat den Künstler als Schauspieler entlarvt. Wenn die Menge den „großen Mann“ als Gott anbetet, so verehrt sie vielleicht



ein armes Opfertier. Die Welt richtet und verehrt nach dem Werke. Aber der Erfolg war immer der größte Lügner. Das sind die skeptischen Gedanken von Thomas Manns Künstlern, von Tonio Kröger und Gustav Aschenbach. Nietzsche schreibt in „Jenseits von Gut und Böse“: „Diese großen Dichter zum Beispiel, diese Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol (ich wage es nicht, größere Namen zu nennen, aber ich meine sie), — so wie sie nun einmal sind, vielleicht sein müssen: Menschen der Augenblicke . . . mit Seelen, an denen gewöhnlich irgendein Bruch verhehlt werden soll; oft mit ihren Werken Rache nehmend vor einem allzu treuen Gedächtnis, oft in den Schlamm verirrt und beinahe verliebt, bis sie den Irrlichtern um die Sümpfe herum gleich werden und sich zu Sternen verstellen — welche Marter sind diese großen Künstler und überhaupt die höhern Menschen für den, der sie einmal erraten hat!“ Die Dichterfiguren Manns begehen den Verrat an sich selber: sie lassen ihren Schein vergehen und stürzen die Größe des Künstlertums. Sie verteidigen Nietzsche und sprechen das Urteil zu seinen Gunsten.

Wenn der Dichter der Dekadenz in Nietzsche seinen Philosophen erkannte, so wurde Thomas Mann in einem gewissen Betracht der Erfüller Nietzsches. Vielleicht nicht ganz in der Weise, wie es Nietzsche einmal wünschte und forderte, im „Willen zur Macht“, wo er den unwürdigen Versuch zurückweist, in Wagner und Schopenhauer Typen der geistig Gestörten zu sehen und dagegen ausspricht, daß eine ungleich wesentlichere Einsicht gewonnen wäre, den Typus der *décadence*, den Beide darstellen, wissenschaftlich zu präzisieren. Wäre in dieser Frage Wissenschaft überhaupt wünschenswert? Der Dichter Thomas Mann besaß sie nicht. Aber was er besaß, war die Kunst des Dichters, solche Dichtercharaktere der Dekadenz zu gestalten und ihnen den Geist Nietzsches einzuhauchen. Da der Gestalter selbst Dichter war, mußte ihn die Kritik Nietzsches ungleich stärker erregen; die nächste Folge war der Einbruch der Moral. Denn die Kritik weckt das Gewissen. „Ihr wißt es doch? alle großen modernen Künstler leiden am schlechten Gewissen . . .“ sagt die „Fröhliche Wissenschaft“. Thomas Mann hätte nicht das Problem des Künstlertums, das ihm Nietzsche nahe und näher gebracht hatte, so eindringlich verfolgt, wenn es nicht eben für ihn eine Gewissens-

sache gewesen wäre, die Sache eines schlechten Gewissens vor dem Leben. Tonio Kröger, Detlev Spinell, Gustav Aschenbach, Lorenzo de' Medici und wie die Künstler alle heißen — warum sprächen sie immer von Künstlertum, wenn nicht aus der Besorgnis um ihre Wesensart, um über einen Mangel sich hinwegzuhelfen? Sie sind die Moralisten aus Schwäche.

Die Dichterfiguren Thomas Manns nennen die Schwäche ihr Kapital, das sie nicht mehren, nur aufzehren können. Die Antwort Fiores an Piero de' Medici, der sich in seiner brutalen Kraft für einen Helden hält, ihre Liebe zu den Helden der Schwäche, ihre Verkündigung des Heroismus der Schwäche ist der Balsam, der ihnen wohl tut. Aber der letzte Grund, aus der Schwäche die Kunst zu heben, zu leisten, wo sie leicht versagen könnten, liegt tiefer: es ist die Liebe zum Schicksal, *amor fati*. Die Dichter der Dekadenz, die Schöpfer der Kunst, sie haben eben doch einen Beruf, oder die Kunst ist ihre Berufung. Für sie gibt es keinen Ausweg. Sie haben der Schwäche zu trotzen, sie müssen die Helden ihrer Zeit sein. In einem Dialog der „Fröhlichen Wissenschaft“ erklärt der Schriftsteller, daß er sich alles Schreibens schäme, aber er habe kein anderes Mittel, seine Gedanken loszuwerden. „Und warum willst du sie los werden? — Warum ich will? Will ich denn? Ich muß —.“ Die Dichter Manns müssen. Die Schicksalsliebe bezwingt die Schwäche und ermöglicht die Schöpfung. Ihre Liebe zum Schicksal trägt diese Dichter und verleiht ihnen Größe. Nietzsches Wort aus „Ecce homo“ begleitet sie: „Meine Formel für die Größe am Menschen ist *amor fati*: daß man Nichts anderes haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Notwendige nicht bloß ertragen, noch weniger verhehlen — aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Notwendigen —, sondern es lieben . . .“ Die Schicksalsliebe (dies ist nicht Schicksalsglaube) fordert den hohen Mut derer, die der Berufung gehorchen. Sie muß brennen und leuchten selbst am Abgrund; sie darf nicht erlöschen durch die Dämpfe, die aus dem Abgrund steigen. Selbst die Tiefe lieben, die Seele mit Grauen erfüllt, aber den Mut aufrecht erhalten — dies lehrt Zarathustra die Schwachen. „Wer den Abgrund sieht, aber mit Adlers-Augen, — wer mit Adlers-KralLEN den Abgrund faßt: der hat Mut.“ Das Kunstwerk, das Produkt der

Schwäche, dem Abgrund entrissen, ward möglich, weil eine Auslösung sich finden mußte, um nicht in Schwäche unterzugehen. Die vierte „Unzeitgemäße Betrachtung“ spricht den Satz: „Damit der Bogen nicht breche, ist die Kunst da.“

Schicksalsliebe, das ist der Wille, seine Erdenmission zu erfüllen, deutet auf eine Weltanschauung des Tragischen, die unvermerkt zu einer Weltanschauung des Pessimismus sich umbiegen kann. Denn der Schicksalliebende unterzieht sich einer höhern Macht, einer Bestimmung, gegen die eine Auflehnung schlechterdings unerlaubt ist, und in der Folge kann es nicht ausbleiben, daß der stete Druck, das Bewußtsein des Müßens, das sich unlogischerweise in Liebe wandelt, ein Gefühl der Schwere, eine seelische Belastung auf das Gemüt des Empfindenden legt. Der Pessimismus des 19. Jahrhunderts ist der Pessimismus der Dekadenz, auf dessen Begründung und Berechtigung nicht mehr zurückzukommen ist. Thomas Mann, der von Schopenhauer und Wagner ausgegangen war, ließ die Familie der Buddenbrooks aussterben. Der Pessimismus der Epoche erdrückte den Senator, und Hanno entfloh, ein Verneiner des Willens zum Leben. Aber als Mann die Analyse seines Künstlertums begann, als sein Pessimismus zu einer Frage der Moral ward und er den Willen als Macht im Künstler erkannte, mußte er sich da nicht darauf besinnen, warum er selbst lebte und warum seine Dichterfiguren glaubhafte Gestalten und schöpferische Menschen waren? Er mußte Halt machen bei der erstaunten Frage Nietzsches in „Jenseits von Gut und Böse“: „Wie ist Willensverneinung möglich? wie ist der Heilige möglich? — das scheint wirklich die Frage gewesen zu sein, bei der Schopenhauer zum Philosophen wurde und anfing.“ Wagner gab die Fortsetzung. Nietzsche ging die Erkenntnis seines Irrtums auf, als Wagner im „Parsifal“ vor dem Kreuze zusammenbrach. „Man sieht, was ich verkannte, man sieht insgleichen, womit ich Wagnern und Schopenhauern beschenkte — mit mir . . .“ Hätte auch Thomas Mann die Philosophen mit dem Gehalt seiner eigenen Weltstimmung bedacht? Sein Pessimismus konnte sich an der Philosophie Wagners und Schopenhauers strecken und eine Verbindung suchen und finden, die zu einer bleibenden Verkittung wurde. Aber Nietzsche wehrte sich für ihn der Stagnation. Der Pessimismus konnte seine Triebkraft

entfalten, weil er von Mann begriffen wurde, wie ihn Nietzsche begriffen hatte, der in „Nietzsche contra Wagner“ schrieb: „Ich verstand den philosophischen Pessimismus des 19. Jahrhunderts als Symptom einer höhern Kraft des Gedankens, einer siegreichen Fülle des Lebens — ich nahm die tragische Erkenntnis als den höchsten Luxus unserer Kultur, als deren kostbarste, vornehmste, gefährlichste Art Verschwendung, aber immerhin, auf Grund ihres Überreichtums, als ihren erlaubten Luxus.“

Pessimismus als Weltstimmung hat zwei Seiten. Er kann lähmen und ertöten, jegliche Leistung unterbinden, Müdigkeit und Unglück bringen, den seelischen Tod. Aber dies ist nicht der Pessimismus der Dichter der Dekadenz, die Thomas Mann geschildert hat. Sie, die Erkennenden, die sich selbst, ihr Künstlertum bezweifeln, tragen jenen Pessimismus im Herzen, der Strenge, Disziplin, Zucht ist, der das Schicksal liebt, der das Fragwürdige und darum Furchtbare und Entnervende nicht scheut, der lieben will, der schließlich die Überwindung der Dekadenz nicht für die Kommenden, sondern für sich, für die Schaffenden, erstrebt — jenen Pessimismus endlich, den Nietzsches und all der Dichterfiguren Thomas Manns Gewissen, das Gewissen ihrer Eigenart, verkörpert und mit dessen Bejahung Nietzsche die Vorrede zum zweiten Teil von „Menschliches Allzumenschliches“ also beschließt: „Dies war meine pessimistische Perspektive von Anbeginn, — eine neue Perspektive, wie mich dünkt? eine solche, die auch heute noch neu und fremd ist? Bis zu diesem Augenblicke halte ich an ihr fest, und, wenn man mir glauben will, ebensowohl für mich als, gelegentlich wenigstens, gegen mich . . .“ Es liegt auf der Hand, daß solcher Pessimismus, der um die Selbsterhaltung ringt und bestimmt ist, die letzten Tage einer niedergehenden Generation fruchtbar zu machen, den neuen, jungen Geschlechtern nicht mehr innewohnt. Die Dichter Thomas Manns sind ein Ende. Nichts von Zukunft verheißen sie. Ihr Schicksal erfüllt sich mit ihrer Zeit und wird Vergangenheit, wenn ihre Zeit aufgehört hat, Gegenwart zu sein.

Von hier aus kann die literarhistorische Einstellung Thomas Manns noch einmal zusammenfassend versucht werden. Beizufügen ist, daß in die Deutung des Mannschen Künstlertypus in den vorhergehenden Kapiteln an manchen Punkten der Name Nietzsches

unbedenklich einzusetzen wäre. Was nämlich den Naturalismus betrifft, so mußte der Schüler Nietzsches das Streben nach Wahrheit mit starker Skepsis beargwöhnen. Die Naturalisten vermaßen sich, die Wirklichkeit darstellen zu können. Aber ein Dichter, der, wie Thomas Mann, sein Wesen, seine Fähigkeiten und deren Begrenzung erkannt hat, weiß, wie sehr und in wie persönlicher Weise er mit dieser Wirklichkeit verfährt, wie sie eine Metamorphose durchmacht und den Schein als Wahrheit ausgibt. An der angeblichen „wirklichen Wirklichkeit“, die Nietzsche in einem Aphorismus von „Menschliches Allzumenschliches“ bezweifelt, kann ihm nichts liegen. Denn er kennt sie zu gut; man möchte sagen: der Dichter weiß zu viel. Gäbe es überhaupt diese Wahrheit, müßte ihr der Dichter in ihr böses Antlitz schauen, besessen vom „Wahrheitswahnsinn“, dann würde er in seiner Schwäche, krank vom Lichte, niedersinken und von der Einen Wahrheit verbrannt werden, von jener Wahrheit, die das Zarathustra-Poem meint: „Daß ich verbannt sei von aller Wahrheit, nur Narr! Nur Dichter!“

Wäre es vielleicht Nietzsche gewesen, der dagegen Thomas Mann in die Bannung des Georgekreises führte? Die Beziehungen jener Richtung zu Nietzsche sind offenkundig; sie drücken sich in dem herrlichen Nietzschegedicht Georges und dem tiefgreifendem Nietzschebuch Ernst Bertrams aus. Die Abrückung von der Realität, die Hinneigung zu einer Kunst reiner Geistigkeit — diese nach dem Ästhetischen zielende Bewegung Manns, die in der Figur Aschenbachs sich kennzeichnet, läßt sich aus Nietzsche erklären. Denn die Freiheit im Geistigen, deren sich der George-Kreis erfreut, suchte auch Nietzsche. Er schreibt an Peter Gast: „Ein antiromantisches Bekenntnis über Musik tut not; nicht mehr ‚Moral‘ und ‚Volks-Erhebung‘ wollen, mit Musik, sondern Kunst, *ars*, Kunst für Künstler, etwas göttliche Indifferenz, etwas unerlaubte Heiterkeit auf Kosten aller ‚wichtigen‘ Dinge: Kunst als Überlegenheitsgefühl und ‚Berg‘, gegenüber der Niederung von Politik, Bismarck, Sozialismus und Christentum usw., usw.“ Die ganze Bewegung des George-Kreises beruht auf diesem Bekenntnis, das zu einem Postulat erhoben wird. Es ist das antike Wesen Georges, das hier die philosophische Fundamentierung durch Nietzsche erfahren hat. Wenn früher gesagt wurde, es sei die

Bürgerlichkeit gewesen, die Thomas Mann und seine Auffassung vom Künstler in Distanz von George hielt, so bildet sie auch, in diesem Betracht, eine Scheide gegen Nietzsche, der in „Jenseits von Gut und Böse“ in sehr unbürgerlicher Boshaftigkeit von der Realität, der äußern Welt spricht. „Es ist nicht mehr als ein moralisches Vorurteil, daß Wahrheit mehr wert ist als Schein.“ Die letzte Auslegung Nietzsches — sie geht von einem dem George-Kreis Nahestehenden aus — trägt den charakteristischen Untertitel „Versuch einer Mythologie“.

Aber was weder Nietzsche noch der Kreis um George wollte und was Thomas Mann aus Herzensgrund verabscheute, war die Auflösung einer geistigen Kunst in Ästhetizismus, die man in mancher Hinsicht eine Erotisierung heißen könnte. Gerade Ernst Bertram schreibt im Nietzsche-Buch: „Wie die große Philosophie nur eine listige Verlockung war, mit der Eros den jungen Geist zu dem großen erzieherischen Menschen hin verlockte, und über den Erzieher hinweg zuletzt zur eigenen Vollendung, so ist, wenige Jahre später, für Nietzsche sogar die große Kunst nur eine listige Maske des Eros, um die junge Seele zu verführen zu etwas, das mehr ist als Kunst, nämlich —.“ Die unumschränkte Gewalt des Eros, die dem Ästhetizismus ruft, führt von Nietzsche weg. Und dennoch bestand eine Möglichkeit, daß sich die Kunst durch Nietzsche zum Ästhetizismus erziehen ließ. Das Resultat war die Verkündigung einer neuen Renaissance.

Der Ästhetizismus sah das Leben in grellen Farben und Lichtern. Seine Kunst war die Verherrlichung einer aphrodisischen Lebensfreude. Sie erweckte den Typus des ruchlosen Renaissancemenschen mit unbeschränkter Sinnenslust und moralfreier Denkungsart. Sie mochte sich auf Nietzsche berufen und seinen gefährlich bestrickenden und verwirrenden Satz in „Ecce homo“: „Ich bin ein Jünger des Philosophen Dionysos, ich zöge es vor, eher noch ein Satyr zu sein.“ Der Ästhetizismus glaubte Nietzsche aufs Wort, als er sich einen „Immoralisten“ nannte. Er schuf die Cesare Borgia-Gestalten der Neuzeit, die ruchlosen, amoralischen Schönheitsdämonen. Das neue Heldentum war siegreich erstanden. Thomas Mann, der Schüler Nietzsches, hatte mit diesen Helden nichts zu schaffen. Die ästhetizistische Kunst war ihm zuwider. Seine Bürgerlichkeit und seine

Bürgerliebe reichten nicht bis zum Renaissance-Ästhetizismus. Tonio Kröger gesteht es Lisaweta: „Ich liebe das Leben . . . Aber ich beschwöre Sie, halten Sie es nicht für Literatur, was ich da sage! Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn aufs Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das Geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag.“ Tonio Kröger, der kein Ästhet war, mußte so sprechen, weil ihm Thomas Mann ein Gewissen, das Gewissen Nietzsches überantwortet hat. Hier berührt sich Tonio Kröger mit Conrad Ferdinand Meyer im Verhältnis zur Renaissance, wie es Franz Ferdinand Baumgarten formuliert hat: „Ruchlos nannte er die Renaissance, und obwohl er es geschworen, wandte er sich doch ihr immer wieder zu . . . Meyer wußte, daß er verworfen war, daß er der leidgekrönten Menschheit zugehöre, wie sein Heiliger. Er lehnte die Leidenschaft, die Brutalität und die Gewissenlosigkeit ab, wie der Pescara, wie Angela Borgia.“ In den Dichterfiguren Thomas Manns schlägt das Gewissen. Die Dekadenz soll in ihnen überwunden werden; sie darf nicht der ruchlosen, gewissenlosen Renaissance zum Siege verhelfen. Auch der Ästhetizismus — er mag sich auf Nietzsche berufen oder nicht — gehört der Dekadenz an. Aber er ist Dekadenz ohne Gewissen, Dekadenz ohne Pessimismus.

Würde der Versuch gewagt, den europäischen Ästhetizismus auf Nietzsche zurückzuführen — die Analyse dieser Kunstrichtung müßte selbstverständlich ein Nietzsche-Element von großer Dimension entdecken — so wäre es sicher ein anderer Nietzsche als der, auf welchen Thomas Mann hörte. „Der Nietzsche, der mir eigentlich galt und meiner Natur nach erzieherisch am tiefsten auf mich wirken mußte, war der Wagnern und Schopenhauern noch ganz Nahe oder immer nahe Gebiebene, der, welcher in aller bildenden Kunst ein Bild mit dauernder Liebe ausgezeichnet hatte, — das Dürersche ‚Ritter, Tod und Teufel.‘“ Mann erinnert an den Brief Nietzsches an Malvida von Meysenbug: „Ein hiesiger Patrizier hat mir ein bedeutendes Geschenk in einem echten Dürerschen Blatte gemacht; selten habe ich Vergnügen an einer bildnerischen Darstellung, aber dies Bild ‚Ritter, Tod und Teufel‘ steht mir nahe, ich kann kaum sagen, wie. In der Geburt

der Tragödie habe ich Schopenhauer mit diesem Ritter verglichen, und dieses Vergleiches wegen bekam ich das Bild.“ Diese pessimistische, metaphysische Stimmung, „die romantische Sphäre, das Ethos von Kreuz, Tod und Gruft, die Mischung aus Musik, Pessimismus und Humor“ schlägt Mann noch einmal entgegen in der Künstleroper „Palestrina“ von Hans Pfitzner. Daß Thomas Mann auf den Nietzsche des Dürer-Bildnisses schwört, aus dem die Schopenhauer- und Wagner-Stimmung, die ihn später Pfitzners Musik so leicht erfassen ließ, strömt, weist auf die von Nietzsche abschneidende Stelle.

Die Schicksalsliebe, dieses Ethos einer zum Pessimismus neigenden Weltanschauung, die das Künstlertum Thomas Manns trägt, erfuhr in Nietzsche eine Wandlung ins durchaus Positive. Die faszinierende Kraft seiner Philosophie ist aus ihr zum guten Teil zu erklären. Nietzsches Schicksalsliebe steigerte sich über die Dekadenz hinaus zu einer freudigen Bejahung. In der „Fröhlichen Wissenschaft“ spricht er sich „Zum neuen Jahre“ selbst den Glückwunsch, nach welchem der Schicksalsliebe eine ungeheure Fruchtbarkeit beschieden sein möge. „*Amor fati*: das sei von nun an meine Liebe! Ich will keinen Krieg gegen das Häßliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. Wegsehen sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Großen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein!“ So muß die Schicksalsliebe noch viel heller und mächtiger werden, muß über das eigene Dasein, die eigene Bestimmung und das eigene Wesen hinausreichen, muß so tief brennen, daß man das gegenwärtige Schicksal immer von neuem auf sich nehmen würde. Aber dies kann doch nur geschehen, wenn der Wert des Lebens vervielfacht wird und wenn der Mensch anfängt zu glauben an die große Hoffnung auf die Zukunft, mit der Entschlossenheit, mitzufördern und mitzubauen am Kommenden. „Die ewige Wiederkunft“ faßt zusammen: „Meine Lehre sagt: so leben, daß du wünschen muß, wieder zu leben, ist die Aufgabe.“ Die Stimmung von Kreuz, Tod und Gruft ist erloschen. Das hohe Licht ist aufgegangen. Die Dichter Thomas Manns erstarken nicht in diesem triumphierenden Glauben, weil sie, nach einem Worte Manns, etwas alt und nobel zur Welt kommen. Die „zweite Natur“ in Nietzsche erwacht, durch die er die erste ertragen lernt. Ein



Brief an die Meysenbug sagt: „So lebe ich denn ein 2. Dasein und höre mit Entzücken, daß Sie den Glauben an ein solches 2. Dasein bei mir niemals ganz verloren haben. Aber ich darf nichts beschleunigen — der Bogen, in dem meine Bahn läuft, ist groß und ich muß an jeder Stelle desselben gleich gründlich und energisch gelebt und gedacht haben: ich muß noch lange, lange jung sein, ob ich mich gleich schon den Vierzigern nähere.“

Schicksalsliebe wird in Nietzsche zu der großen Sehnsucht, zum Weg dem Licht entgegen, zum Weg durch verneinende Stürme. Die Umwertung aller Werte sollte sich entgegensetzen der Verneinung des Lebens, sollte den toten Gott überwinden und das Leben leidenschaftlich bejahen. Die Schwäche sollte ersterben. Die Seele sollte den freien jubelnden Ton finden. „Aber willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermut, so wirst du singen müssen, o meine Seele!“ Nietzsches Seele füllt sich mit der „Wollust des Zukünftigen“. Dies ist das Emporrauschen seines Geistes in die höchsten Höhen. Dies ist sein bejahender Gesang. „Daß ich dich singen hieß, siehe, das war mein Letztes!“

Die Dichter Thomas Manns konnten nicht einstimmen in die brausende Melodie. Sie hielten fest an ihrer Stimmung, am Pessimismus des 19. Jahrhunderts, an Schopenhauer und Wagner. Sie blieben Romantiker in ihrem tiefen Leid, in ihrer Individualität, in ihrem persönlichen Bilde, in ihrem Gesetze. Und Nietzsche? Wäre er wirklich zum ruchlosen Optimisten geworden? Er fand ein Anderes, ein Etwas, das ihn dem düstern Pessimismus entriß. Er fand als sein *proprium* und *ipsissimum* für seinen Pessimismus eine höchst persönliche Prägung. Er gab dafür auch das Wort, ein Rauschwort und doch voll gefaßten und nüchternen Ausdrucks — ein Wort, das ihn selbst, seinen Willen und seinen Drang ebenso sehr charakterisiert wie jene Zukunft, der er es zgedacht hat — ein Wort, das in einem Klammersatz der „Fröhlichen Wissenschaft“ verborgen aus seinem Versteck heraus mit einem Feuerauge blitzt und das alles erleuchtet und erklärt — es heißt: der dionysische Pessimismus.

Daß hier Thomas Mann der Nachfolge Nietzsches entsagen mußte, daß er bei Schopenhauer und Wagner blieb, dies mag schließlich die Wertung seiner Kunst an sich nicht beeinflussen. „Zuletzt ist“, um

mit Nietzsche zu reden, „wenig an der Philosophie eines Künstlers gelegen, falls sie eben nur eine nachträgliche Philosophie ist und seiner Kunst selbst keinen Schaden tut.“ Wohl aber schenkt dem Literaturhistoriker, der den Gang der Literatur in einem Zeitabschnitt verfolgt und daraus den Geist der Zeit, und den Geist der Kunst zu erfassen trachtet, das Bekenntnis und die Treue zu einer Philosophie eine starke Hilfe zur Würdigung eines Dichters im Sinne der Historie. Der Literaturhistoriker wird auf die vom Dichter zu seiner Erziehung dankbar bezugte Philosophie vor allem achten, wenn er es wagt, der Entwicklung der Literaturgeschichte vorzugreifen und vom Standpunkt eines spätern Betrachters aus die Stellung und die Wirkung eines zeitgenössischen Dichters bedenkt. Das heißt für Thomas Mann, für seine Auffassung vom Künstler und für die Dichterfiguren seines Werkes: was wird der Künstlertypus Thomas Manns dem Literaturhistoriker von morgen bedeuten?

Die Dichtergestalten Thomas Manns werden die klaren Zeugen sein für das dichtende Geschlecht einer Zeit, der Epoche der Dekadenz. Sie werden das folgende Geschlecht nicht bestimmen, denn sie stehen für sich, sie sind die Letzten ihres Zeitalters. Vielleicht erleben sie als Figuren der Dichtung und als Repräsentanten einer Dichtergeneration das Schicksal Richard Wagners, das Nietzsche seinem Volke am Schlusse der vierten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ prophezeit hat, die Seele mit der Ahnung erfüllt vom Ausgang seiner Freundschaft mit dem Musiker. Was wird Wagner diesem kommenden Volke sein? „Etwas, das er uns allen nicht sein kann, nämlich nicht der Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit.“ So mögen einstmals die Dichter Thomas Manns die helfenden Geister sein für den Geschichtsschreiber der Niedergangsliteratur, die Deuter der Dekadenz und ihre Verklärer.

---

# ANMERKUNGEN

---

## I.

### BIBLIOGRAPHIE

Sämtliche in Buchform erschienenen Werke Thomas Manns verlegte (mit Ausnahme der Streitschrift „Bilse und ich“) S. Fischer, Berlin.

Der kleine Herr Friedemann, 1898, enthaltend neben der Titelnovelle: Der Wille zum Glück — Enttäuschung — Der Bajazzo — Tobias Mindernickel — Luischen — Die Hungernden — Das Eisenbahnglück.

Buddenbrooks, Verfall einer Familie, 1901.

Tristan, 1902, enthaltend neben der Titelnovelle: Der Weg zum Friedhof — Der Kleiderschrank — Luischen — Gladius Dei — Tonio Kröger.

Fiorenza, 1905.

Bilse und ich, 1906, Verlag E. W. Bonsels, München.

Königliche Hoheit, 1909.

Der Tod in Venedig, 1913.

Das Wunderkind, 1914, enthaltend neben der Titelnovelle: Schwere Stunde — Beim Propheten — Ein Glück — Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten.

Friedrich und die große Koalition, 1915, daneben den Essay „Gedanken im Krieg“ und einen Brief an die Redaktion des „Svenska Dagbladet“, Stockholm, enthaltend.

Betrachtungen eines Unpolitischen, 1918. (Zitiert: „Betrachtungen“.)

Herr und Hund — Gesang vom Kindchen, zwei Idyllen, 1919.

Über die Publikation der im Text zitierten Aufsätze Thomas Manns geben für die betreffenden Stellen die Anmerkungen Auskunft.

\*

In Buchform sind als größere Würdigungen Thomas Manns erschienen:

Wilhelm Alberts: Thomas Mann und sein Beruf. (Xenien-Verlag, Leipzig 1913).

Franz Leppmann: Thomas Mann. (Axel Juncker Verlag, Berlin-Charlottenburg 1916.)

Wilhelm Alberts gibt ein persönliches Bekenntnis. Er deutet sehr eingehend das Künstlerproblem in der Auffassung Thomas Manns aus, dem er wohl nicht überall gerecht wird. Dem Buche fehlt die historische Einstellung.

Die Studie Franz Leppmanns unterzieht die Gesamtheit von Thomas Manns Schaffen der Betrachtung und der Kritik. Sie ist geistvoller und knapper als diejenige von Alberts, kann aber für die Literaturgeschichte nicht mehr als Essay bedeuten.

Ernst Bertram hat in den „Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn“ das Schaffen Thomas Manns mit Verständnis und Liebe verfolgt. Seine Referate sind feine Charakteristiken der Einzelwerke.

In Zeitungen und Zeitschriften sind unzählige Aufsätze über Thomas Mann erschienen, von denen hier nur die drei wertvollsten genannt sein mögen, die alle anlässlich der Novelle „Der Tod in Venedig“ erschienen.

Bruno Frank: Thomas Mann. Eine Betrachtung nach dem „Tod in Venedig“. „Neue Rundschau“, Jahrgang 24 (1913), Band 1, Seite 656 ff.

Josef Hofmiller: Thomas Manns neue Erzählung. „Süddeutsche Monatshefte“, Jahrgang 10 (1912/13), Band 2, Seite 218 ff.

Eduard Korrodi: Thomas Mann: Der Tod in Venedig. „Wissen und Leben“, Band 11 (1912/13), Seite 690 ff.

Alle übrige Literatur, die sich nicht direkt auf Thomas Mann bezieht, ist in den Anmerkungen verzeichnet.

## II.

Seite 1: Die Charakteristiken W. H. Riehls sind 1853—77 hervorgegangen aus Feuilletons. Die Titelüberschriften lassen erkennen, wie Riehl das Verhältnis der Künstler zur gesellschaftlichen Ordnung ihrer Zeit zu bestimmen suchte.

Ein dramatischer Bänkelsänger und ein musikalischer Aristokrat:

I. Wenzel Müller.

II. Astorga.

Die Theoretiker mit Zopf und Schwert:

Mattheson und seine Zeitgenossen.

Als Epilog: Eine Gruppe moderner Historiker.

Bach und Mendelsohn aus dem sozialen Gesichtspunkte:

I. Die Musik und das deutsche Bürgertum.

II. Die Musik und die gebildete Gesellschaft.

Johann Adolf Hasse, der Hofopernkompunist:

Hasse und Faustina.

Als Epilog: Meyerbeer und Roger.

Der musikalische Dramatiker des französischen Kaisertums:

Gasparo Spontini.

Als Epilog: Das Gegenbild Cherubinis.

Die göttlichen Philister:

Gyrowetz. Rosetti. Pleyel. Wranitzki. Hoffmeister. Neubauer.

Zwei kleine Meister:

I. Konradin Kreutzer.

II. Albert Lortzing.

- Seite 2: Goethe, Wahlverwandtschaften. „Die Kunst beschäftigt sich mit dem Schweren und Guten“. Sämtliche Werke der Cottaaschen Jubiläumsausgabe, Band 21, Seite 191.  
Tasso: der Titanismus des Genies gegen die Realität. — Wilhelm Meister: Die theatrale Sendung. — Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen (1798). — Eduard Mörike: Maler Nolten (1832). — Gottfried Keller: Der grüne Heinrich (1855 und 1879). — Der Gelehrte als Dichtungsfigur in Gustav Freytags „Verlorener Handschrift“ (1864). — Paul Heyse: Im Paradiese (1876), Troubadournovellen (1882), Merlin (1892). — Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray (1890).
- Seite 7: Der deutsche Naturalismus setzt ein mit den „Kritischen Waffengängen“ der Brüder Julius und Heinrich Hart (1882); mit den Programmen von Arno Holz „Buch der Zeit“ (1884); mit den „Modernen Dichtercharakteren“, herausgegeben von Hermann Conrad und Karl Henckell (1885); mit Arno Holz—Johannes Schlaf „Papa Hamlet“ (1889), „Die Familie Selicke“ (1890); mit Karl Henckell „Amselrufe“ (1888), „Trutznachtigall“ (1891).
- Seite 8: Emil Ermatinger „Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart“ (1921). 2, 252.
- Seite 9: Kunstwille M. G. Conrads in den Aufsätzen „Von Zola bis Hauptmann“ (1901). Zitat: Seite 76.
- Seite 10: Der Versuch über das Theater ist die Antwort auf eine Umfrage an die Dichter, was sie dem Theater verdanken und was sie vom Theater halten. Erschienen in „Nord und Süd“, Jahrgang 32 (1908), Seite 116/19 und Seite 259/90.
- Seite 13: „Königliche Hoheit“, Seite 43.
- Seite 15: Bekenntnis zum 19. Jahrhundert: Betrachtungen, Einleitung, Seite XXIII.
- Seite 17: Geschichte der „Buddenbrooks“: Betrachtungen, Seite 608. — Die „Buddenbrooks“ ein naturalistisches Kunstwerk: Alexander Pache „Thomas Manns epische Technik“. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Jahrgang 2, Nr. 2, Seite 50.
- Seite 18: Hannos Klaviervortrag 2, 151.  
Leutnant Bilde — Pseudonym für Fritz v. d. Kyrburg. Der Roman heißt „Aus einer kleinen Garnison, ein militärisches Zeitbild“ (1904).
- Seite 19: Charakteristik der Streitschrift in den Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, Jahrgang 2, Nr. 7, Seite 274, in einer Enquête „Ziele und Wege der Dichtung nach Äußerungen ihrer Schöpfer“. Besetzung — „Bilde und ich“ Seite 21.
- Seite 20: Ausspruch G. Hauptmanns in Paul Schlenker „Gerhart Hauptmann“ (1897), Seite 82.  
Problem der Schönheit: Betrachtungen, Seite 588.
- Seite 23: Der produzierende Schriftsteller: Tristan, Seite 70.  
Am Grab des Konsuls: Buddenbrooks, 1, 327.
- Seite 24: Über Fontane im Fontane-Buch, herausgegeben von Ernst Heilborn (1919), enthaltend einen Aufsatz Thomas Manns „Der alte Fontane“. Zitat: Seite 50.

- Seite 25: Ablehnung des Herrn Spoelmann: Königliche Hoheit, Seite 302.
- Seite 26: Politisch-antiindividualistische Tendenz der „Königlichen Hoheit“: Betrachtungen, Seite 63.
- Seite 27: Das Hervortreten der Person des Dichters: Betrachtungen, Einleitung, Seite XVII.
- Seite 28: Die „Buddenbrooks“ ein naturalistischer Roman: Betrachtungen, Seite 53.
- Seite 34: Hanno, der Verfallsprinz: Betrachtungen, Seite 595.  
„Tristan“, Seite 73.
- Seite 35: Kunst als Lebenskritik: Betrachtungen, Seite 595.
- Seite 36: „Adam Mensch“, Roman von Hermann Conradi (1889). — Ermatinger über die „Modernen“ des Naturalismus in der „Deutschen Lyrik“, 2, 247.  
M. G. Conrad: „Was die Isar rauscht“, Roman (1887), „Die klugen Jungfrauen“, Roman (1889). — Zitat aus „Die klugen Jungfrauen“, 2, 169.
- Seite 37: „Die klugen Jungfrauen“, 3, 212 und 1, 271
- Seite 38: Walter Siegfried „Tino Moralt“, Roman (1890). — Gerhart Hauptmann „College Crampton“, Komödie (1892).  
Th. Mann über München: Betrachtungen, Seite 113.  
„Tonio Kröger“, Seite 217.
- Seite 39: „Bilse und ich“, Seite 34.
- Seite 40: „Die Hungernden“, Seite 151.  
Die Kunst der unausweichliche Beruf: Tristan, Seite 79.
- Seite 41: Zivilist und Soldat: Gedanken im Krieg, Seite 10.
- Seite 43: Das Zitat aus Ibsen lautet genau:  
„Leben heißt — dunkler Gewalten  
Spuk bekämpfen in sich.  
Dichten — Gerichtstag halten  
Über sein eigenes Ich“ (Sämtliche Werke im Insel-Verlag, 1, 117.)  
Über Künstlertum: Betrachtungen, Seite 403.
- Seite 44: Gramvoll ehrliche Veranlagung des Dichters: Tristan, Seite 40.  
„Im Spiegel“, autobiographische Skizze im „Literarischen Echo“, Jahrgang 1907, Seite 395 ff.
- Seite 45: „Königliche Hoheit“, Seite 181.  
Die Haltung verlieren: Königliche Hoheit, Seite 395.
- Seite 46: Repräsentieren: Königliche Hoheit, Seite 113.  
„Bilse und ich“, Vorwort, Seite X.
- Seite 47: „Betrachtungen“, Einleitung, Seite XXII.
- Seite 48: Willh. Heinse „Ardinghello und die glückseligen Inseln“. Roman (1787).  
Novalis „Heinrich von Ofterdingen“ (1799).  
Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, Seite 152, Band 145 der Kürschnerschen Nationalliteratur.
- Seite 49: „Gedanken im Krieg“, Seite 11.  
„Betrachtungen“, Seite 415.

- Seite 51: Friedrich Gundolf „Gefolgschaft und Jüngertum“. Erschienen in den „Blättern für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1904—09“. Seite 114 ff.
- Seite 52: „Blätter“ (1892—98), Seite 5.  
Salbentrunkene Prinzen: die Formulierung findet sich in Stefan Georges „Zeitgedicht“ im „Siebenten Ring“ (1907).  
„Ihr, meiner Zeit Genossen, kanntet schon,  
Bemaßet schon und schaltet mich — ihr fehltet.  
Als ihr in Lärm und wüster Gier des Lebens  
Mit plumpem Tritt und rohem Finger ranntet:  
Da galt ich für den salbetrunknen Prinzen,  
Der sanft geschaukelt seine Takte zählte,  
In schlanker Anmut oder kühler Würde,  
In blasser, erdenferner Festlichkeit.“ (Seite 6 ).
- Die „Blätter“ für eine auserwählte Gesellschaft: Auslese 1892—98, Seite 5.  
„Der Teppich“ (1899), Seite 5.
- Seite 53: Merkspruch: Auslese 1892—98, Seite 16.  
Die Kunst ein Bruch mit der Gesellschaft: Auslese 1904—10, Seite 8.  
7. Wiederkehr der „Blätter“: Auslese 1904—09, Seite 29.
- Seite 54: Vorwort zum „1. Jahrbuch“ (1910).
- Seite 56: „Zeitgedicht“ im „Siebenten Ring“, Seite 7.  
„Geistige Kunst“: Auslese 1892—98, Seite 113.
- Seite 57: Wendung im „Zeitgedicht“ des „Siebenten Ringes“, Seite 6.
- Seite 58: Bekenntniskunst ist romantische Kunst: Betrachtungen, Seite 415.  
Aus einer Seelenlehre des Künstlers: Auslese 1892—98, Seite 138.
- Seite 59: Der Literat ein Heiliger: Betrachtungen, Seite 175.
- Seite 60: „Der Tod in Venedig“, Seite 28.  
Grundeigenschaften Georges: Friedrich Gundolf „George“ (1920), Seite 26.  
„Die Templer“, Gedicht im „Siebenten Ring“, Seite 53.
- Seite 62: „Der Tod in Venedig“, Seite 87.  
„Der Tod in Venedig“, Seite 90.
- Seite 63: „Der Tod in Venedig“, Seite 141.
- Seite 64: Betrachtungen über Kunst: Auslese 1898—1904, Seite 95.  
Eros ein Dämon: Platos „Gastmahl“, Seite 81 in der Übertragung von Kurt Hildebrandt. (Philosophische Bibliothek, Felix Meiner). 2. Aufl. 1919.
- Seite 66: „Der Tod in Venedig“, Seite 110.
- Seite 67: Gundolf „George“, Seite 83.
- Seite 68: Einleitung zu den „Blättern“: Auslese 1892—98, Seite 18.
- Seite 69: Franz Ferdinand Baumgarten: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers (1917).  
Betrachtungen über Kunst: Auslese 1898—1904, Seite 95.
- Seite 70: Ernst Bertram „Nietzsche, Versuch einer Mythologie“, (1918). Kapitel „Venedig“, Seite 261 ff.  
„Der Abenteurer und die Sängerin oder die Geschenke des Lebens“ (1899), Seite 174.

- Seite 71: Das Hinübergleiten der Prosa in den Vers hat Josef Hofmiller in seinem Aufsatz untersucht, Seite 227/28.  
Metapher in der Novelle „Der Kleiderschrank“, Seite 100.  
Hofmannsthal „Der Tod des Tizian“ (1892).  
„Der Tor und der Tod“ (1893).
- Seite 72: „Fiorenza“, Seite 21.  
Der Prior ein Künstler: Fiorenza, Seite 158.
- Seite 73: Schönheit: Fiorenza, Seite 160.  
Rede Ghinos: Fiorenza, Seite 76.  
Das Leben ist die Kunst: Fiorenza, Seite 168.  
Hofmannsthal „Manche freilich . . .“ in den Gedichten und kleinen Dramen (Insel-Verlag 1919), Seite 16.
- Seite 74: „Die Hochzeit der Sobeide“ (1899), Seite 70.  
„Der Tod des Tizian“, Seite 42.
- Seite 75: „Fiorenza“, Seite 159.  
Hofmannsthal: „Das kleine Welttheater“ (1897), Seite 60.
- Seite 76: Das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit: Der Tod in Venedig, Seite 28.  
Dichter und Leben: Auslese 1892—98, Seite 92.  
„Der Tod des Tizian“, Seite 50.
- Seite 77: Friedrich Wolters „Gestalt“: 2. Jahrbuch für die geistige Bewegung (1911), Seite 149.  
Gespräch über Gedichte: Prosaische Schriften, S. Fischer (1919), Band 1, Seite 100.  
Terzinen über Vergänglichkeit; Gedichte, Seite 14.  
Alles muß in der Luft stehen: Seite 93.
- Seite 78: „Der Kleiderschrank“, Seite 102.  
„Der Tod des Tizian“ (Gedichte und kleine Dramen), Seite 41.  
Zur Frage des Schicksals vgl. Paul Hankamer: „Thomas Mann. Die Schicksalsidee und ihr Verhältnis zur Form seiner Kunst.“ Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 10. Jahrgang (1915/16), Heft 7.
- Seite 79: „Der Abenteurer und die Sängerin“, Seite 256.
- Seite 80: „Tonio Kröger“, Seite 205.  
Schicksal: Tod in Venedig, Seite 13, 46, 113 ff.
- Seite 81: „Tonio Kröger“, Seite 201.  
„Der Tod in Venedig“, Seite 140.
- Seite 82: „Erlebnis“: Gedichte, Seite 5.  
Venezianische Gondel: Tod in Venedig, Seite 42.
- Seite 83: „Der Tod in Venedig“, Seite 145.
- Seite 84: Heroismus der Schwäche: Fiorenza, Seite 94.  
„Der Tod in Venedig“, Seite 25.
- Seite 85: „Betrachtungen“, Seite 179.



Seite 86: Die Formulierung Tonio Krögers von F. F. Baumgarten auf C. F. Meyer übertragen, Seite 54. — Th. Mann erwähnt die Stelle bei Baumgarten in den „Betrachtungen“, Seite 558.

Tonio Kröger nennt seine Mutter von „unbestimmt exotischem Blute“, Seite 262.

Seite 87: Tonio Kröger über Italien: Seite 217.

Sittliche Entschlossenheit: Tod in Venedig, Seite 19.

★

Seite 90: Definition des Zivilisationsliteraten: Betrachtungen, Seite 500.

Seite 91: Revanchekrieg des Glaubens: Romain Rolland „*Au-dessus de la mêlée*“ (1915), Seite 22.

Seite 92: Im „März“ erschien 1913 Th. Manns Aufsatz „Der Literat“. 7. Jahrgang, Band 1, Seite 18 ff. und 62 ff. Zitat: Seite 65.

Alfred Kerr „Die Welt im Drama“, 5 Bände (1918). Zitat: Band 1, Einleitung, Seite XXII.

Seite 93: Wagner und Nietzsche ein Ende: Romain Rolland „*Au-dessus de la mêlée*“: Ich bin ein Sohn Beethovens, Leibnizens, Goethes zum mindesten so gut wie ihr. Aber sagt mir, was wir in Europa eurem Deutschland von heute verdanken? Welche Kunst habt ihr geschaffen seit den Schöpfungen Wagners, die das Ende einer Epoche bezeichnen und schon der Vergangenheit angehören? Welchen neuen und großen Gedanken seit Nietzsche gedacht, dessen geniale Tollheit unglücklicherweise seinen Stempel auf euch gedrückt, aber euch nicht gezeichnet hat? (Seite 41.)

Seite 96: Georges Duhamel „*Civilisation*“ (1919).

Fritz von Unruhs Bedeutung scheint erst nach dem Kriege in vollem Umfang erkannt worden zu sein, vor allem durch die Tragödien „Ein Geschlecht“ (1917) und „Platz“ (1920).

Carl Sternheims „Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben“, „Die Hose“, „Bürger Schippel“, „Snob“ (1914), „Tabula rasa“ (1916).

Heinrich Mann „Der Untertan“ (1918).

Wahrheit: R. Rolland „*Au-dessus de la mêlée*“, Seite 49.

Seite 97: Kasimir Edschmid „Über die dichterische deutsche Jugend“ (1919), Seite 32. Franz Werfel „Der Weltfreund“, Gedichte (3. Auflage 1918). Zitat: Seite 108.

Seite 98: Humanität: R. Rolland „*Au-dessus de la mêlée*“, Seite 36.

Kasimir Edschmid, Zitat: Seite 20.

Seite 99: „Der sanfte Romain Rolland“: Betrachtungen, Seite 19.

Stefan Zweig „Romain Rolland“ (1921).

Seite 100: Romain Rolland „Jean-Christophe“, 10 Bände (1904—12).

Robert Fäsi „Rainer Maria Rilke“ (1919), Seite 5.

Seite 101: Paul Seippel „*Romain Rolland. L'homme et l'oeuvre*“ (1913).

- Seite 102: Kunst und Wahrheit: Jean-Christophe 4, 102.  
Jean-Christophe's große Symphonie: 10, 216.
- Seite 103: Versiegen der künstlerischen Kraft: Jean-Christophe 9, 332.  
„Tonio Kröger“, Seite 206.  
Schöpfungslust: Jean-Christophe 4, 13.
- Seite 105: Jean-Christophe 7, 104.  
Eduard Korrodi „Schweizerische Literaturbriefe“ (1918). Gegenüberstellung  
von „Buddenbrooks“ und „Jean-Christophe“ Seite 84.
- Seite 106: Lebenswut: Jean-Christophe 3, 83.  
„Jean-Christophe“ 5, 162.  
6. Band von Jean-Christophe: „Antoinette“.  
Heroische Symphonie: Seite 134.  
„Au-dessus de la mêlée“, Seite 78.
- Seite 107: Schicksalsglaube: „Au-dessus de la mêlée“, Seite 6.  
Apotheose des ringenden Menschen: Jean-Christophe 10, 277.  
Über die Zugehörigkeit zur Romantik: Betrachtungen, Seite 55 ff.
- Seite 108: Jens Peter Jacobsen „Niels Lyhne“ (1880).  
Herman Bang „Hoffnungslose Geschlechter“ (1880), „Das graue Haus“ (1880).  
Musik und Deutschtum: Betrachtungen, Seite 45.  
Unwissenheit über Deutschland: Gedanken im Krieg, Seite 30.  
„Jean-Christophe“, 4, 48.
- Seite 110: Wilde, Vorwort zum „Dorian Gray“.  
Heinrich Mann, Sämtliche Werke bei Kurt Wolff. — „Die Romane der  
Herzogin von Assy“ (1903), Zitat 4, 217.
- Seite 111: Definition des Bürgers: 2, 155.  
Gabriele d'Annunzio „Lust“ (1889), Zitat, Seite 39.  
„Die Herzogin von Assy“, 3, 305.
- Seite 112: „Flöten und Dolche“ (1903), 9, 52.
- Seite 113: „Der Tod in Venedig“, Seite 101.
- Seite 114: „Flöten und Dolche“, 9, 55.  
Vermächtnis der Herzogin von Assy: 4, 293.  
Heinrich Mann „Macht und Mensch“, gesammelte Aufsätze 1919.  
Anrufung Goethes: Macht und Mensch, Seite 144.  
Jugend: Macht und Mensch, Seite 142.
- Seite 115: Über Zola: Macht und Mensch, Seite 35 ff.  
Über Flaubert: Der neue Roman, ein Almanach des Kurt Wolff-Verlages  
1917, Seite 1 ff.  
Kurt Eisner: Macht und Mensch, Seite 173.

\*

- Seite 118: Bekenntnis zur Philosophie: Betrachtungen, Seite 34.
- Seite 120: Dritte unzeitgemäße Betrachtung „Schopenhauer als Erzieher“ (1874),  
Band 2 der Taschenausgabe, nach der hier zitiert wird.

- Seite 121: „Betrachtungen“, Seite 36.  
Unterscheidung von Schmerz und Tod: 1, 378 der sämtlichen Werke Schopenhauers in der Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe.
- Seite 122: Alles Leben ist Leiden: 1, 413.  
Schopenhauer „Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen“, 2, 876 ff.  
Zitat 2, 877.  
Schopenhauer „Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich“, 2, 1240 ff. Stelle in den „Buddenbrooks“ 2, 342 ff.
- Seite 123: Optimismus: Schopenhauer 1, 432.  
„Betrachtungen“, Seite 35.  
Richard Wagner „Mein Leben“, 2, 604.
- Seite 124: Über Beethoven (1870): Gesammelte Schriften 9, 61 ff.  
Schopenhauer über Musik: 5, 470.  
Tristan — *opus metaphysicum*; Vierte unzeitgemäße Betrachtung (1876), 2, 461.
- Seite 125: Höher als Vernunft: Tristan, Seite 63.  
Leitmotiv: Versuch über das Theater, Seite 260.
- Seite 126: Schopenhauer: 1, 429.
- Seite 127: Schopenhauer über das Genie: 2, 1026.
- Seite 129: M. G. Conrad über Nietzsche: Von Zola bis Hauptmann, Seite 12 ff. (Mit Friedrich Nietzsche unter einem Dach in Sorrent.)
- Seite 130: „Versuch über das Theater“, Seite 270.  
Elisabeth Förster-Nietzsche über das Ende der Freundschaft: „Das Leben Friedrich Nietzsches“ 2. Band, 1. Hälfte (1897), Seite 243.
- Seite 131: Hinweis auf die Stelle in den „Betrachtungen“: Noch in „*Ecce homo*“ ist eine Seite über den „Tristan“, welche Beweis genug wäre, daß Nietzsches Verhältnis zu Wagner bis in die Paralyse hinein heftigste Liebe geblieben ist (Seite 37).  
Brief Nietzsches an den Freiherrn von Gersdorff, August 1877. Gesammelte Briefe 1, 330.  
Brief Nietzsches an Erwin Rohde über die erste Begegnung mit Wagner, 9. November 1868. Briefe 2, 90.  
Brief an Erwin Rohde, 16. Juni 1869. Briefe 2, 150.  
R. M. Meyer „Nietzsche“ (1913), Seite 205.
- Seite 132: Vorwort zum „Fall Wagner“ (1888), 11, 177.  
Brief an Malvida von Meysenbug, 13. März 1885. Briefe 3, 617.  
Der Musiker zum Schauspieler: Fall Wagner, 11, 196.  
Brief an Malvida von Meysenbug, 18. Oktober 1888. Briefe 3, 649.  
Ernst Bertram, S. 286.
- Seite 133: Nebeneinander von „Meistersinger“ und „Tristan“: 2, 462.  
Vom Probleme des Schauspielers: Fröhliche Wissenschaft, 6, 337.  
Die Falschheit mit gutem Gewissen: 6, 337.
- Seite 134: Mit seinen Schwächen als Künstler schalten: Morgenröte (1881), 5, 218.

- Seite 135: Verhalten der Deutschen zur Moral: 5, 207.  
Sieg der Moralität: Tod in Venedig, Seite 22.
- Seite 136: Zarathustra (1885), 7, 16.  
„Veredelung durch Entartung“: Menschliches Allzumenschliches I (1878),  
3, 212.  
Wille zur Erkenntnis: Wille zur Macht, 9, 60.
- Seite 137: Redlich aber düster: Wille zur Macht, 9, 75.  
Kennzeichen der literarischen *décadence*: Fall Wagner, 11, 197.  
Bedingung des Künstlers: Wille zur Macht, 10, 66.
- Seite 138: Über „Tristan“ in „*Ecce homo*“ (1888), 11, 299.  
„Tonio Kröger“, Seite 202.  
„Tonio Kröger“, Seite 197.
- Seite 139: Der Künstler und die Inspiration: 3, 163.  
Die aberhundert Einzelinspirationen: Tod in Venedig, Seite 23.  
Verlust der Inspiration: *Ecce homo* 11, 351.
- Seite 140: Romantik: Wille zur Macht, 9, 76.  
Klassisch-romantisch: Goethe zu Eckermann, 2. April 1829.  
Nietzsches Aphorismus in „Menschliches Allzumenschliches II“ (1880),  
4, 317.  
Verbot romantischer Musik: 4, 7.
- Seite 141: Ist Musik *décadence*?: 10, 88.  
Musik als Spätling: 4, 90.  
Musik ist Schwanengesang: 4, 91.  
„Tonio Kröger“, Seite 208.  
„Betrachtungen“, Seite 409.
- Seite 142: „Vierte unzeitgemäße Betrachtung“, 2, 447.  
„*Ecce homo*“, 11, 299.  
Über Venedig: 11, 301.
- Seite 143: „Jenseits von Gut und Böse“ (1886), 8, 256.  
Dekadenz von Wagner und Schopenhauer: 9, 68.  
„Fröhliche Wissenschaft“, 6, 346.
- Seite 144: „Fröhliche Wissenschaft“, 6, 150.  
„*Ecce homo*“, 11, 308.  
„Zarathustra“ 7, 420.
- Seite 145: „Vierte unzeitgemäße Betrachtung“, 2, 431.  
„Jenseits von Gut und Böse“ 8, 72.  
Über „Parsifal“: Nietzsche contra Wagner (1888), 11, 239.
- Seite 146: „Nietzsche contra Wagner“ 11, 239. Eine beinahe gleichlautende Stelle  
enthält der Aphorismus „Was ist Romantik?“ in der „Fröhlichen  
Wissenschaft“ 6, 350.  
„Menschliches Allzumenschliches II“, 4, 12.

- Seite 147: Die „angebliche wirkliche Wirklichkeit“: 4, 29.  
„Zarathustra“, 7, 437.  
Stefan George „Nietzsche“ im „Siebenten Ring“, Seite 12.  
Brief an Peter Gast, 19. November 1886. Briefe an P. Gast, Seite 270.
- Seite 148: „Jenseits von Gut und Böse“ 8, 55.  
Letzte Auslegung Nietzsches durch Ernst Bertram (1918).  
Bertram „Nietzsche“, Seite 321.  
„*Ecce homo*“ 11, 262.
- Seite 149: „Tonio Kröger“ Seite 212.  
F. F. Baumgarten über C. F. Meyer und die Renaissance, Seite 55 und 57.  
Verhältnis Manns zu Nietzsche: Betrachtungen, Seite 517.  
Brief an Malvida von Meysenbug, 24. März 1875. Briefe 3, 491.
- Seite 150: Pessimistische Stimmung: Betrachtungen, Seite 408.  
„Fröhliche Wissenschaft“ 6, 235.  
„Die ewige Wiederkunft“ (1881), 6, 16.
- Seite 151: Brief an Malvida von Meysenbug, Februar 1882. Briefe 3, 593.  
„Zarathustra“ 7, 326.  
Wollust des Zukünftigen: Zarathustra 7, 324.  
Der bejahende Gesang: Zarathustra, 7, 327.  
„Fröhliche Wissenschaft“. Die Stelle lautet wörtlich: „Der romantische Pessimismus ist das letzte große Ereignis im Schicksal unserer Kultur. (Daß es noch einen ganz andern Pessimismus geben könne, einen klassischen — diese Ahnung und Vision gehört zu mir, als unablässlich von mir, als mein *proprium* und *ipsissimum*: nur daß meinen Ohren das Wort „klassisch“ widersteht, es ist bei Weitem zu abgebraucht, zu rund und unkenntlich geworden. Ich nenne jenen Pessimismus der Zukunft — denn er kommt! ich sehe ihn kommen! — den dionysischen Pessimismus.)“ 6, 353.  
Philosophie eines Künstlers: Fröhliche Wissenschaft 6, 159.
- Seite 152: „Vierte unzeitgemäße Betrachtung“ 2, 497.









Meißner, Carl  
2627 Die Gestalt des Führers  
19419 in der neueren Dichtung

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

