

**DIE PRODUKTIVE REZEPTION VON THOMAS MANN
IM ROMAN
ANA EM VENEZA VON JOÃO SILVÉRIO TREVISAN (1994)**

*Angela Pawlik & Henrick Stahr**

Abstract: The novel *Ana em Veneza* (1994) by João Silvério Trevisan is composed as a literary game of intertextual references to the works of Thomas Mann. Especially his tales *Enttäuschung* (Desillusion) and *Tod in Venedig* (Death in Venice) and his novel *Doktor Faustus* serve as models. Trevisan uses figures, motives and themes of Thomas Mann on various levels of his own literary creation, thus using elements in the works of the German writer as pattern of a "European" attitude towards art, about which he argues through his characters, seeking a specific Brazilian identity as an artist. The article surveys this productive reception of motives from Thomas Mann's works, referring to the basic ideas of the novel.

Keywords: Reception; Intertextuality; Modern German Literature; Contemporary Brazilian Literature; Thomas Mann.

Resumo: O romance *Ana em Veneza* (1994), de João Silvério Trevisan, é construído como um jogo literário de referências intertextuais à obra de Thomas Mann. Serviram de modelo, sobretudo, os contos *Enttäuschung* (Desilusão) e *Tod in Venedig* (Morte em Veneza) e o romance *Doktor Faustus* (Doutor Fausto). Trevisan utiliza personagens, motivos e temas de Thomas Mann em vários níveis de sua própria criação literária e os toma como padrão de uma noção "européia" de arte, cuja essência é discutida através das personagens, em busca de uma identidade artística especificamente brasileira. O artigo faz uma análise crítica desta recepção produtiva de motivos mannianos, referindo-se às idéias básicas do romance.

* Angela Pawlik ist Germanistin; Henrick Stahr war von 1994 bis 1998 DAAD-Lektor an der UFC, Fortaleza-CE. Zur Zeit leben beide in Berlin. Adresse: Friedrich-Karl-Str. 27, D-12103 Berlin, Email: <pawlik.stahr@berlin.sireco.net>.

Palavras-chave: Recepção literária; Intertextualidade; Literatura alemã moderna; Literatura brasileira contemporânea; Thomas Mann.

Stichwörter: Rezeption; Intertextualität; Moderne deutsche Literatur; Zeitgenössische brasilianische Literatur; Thomas Mann.

1. Einführung

Thomas Mann gehört neben Stefan Zweig und Hermann Hesse zu den in Brasilien bekanntesten deutschsprachigen Autoren, ja zu den wenigen, deren Gesamtwerk publiziert wurde (THIMANN 1989: 63-80; DORNBUSCH 1992: 3). Für dieses intensive Interesse an Thomas Mann war, neben dem Nobelpreis und seinem antifaschistischen Engagement im kalifornischen Exil, von Anfang an der eher äußere Umstand wichtig, dass die Mutter Thomas Manns, Julia da Silva Bruhns (1851-1923), Brasilianerin war, d.h. in Brasilien als Tochter einer Brasilianerin und eines deutschen Vaters geboren wurde. Jenseits dieses besonderen biographischen Konnexes mit Brasilien folgte die Diskussion der Arbeiten Thomas Manns jedoch den gleichen Themen, die die Debatten auch in Deutschland lange bestimmten: Dekadenz und Tod, Todessucht und Krankheit und der Widerspruch zwischen Kunst und Leben (DORNBUSCH 1992: 1). Trotz des anhaltenden Interesses an Thomas Manns Werk und breiter Rezeption in den Medien und bei der universitären Kritik blieb dessen literarischer Einfluss auf brasilianische Schriftsteller gering.¹

Um so interessanter ist deshalb der Roman *Ana em Veneza* des 1944 geborenen Schriftstellers, Journalisten und Dramaturgen João

1 Eine direkte Wirkung lässt sich nur bei wenigen, so bei Guimarães Rosa (*Grande Sertão – Veredas*) und bei Clarice Lispector (*A hora da estrela*), in Bezug auf den *Doktor Faustus* strukturvergleichend belegen (vgl. HOFMANN-ORTEGA LLERAS 1995: 14-56).

Silvério Trevisan, der in direkter und expliziter Weise Thomas Mann produktiv rezipiert. Wie bereits der Titel in Anspielung auf den *Tod in Venedig* andeutet, ist der Roman angelegt als ein intertextuelles Spiel mit Themen, Motiven und Gestalten aus Thomas Manns Werk. Dieses ist für Trevisan die Folie einer "europäischen" Kunst- und Lebensauffassung, mit der er sich mittels seiner literarischen Figuren auf der Suche nach einer spezifisch brasilianischen Künstleridentität auseinandersetzt. Trevisan macht in ihm sowohl Julia als auch Thomas Mann zu literarischen Figuren. Als mannsche Prätexte dienen ihm besonders die Erzählungen *Enttäuschung* und *Tod in Venedig* sowie der Roman *Doktor Faustus*. Der Begriff "produktive Rezeption" erscheint uns zutreffend, bezeichnet er doch, nach Grimm, "den gesamten von Rezeption entweder veranlassten oder stark beeinflussten Produktionsprozess eines Werkes" (GRIMM 1977: 147). Trevisan betreibt eine intertextuelle Verarbeitung Thomas Manns auf verschiedenen Ebenen: strukturell, motivisch und in Bezug auf seine Schreibweise selbst in so intensiver Weise, dass sein Verfahren selbst als *Imitatio Manns* gelten kann. Dies soll im Folgenden verdeutlicht werden.

Trevisans Roman, abgeschlossen in der Zeit der Regierung Collor de Melo, ist sichtbar beeinflusst vom Gefühl der Frustration und Depression besonders bei Künstlern und Kulturschaffenden wegen dessen restriktiver Kulturpolitik. Teile des Romans spielen im Berlin des Jahres 1991; Trevisan referiert über die brasilianische Situation hinaus auf das Ende der Moderne und das "Ende der Utopien" nach dem Mauerfall und ihre Bedeutung für die Kunst. Vielfach werden Analogien zwischen dem *fin-de-siècle* und dem Ende des Jahrtausends gezogen.

2. Struktur und Inhalt des Romans

Der Roman besteht aus einem "Präludium" und vier Teilen, die mit musikalischen Tempobezeichnungen versehen sind. Der musika-

lische Aufbau verweist auf Thomas Mann, für den Musik ein zentrales Motiv darstellte und der sich insbesondere im *Doktor Faustus* an musikalischen Kompositionsprinzipien orientierte. Gipfelpunkt im dritten Teil ist die fiktive Begegnung dreier historisch verbürgter Personen 1890 in Venedig: Zum ersten Julia Mann, die sich dort in Begleitung ihres Mannes und des 15-jährigen Thomas aufhält, zweitens deren ehemalige schwarze, brasilianische Amme Ana, die Titelfigur des Romans, und schließlich der aus dem Nordosten Brasiliens stammende Musiker und Komponist Alberto Nepomuceno (1864-1920) (CORRÊA 1996), einer der Pioniere der "nationalen" Kunstmusik, Erforscher der brasilianischen Volksmusik, Förderer neuer musikalischer Ideen, (Mit)entdecker von Villa-Lobos und Übersetzer musiktheoretischer Schriften, u.a. von Schönberg. Obschon nicht die Titelfigur, ist er doch der eigentliche Protagonist des Romans, der in weiten Teilen eine Künstlerbiographie ist, und sich damit – kritisch – an den *Doktor Faustus* anlehnt. Wir kommen darauf zurück.

Im ersten Teil ("Lübeck, bem longe. Larghetto lamentoso") dichtet Trevisan die Kindheitserinnerungen von Julia Mann an Parati und ihre erste Zeit in Lübeck nach. Ihr Vater war von Lübeck nach Brasilien ausgewandert und nach dem Tod seiner Frau (1856) vorübergehend zurückgesiedelt. Julia war zu diesem Zeitpunkt 6-7 Jahre alt und sprach nur Portugiesisch. Die Übersiedlung war somit ein mehrfach traumatisches Erlebnis: der Verlust der Mutter, wenig später faktisch des Vaters, verknüpft mit dem der tropischen Umgebung ihrer ersten Jahre und der Muttersprache. Über die möglichen Wirkungen dieses frühen Traumas auf Julia Manns Persönlichkeit und auf die ihrer Kinder ist viel geschrieben worden (vgl. KRÜLL 1991: 22-32, 51-54); ihr Leben wurde 1997 in einer Ausstellung des Goethe-Instituts und der Casa Mann im Geburtshaus in Parati erneut gewürdigt (JULIA MANN 1997).

Die brasilianische Mutter Thomas Manns war sehr wirksam für seine Rezeption in Brasilien, sie wurde von der vorwiegend feuil-

letonistischen Kritik breit gewürdigt, oft genug "em tom de exaltação" (DORNBUSCH 1992: 35), mit Gefühlen nationalen Stolzes und Identifikation. Die Tatsache, dass Thomas Mann real an Brasilien desinteressiert war und, wie schon Rosenfeld bemerkte, es in seinem Werk keine explizit "brasilianische" Figur gibt, tat dieser Rezeptionslinie der Literaturkritik keinen Abbruch (vgl. THIMANN 1989: 76). Es verwundert daher nicht, dass die Kritiker in Brasilien viel Gewicht auf Analyse von Frauengestalten und exotischen Elementen in seinem Werk gelegt haben.

Thomas und Heinrich Mann haben ihre innerhalb der kühlen und etwas steifen Lübecker Gesellschaft auffällige und wohl auch auffällig schöne, südländisch aussehende, musikalische und extravagantere Mutter des Öfteren in ihren Werken als Vorbild für Frauenfiguren genommen, die mit der Mutter die Elemente exotisches Äußere, von Weithinsein und Musikalität gemeinsam haben (THIMANN 1989: 71-80). Ebenfalls vielerorts beschrieben ist der Einfluss von Julias Exotik auf Thomas Manns Künstlertum: von *Tonio Kröger* bis zum *Doktor Faustus* finden sich die Auseinandersetzungen des nordisch-strengen, pflichtbewussten, "apollinischen" Väterteils – des Bürgers – mit dem südländischen, "dionysischen", künstlerischen, mütterlichen Erbe – oder was Thomas Mann selbst dafür hielt. Er hat sich im Bild der Mutter (1930) aber gegen einen vorschnellen Autobiographismus gewehrt, der die literarischen Frauengestalten umstandslos mit seiner Mutter in eins setzte – ein Schluss, zu dem auch viele brasilianische Rezensenten und Kritiker neigten.

Trevisan übernimmt zahlreiche Fakten und Anekdoten aus Julia Manns Erinnerungen (MANN 1994: 7-49), wie z.B. ein Lied aus Julias Kindheit, "molequinho do meu pai", von welchem Julia Mann nur wenige Worte und die Melodie erinnerte, das aber die Geschichte eines Mädchens beschreibt, welches von der Stiefmutter lebendig begraben wird: für Trevisan wird es zur unbewusst erinnerten Metapher für den Verlust von Kindheit, Eltern und tropisch-paradiesischer

Heimat und für ein Leben im (inneren) Exil. Trevisan baut diese Anekdote leitmotivisch in den Roman ein, indem er Nepomuceno das Bild von der bösen Stiefmutter als Metapher für Brasilien wieder aufgreifen lässt (vgl. AV: 40, 564). Detailliert gestaltet Trevisan den Assimilationsprozess Julias in Lübeck aus ihrer kindlichen Perspektive, vor allem den Verlust der portugiesischen und den Gewinn der deutschen Sprache, einschließlich der Veränderung ihres Namens von Dodô zu Julia. Auch hier stützt er sich auf die sehr kargen Erinnerungen Julia Manns. Grundthema dieses ersten Teils ist der Zustand des "Exiliert-Seins" Julia Manns, die, so Trevisan, ihr Leben lang unter der Sehnsucht nach dem verlorenen Glück ihrer Kindheit im tropisch-paradiesischen Parati leiden wird. Dieser überwiegend aus der Sicht des Kindes Julia berichtete erste Teil ist in sich sehr geschlossen und könnte eine eigenständige Erzählung sein. Er ist mit dem Roman ganzem lediglich durch die Einführung der Titelfigur Ana und die Vorbereitung des Zusammentreffens der drei Hauptfiguren in Venedig verbunden.

Ana war die schwarze Kinderfrau im Hause da Silva Bruhns, als Sklavin nach Brasilien gekommen. Sie begleitete die Kinder zunächst nach Lübeck, ging dann mit dem Vater zurück nach Brasilien. Trevisans Ana hingegen bleibt in Deutschland, flüchtet aus Liebe zu einem Maler aus dem Haushalt Bruhns und fristet ein Dasein als mehrfach Exilierte, als im Zirkus bestaunte schwarze Exotin, die irgendwann eine Mischung aus ihrer afrikanischen Muttersprache, Portugiesisch und Deutsch spricht. Ana wird zur Schlüsselfigur für Alberto Nepomuceno.

Der zweite Teil des Romans ("Rumo a Roma. Andante appassionato") schildert in Form eines fiktiven Bordtagebuchs von Alberto Nepomuceno dessen Überfahrt von Rio nach Rom. Er gibt in Erinnerungspassagen einen Rückblick auf Nepomucenos Biographie bis 1888: seine Jugend in Fortaleza, die Studienzeit in Recife bei Tobias Barreto, seine ersten Erfolge und Niederlagen als Musiker und Komponist in Rio, bis zu seinem Europa-Stipendium.

Trevisan stellt einen kritischen, für die Abschaffung der Sklaverei kämpfenden, die gesellschaftlichen Verhältnisse Brasiliens reflektierenden Nepomuceno dar. Er ist eine vielfach gefährdete Figur auf der Suche nach seiner Identität als Künstler und Brasilianer. Grundmotiv der Biographie Nepomucenos ist wiederum das – innere – Exil, die Fremdheit: "Moço, pobre, nortista, provinciano. E, ainda por cima, músico num país sem tradição. São as tantas maneiras de ser exilado. Sempre que teu mundo de dentro não coincide com o grande mundo de fora, está criada a condição de estrangeiro e, por extensão, de exilado." (AV: 226) Er leidet unter der "tarefa hercúlea, essa de criar a música brasileira" (AV: 235) und schwankt zwischen Sehnsucht und Verachtung in Bezug auf sein Land. Ebenfalls eingeführt wird ein zweites Motiv, der Tod, einmal als Tod des Vaters und dann durch einen frühen Herzanfall, den er nur knapp überlebte (vgl. AV: 242).

Der gesamte dritte Teil des Romans ("Encontro em Veneza. Adagietto con variazioni") beschreibt den Aufenthalt Nepomucenos in Neapel und Rom und – als die zentrale literarische Erfindung Trevisans, welche die Teile des Romans miteinander verknüpft – die Begegnung Nepomucenos mit Julia Mann und der nun alten und tuberkulosekranken Ana in Venedig, im Jahr 1890. Das Leitmotiv des dritten Teils wird gleich zu Beginn angeschlagen: "A morte, a morte", als Ausdruck der Lebenskrise Nepomucenos, ausgelöst durch einen erneuten Herzanfall beim Besteigen des Vesuv, von Heimweh und frustrierten Erwartungen. Italien erscheint ihm – aus seiner brasilianischen Perspektive – als in seiner Überfülle von Tradition und Geschichte morbider Todesort: "Tudo aqui é tão antigo que o presente parece estar sujeito ao passado. Ruínas, museus, tradições." (AV: 276) Nach einem Besuch in Venedig will er Italien in Richtung Berlin verlassen.

Venedig wird zum Kulminationspunkt des Romans. Dieser Romanteil weist die intensivsten intertextuellen Bezüge zu Thomas Mann auf. In Venedig begegnet der junge Nepomuceno auf seiner

Identitätssuche einer Reihe von Gestalten mit mephistophelischen Zügen, Verführern, die eng an Figuren Thomas Manns angelehnt oder mit menschlichen Motiven verknüpft sind. Venedig wird von Nepomuceno erlebt als Ort einer gleichzeitig lustvollen und dekadent-morbiden Ambiguität, der Begegnung von Süden und Norden, Orient und Okzident, der Verschmelzung der Kulturen, als Ort der Masken und des Karnevals, Paradies und Hölle zugleich, von dem er sich unwiderstehlich angezogen fühlt: "Se Veneza espelha a morte, então devo admitir que a morte é deslumbrante." (AV: 333) In der Betonung der gefährlich-sinnlichen Verführung folgt Trevisan Thomas Mann. So in der fast aus dem *Tod in Venedig* wortgetreu zitierten Schilderung der Ankunft Nepomucenos in Venedig: Gondeln wie dunkle Säрге, weiche Trägheit ... – ein todessüchtiges Paradies, dem Aschenbach erlag und in das sich nun der junge, kränkelnde, ständig mit Selbstreflexionen und Todesängsten beschäftigte Nepomuceno begibt (AV: 313-15). Wie Aschenbach kostet auch er von der Hadesfrucht Granatapfel, dem Motiv der Verführung zum tödlichen Eros (AV: 334). Trevisan führt Nepomuceno an einer Reihe mephistophelischer Verführer-Gestalten entlang, die jeweils Modelle für verschiedene künstlerische und existenzielle Gefährdungen darstellen, und ihre Vorbilder in Gestalten Thomas Manns haben. Im Verlauf dieser Begegnungen findet jedoch eine Umwertung menschlicher Bewertungen statt (wie Trevisan sie rezipiert), die endlich in den Entwurf eines Wunsch-Nepomuceno münden. Wir werden diesen Umwertungsprozess versuchen nachzuzeichnen. Die erste dieser Begegnungen findet auf dem Markusplatz statt. Sie ist nahezu originalgetreu der menschlichen Erzählung *Enttäuschung* nachgebildet, mit Beimischungen aus dem Doktor Faustus.

3. Die Prätexte Thomas Manns

Zunächst zu den von Trevisan primär rezipierten Texten Thomas Manns: In der Erzählung *Enttäuschung* von 1896 lässt dieser

den Ich-Erzähler von einer ihn "ganz und gar verwirrenden" Begegnung mit einem "sonderbaren Herrn" auf dem Markusplatz in Venedig berichten. Jener Herr, der Züge Nietzsches und Schopenhauers trägt, klagt dort über "die große, die allgemeine Enttäuschung, die Enttäuschung, die alles, das ganze Leben einem bereitet" (MANN 1966: 47). Diese Enttäuschung bestehe darin, dass das Leben dürftig und begrenzt sei im Verhältnis zur Kunst. Sie reflektiert das Scheitern des – klassischen und romantischen – utopischen Ideals "vom Menschen als einer individuellen Unendlichkeit" (RUDOLPH 1991: 27). Sein Thema ist die moderne Erfahrung der Entfremdung durch die poetische Sprache, die zu einem Verlust an Unmittelbarkeit führt. Die Kunst erlöst nicht, sie tötet im Gegenteil die Er-Lebensfähigkeit ab. REENTS sieht hier vor allem Anlehnungen an den Schopenhauerschen Desillusionismus und seine tiefe Sprachskepsis (REENTS 1995: 211). Die Erzählung gipfelt im Bekenntnis des sonderbaren Herrn: "Ich träume davon, und ich erwarte den Tod. Ach, ich kenne ihn bereits so genau, den Tod, diese letzte Enttäuschung!" (MANN 1966: 50)

Der *Tod in Venedig* (1912) steht am Ende des menschlichen Vorkriegswerks, und mit ihm die zutiefst pessimistische Erkenntnis, dass, wer die Unbefangenheit einmal verloren hat, sie weder durch apollinische Erkenntnis noch durch dionysische Imitation eines naiven Schönheitskultes zurückgewinnen kann. Dabei betrieb Mann bewusst die Imitatio literarischer Vorbilder, vor allem Goethes, doch im Bewusstsein der Gebrochenheit und Uneinholbarkeit des klassischen Ideals: "Alle Versuche, der künstlerischen Existenz eine Rechtfertigung angesichts des Lebens zu geben, sind gescheitert. Dass Thomas Mann selbst als Künstler nicht scheitert, liegt darin, dass er eben dieses Scheitern zum Thema macht." (KURZKE 1985: 127f.) (Die Selbstrechtfertigung als Künstler in einem Land ohne Tradition und einer von der Kunst ausgeschlossenen Bevölkerung ist auch Thema Nepomucenos/Trevisans.) Das Schreiben Thomas Manns, so Renner (RENNER 1994: 399-402), entwickelte sich in dieser Phase zu seiner "Technik der 'doppelten Optik'", einem Spiel mit "offenkundigen

wie verdeckten Bezügen”, das dem “Gesetz der Intertextualität” auch innerhalb des eigenen Werks folgt. Es stelle eine Transformation psychischer Konflikte in eine zunehmend bewusster Selbstreflexion im ästhetischen Entwurf dar, bei dem die Figuren im Werk Masken seiner selbst seien. In den Techniken der Intertextualität liegt die Modernität Thomas Manns, jenseits seines vordergründigen traditionellen Realismus. Es ist offensichtlich, dass Trevisan in seinem Roman ähnlichen Mustern folgt und seinerseits eine *Imitatio Manns* versucht. Der Begriff der Maske spielt dabei eine herausragende Rolle.

30 Jahre später ist aus dem frühen Thomas Mann der *Betrachtungen eines Unpolitischen* ein inzwischen exilierter Thomas Mann geworden, der vielleicht kein Herzensdemokrat, aber ein Vernunftrepublikaner geworden ist. Im amerikanischen Exil greift er im *Doktor Faustus* die Künstlerproblematik wieder auf und macht sie zur Analogie für die Katastrophe des deutschen Faschismus (vgl. METSCHER 1994: 167-171). Wiederum findet sich die Konstellation von dionysischer, krank machender, künstlerischer Genialität, diesmal vom Teufel erkaufte, auf der einen, und die pflichtbewusste, apollinisch-bürgerliche Welt in Gestalt des braven Serenus Zeitblom auf der anderen Seite. Grundthema des *Faustus*-Romans ist die Krise der Kunst in der Moderne als Ausdruck für das Ende der bürgerlich-humanistischen Epoche (und seiner Symbolfigur, des Faust), das Verhältnis von Ästhetizismus und Barbarei und die Bedrohung durch die Indifferenz – ein zentrales Bild des Romans (vgl. RENNER 1994: 404f.; METSCHER 1994: 166). In seinen Ambivalenzen und Zweideutigkeiten durch die gegenseitigen Relativierungen der Diskurse – seien diese nun bewusst vom Autor so gestaltet oder nicht – ist der *Faustus*-Roman selbst Ausdruck der “Krise der *Imitatio*, der Repräsentanz und der künstlerischen Echtheit” (RENNER 1994: 412). Als Paradigma der Kulturkrise benutzte Thomas Mann den Dodekaphonismus, als Modell der radikalen Abwehr von Konvention und der fortschreitenden Subjektivierung des Kunstschaffens, bei gleichzeitiger Sehnsucht nach neu zu schaffenden “metasubjektiven

Systemen” (RENNER 1994: 405) und einer neuen Unmittelbarkeit – dem von Adrian Leverkühn so genannten “Durchbruch” zu einer neuen Unschuld (*DF*: 331, 345f.), für die er das Beispiel des kleistschen Marionettentheaters heranzieht. Dabei kann aber nicht übersehen werden, dass die mannsche Skepsis und seine Suche nach Lösungen gegen eine “Re-Barbarisierung” der Kunst in der Erfahrung des Faschismus wurzeln. Wie rezipiert ein brasilianischer Schriftsteller diese Ideen?

4. Venedig

Wir kehren zurück zum dritten, dem Venedig-Teil aus *Ana em Veneza*. Zunächst versetzt Trevisan Nepomuceno exakt in die Position des Ich-Erzählers aus Thomas Manns *Enttäuschung* und lässt ihn auf dem Markusplatz jenem sonderbaren Herrn begegnen. Die Erzählung ist nahezu originalgetreu nachgebildet, mit dem Unterschied, dass der sonderbare Herr bei Trevisan eine Biographie und einen Namen bekommt: er heißt Senhor Mustafâ (in Anklang an ‘Mephisto’!), ist ein Sänger und Kastrat. Er ist eine dämonische Figur, alters- und geschlechtslos (seine Kleidung ist gleichzeitig der letzte Schrei und altmodisch, er wirkt jung und alt zugleich; durch seine Stimme ist er nicht Kind noch erwachsen, nicht Mann noch Frau) (*AV*: 331-336). Er ist der Vertreter des Lebens- und Kunstüberdrusses, des Nihilismus. Die Figur des Kastraten erscheint darüber hinaus als Sinnbild der Opferung des Lebens für die Kunst: das Geschlechtliche wird abgetötet, um eine übermenschlich schöne Stimme zu erhalten, die Vollkommenheit der Kunst wird erreicht durch eine Monströsität, mit der sie auch an ihr Ende gelangt. Die Figur enthält Züge einer weiteren Thomas Mann-Gestalt: Mustafâ benutzt Zitate von Adrian Leverkühn, und wie dieser komponiert er eine “Apokalypse”. Wie der Teufel in der zentralen Dialogszene im *Doktor Faustus* lässt Trevisan Mustafâ den Tod der Kunst verkünden, mit den gleichen

Bildern, von der "Wallfahrt auf Erbsen" bis zu den Roten Schuhen aus Andersens Märchen von der kleinen Seejungfrau (AV: 343; vgl. DF: 256). Auch das "diabolische" Kompositionsprinzip der "Apokalypse", das "barbarische" Glissando, ist direkt aus dem *Doktor Faustus* übernommen (AV: 344; vgl. DF: 400-406).

Auch ein weiteres Motiv sei hier erwähnt, das Trevisan aus dem *Doktor Faustus* aufgreift und vielfach leitmotivisch transformiert: Der Vater des Tonsetzers Adrian Leverkühn besitzt ein Schmetterlingsbuch. "Ein solcher Schmetterling, in durchsichtiger Nacktheit den dämmernden Laubschatten liebend, hieß Hetaera esmeralda." (DF: 18) Esmeralda heißt auch die Prostituierte, an der sich Adrian Leverkühn später mit Syphilis anstecken wird. Hetaera esmeralda, das hat Anatol Rosenfeld schon 1958 beschrieben (vgl. DORNBUSCH 1992: 37), ist ein brasilianischer Schmetterling – ein exotisches Element, eine Metapher für die Ambiguität von Schönheit und Tod. Mit der Figur des Mustafâ führt Trevisan das Leitmotiv des Schmetterlings ein, das alle Figuren der Verführung und Gefährdung kennzeichnen wird. Wir seien für immer aus dem "Paradies" vertrieben in ein ewiges Exil, behauptet Mustafâ. Er gebraucht dafür das Bild, das Adrian Leverkühn im *Faustus-Roman* noch als Frage formulierte: "Es gibt im Grunde nur ein Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling?" (DF: 331) Diese Befreiung, so Mustafâ, werde niemals gelingen. Die Kunst täusche über die Tragödie des Menschen nur hinweg. Mustafâ verneint die utopische Hoffnung auf Erlösung und damit eine verändernde Wirkung der Kunst auf das Leben (AV: 343-46). Wie der Ich-Erzähler in Enttäuschung bleibt Nepomuceno während dieser Begegnung mit dem mephistophelischen Kastraten stumm. Über seine Reaktion auf Mustafâ erfahren wir nur, dass er plötzlich unter Heimweh leidet, er sehnt sich nach Identität, nach dem "cheiro do Brasil" (AV: 349) – eine deutliche Abwehrreaktion. Die Tatsache, dass die Erzählungen *Enttäuschung* und *Tod in Venedig* und der *Doktor Faustus* zwei völ-

lig verschiedenen Schaffensperioden Thomas Manns angehören, spielt für Trevisan keine Rolle. Er rezipiert sie losgelöst vom Werkkontext, und folgt damit der verbreiteten Lesart der kulturpessimistischen Frühphase Thomas Manns.

Die zweite Figur der Gefährdung, mit der Nepomuceno konfrontiert wird, ist der fiktive Maler Gustav Sternkopf, eine Figur mit Anklängen an Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire, August von Platen. Er repräsentiert nicht den Überdruß, sondern die selbstzerstörerische, extatische Selbstopferung für die Kunst. Trevisan entwirft die Künstlerbiographie des heimatlosen Außenseiters und Bohemien, genial, manisch-depressiv, versoffen und erfolglos, ein Künstler auf der Suche nach der absoluten Wahrheit, der zum Schluss sein eigenes Werk vernichtet und an Syphilis stirbt, die er sich bei einer Prostituierten namens "Esmeralda" geholt hat. Hier wiederum das Thomas Mann-Zitat, und der Bezug zum Schmetterlings-Motiv. Trevisan schildert Sternkopf, den Geliebten der schwarzen Amme Ana, als "alemão sem pátria (...) um peixe fora d'agua" (AV: 393) – auch er ist also ein Exilierter. In seinem Drang zum Absoluten ist er angezogen vom Morbiden – Chaos, Gewalt und Wollust – und dem Nihilismus, als anti-bourgeoise Revolte. Sein bestes Werk wird ein Porträt Anas: das Schwarz ihrer Haut wird paradoxerweise zur Quelle aller Farben, zum "negro arco-íris" (AV: 416). Der Tod siegt über ihn, denn er erkennt nicht, dass die Rettung darin liegt, das Uneindeutige – den Zweifel – zu ertragen. Die Krankheit Sternkopfs ist nicht ohne gewollte Parallelität zu Aids, wie auch die – etwas klischeehaft wirkende – Figur intertextuelle Bezüge innerhalb Trevisans Arbeiten aufweist: Besonders die Sterbeszenen verweisen auf den Aidskranken Maler Bruno aus der Erzählung *Altar de Oferendas* von 1986 (TREVISAN 1997: 117-127).

Nepomuceno bekommt Sternkopfs Leben erzählt und interpretiert von Ana, der schwarzen Ex-Sklavin, die mit Sternkopf zusammenlebte, und nun – alt und krank – von der Familie Mann versorgt

wird. Ana ist "als sozial und rassistisch Marginalisierte (...) Sinnbild der vom europäischen Zentrum verachteten peripheren lateinamerikanischen Kultur" (STRÄTER 1998), aber auch der von der brasilianischen Elite selbst verachteten schwarzen Unterklasse. Ihr Name ist Programm: Ana Brazileira. Für Nepomuceno ist die Begegnung mit ihr ein Schlüsselerlebnis, denn sie wird zum Medium seiner Selbstfindung, sowohl indem sie das Leben Sternkopfs – eine zweite Künstlerbiographie im Roman – und ihr eigenes abenteuerliches Leben erzählt, als auch in der Szene ihrer Verwandlung in die afrikanische Göttin Iemanjá (AV: 488-93). In ihrer Verkörperung eines höchst zweideutigen "oráculo infantil" verrät sie das "Geheimnis": den Zweifel, die Ungewissheit zuzulassen, die Zweideutigkeit des Lebens selbst anzunehmen (AV: 491). Sie wird zu seinem *alter ego*, über die er im Präludium rückblickend-vorwärtsweisend sagt: "Ensinou-me a importância de duvidar. Ser uma dúvida ambulante, sempre (...) Como é difícil!" (AV: 41) Hier ist kritisch zu bemerken, dass die Figur der schwarzen Ana als Medium sehr problematisch ist. Aus der Rolle der Ex-Sklavin und Dienerin, immer nur für andere zu existieren, erlöst auch Trevisan sie nicht und lässt sie prompt nach Erfüllung ihrer Funktion sterben. Sie bleibt Medium, Aufzeichnungsmaschine im Wortsinne: Auf magische Weise erinnert sie sich nach dem Tod des Malers Sternkopf an alle seine Worte, auch kunsttheoretische Auslassungen, obschon sie nicht einmal Deutsch konnte (AV: 424). Und als Verkörperung der Göttin Iemanjá dient sie der Entwicklung Nepomucenos. Ihr Tod wird überhöht als Eintritt in den ewigen Kreis der Wiedergeburt (AV: 502f.). Ob aber die Idealisierung der (mystischen und musikalischen) Kultur der Afro-Brasilianer ihre offensichtliche Instrumentalisierung zur "Rettung" Nepomucenos – und Brasiliens (vgl. AV: 564-65) – bei Trevisan nicht lediglich verklärt, sei dahingestellt. Ana stirbt in Venedig, wie Gustav Aschenbach und anstatt Nepomuceno, der ihre Weisheit aufnimmt und überlebt.

Die dritte Figur im mephistophelischen Reigen ist der Graf "Agostino von Mölln Basucello", ein (fiktiver) Bekannter Julia

Manns, dem Nepomuceno auf einer Abendgesellschaft der Manns in Venedig begegnet. Er ist ein älterer Herr, aristokratisch, extravagant, von eleganter Ironie und – homosexuell. Auch er ist mit dem "Hetaera Esmeralda"-Motiv ausgestattet, in Form einer Krawattennadel mit Edelsteinen aus Brasilien. Der Graf ist ein Kenner Brasiliens, dessen kulturelle Identitätsprobleme er zum Thema der Abendgesellschaft macht (AV: 447-488).

Nepomuceno bekennt sich hier erstmals zu den Vermischungszuständen der brasilianischen Kultur, zu ihrer Jugendlichkeit und dem Zwang zur Kreativität gerade wegen des Fehlens von Tradition: "somos obrigados a inventar continuamente o Brasil" (AV: 461). Obwohl er die "mais absoluta mestiçagem" (AV: 482) als Grundcharakter brasilianischer Kultur, ja sogar als zukunftsweisend verteidigt, sieht er sie auch als Gefahr, als Dilemma einer ewigen Suche ohne Richtung und einer Überfrachtung mit Erlösungshoffnungen, wie es der Graf formuliert: "O Brasil carrega toda a saudade de um sonho europeu do Paraíso." (AV: 469) Es ist die Rolle des Grafen, Nepomuceno in der positiven Annahme des vieldeutigen Charakters der brasilianischen Kultur zu bestärken. Die Ambiguität und die "karnevaleske" Kultur Venedigs wird vom ihm zum Vorbild für Brasilien erhoben – schon der Name 'Brasilien' stamme von einem venezianischen Kartographen (AV: 467f.). Der Graf ist – zunächst noch – für Nepomuceno eine beunruhigende Figur der Versuchung, weil er die "karnevaleske" Identität der Nicht-Identität auf eine dekadente Spitze treibt, doch hat er für ihn auch etwas Anziehendes. Am Höhepunkt des Kapitels erscheint der Graf betrunken, geschminkt und verkleidet als Casanova, und hält ein Plädoyer für das Unauthentische und die Masken, das Spiel mit falschen Identitäten, das den Künstler ausmache – ein Credo, das auch auf Thomas Mann zutreffen würde. Trevisan/Nepomuceno denunziert ihn nicht, sondern lobt seine "postura aristocrática e elegante" und seine "eloquência profética" (AV: 484). Der Graf macht sich zum Modell einer masken- und rauschhaften Existenz und bekennt zum Schluss: "mi piace la decadenza." (AV:

484). Ein Vergleich mit anderen Arbeiten Trevisans macht die positive Bewertung dieser Figur deutlich: In der metaphysisch-utopischen Erzählung *A Convenção das Máscaras* von 1982 besteht gar die Rettung der Welt vor dem Nichts in der Verwandlung der Menschen in Masken, also in Kunst: “Já não receio o Nada. Nem a dor: tudo arrisco. E é na condição de máscara que continuarei narrando” heisst der Schlusssatz, der leicht das künstlerische Credo Trevisans sein kann (TREVISAN 1997: 67).

Da Trevisan seinen Roman stark auf diesen Venedig-Teil hin konstruiert hat, besonders auf die Szene der Begegnung von Nepomuceno mit Ana und damit auf seine Selbstfindung, wirken die darauf hin führenden Teile des Romans literarisch oft weniger überzeugend. Auch sind die mephistophelischen Figuren etwas zu schablonenhaft: als Wesen aus Zitaten Thomas Manns fällt es ihnen schwer, ein eigenes Leben zu gewinnen, und sie dienen eher als Vertreter von Ideen als komplexe Charaktere.

5. Interviews mit Alberto Nepomuceno

In den diese drei Teile umrahmenden, stark diskursiven Interviews mit Alberto Nepomuceno (“Prelúdio” und “Berlim”, “A Passagem. Allegro Bárbaro”) werden alle Motive und Themen der erzählenden Teile des Romans bereits angedeutet oder wieder aufgenommen. Im “Prelúdio” überschrieben mit “Um dedo de prosa”, zieht der alte Künstler 1919, ein Jahr vor seinem Tod, im Gespräch mit einem jungen Journalisten die Bilanz seines Lebens als Künstler. Diese Exposition, die die Geschichte von ihrem Ende her anfängt, um sie dann chronologisch zu erzählen, zeigt einen kränkelnden, dennoch attraktiven und eitlen, die brasilianische (Kultur-)Politik beklagenden Nepomuceno. Er ist von Selbstzweifeln geplagt, leidend unter seinem ewigen Zustand als “Exilierter”, eine “alma múltipla” (AV:

40) mit vielen Gesichtern, die er unentwegt in den Cafésiegeln betrachtet – für Trevisan ein Todessymbol, das er schon in der Erzählung *Sobreviventes* am Beispiel eines homosexuellen Drogensüchtigen benutzte (TREVISAN 1997: 39). Trevisan resümiert hier die faktische Biographie Nepomucenos und folgt der verbreiteten kunstgeschichtlichen Bewertung, z.B. durch Mário de Andrade, indem er Nepomuceno sich selbst als eher mediokre und provinzielle Gestalt bezeichnen lässt.

Die Interview-Form wird im letzten Teil wieder aufgegriffen. Das zweite Interview findet fast 30 Jahre früher mit dem noch jungen Nepomuceno 1891 in Berlin statt. Mitten im Interview versetzt Trevisan den Musiker durch einen magischen Zeitsprung nach Berlin-Tegel im Jahr 1991. Dieser literarische Trick erlaubt nicht nur eine Aktualisierung der zentralen Ideen des Buches; Trevisan entwirft hier – im Gegensatz zum gealterten und (fast) gescheiterten “realen” Nepomuceno des Anfangs – einen Wunsch-Nepomuceno, der zum Schluss in einem inneren Monolog zu einer Art Selbstbefreiung und -definition durchstößt.

Thema beider Interviews ist die Krise der Kunst, am Beispiel der brasilianischen (Kunst-) Musik, die nicht nur an der Oberflächlichkeit, Vereinnahmung oder Ignoranz durch die Oberschicht des Landes leidet, sondern vor allem an ihrer Identität zwischen dem Erbe und Vorbild Europas und der Aufgabe, die eigene Realität zu erfassen. Verbunden damit stellt sich die allgemeine Sinnfrage nach der Relevanz der Kunst für das Leben. Ähnlich wie im *Doktor Faustus* steht auch hier die Musik paradigmatisch, aber nicht für die Krise der Kultur angesichts des Faschismus, sondern für die Misere der brasilianischen Kultur auf der Suche nach sich selbst angesichts einer Moderne, die Kultur in Kommerz und Identität in (zynische?) Indifferenz – das Nichts – aufzulösen droht, und einer sozialen Realität, die Kunst zu einer isolierten Spielerei werden lässt. In den Interviews wird die Kunstauffassung Trevisans ebenso deutlich wie seine Lesart

Thomas Manns. Im ersten Interview kommt Nepomuceno auf Thomas Mann, "um escritor alemão muito talentoso", zu sprechen, den er vor dreißig Jahren in Venedig als 15-jährigen kennengelernt hätte, und sagt: "Acho que fui me tornar um personagem de Thomas Mann" (AV: 40), um drei Seiten später zu widersprechen: "Não, não quero ser um personagem de Thomas Mann." (AV: 43) Figuren Thomas Manns – das sind für Trevisan eben jene mephistophelischen Repräsentanten eines Scheiterns der Versöhnung von Kunst und Leben und einer Sehnsucht nach dem Tod.

Der Journalist im Gegenwarts-Teil des zweiten Interviews heißt – Adriano Leverkühn, und ist die vierte mephistophelische Figur, auch er versehen mit dem "Hetaera-Esmeralda"-Motiv: Das Flughafensteraurant heißt "Papillon", an der Wand hängt ein grüner Neon-Schmetterling (AV: 527, 532). Gegen Ende des Interviews wird der Journalist immer deutlicher als der Versucher, der Teufel bezeichnet: "Tentador", "Maligno", "Senhor das Moscas", "Cão Tinhoso" etc. (AV: 547-9). Er versucht, Nepomuceno zu zynischer Resignation angesichts des unterstellten Todes der (brasilianischen) Kunst zu überreden: "O Brasil acabou!" (AV: 533) Doch im Unterschied zum Nepomuceno im Erzählteil, der gegenüber den Gestalten der teuflischen Verführung meist stumm blieb, wehrt sich nun der Wunsch-Nepomuceno. In einem schnellen, vielleicht zu unvermittelten Wandlungsprozess werden dabei die Gestalten und Motive des Erzählteils umgewertet. Der Nepomuceno von 1991 bekennt sich zu einer sinnstiftenden Funktion der Kunst. Er vertritt aber gleichzeitig offensiv den Eklektizismus, die Uneindeutigkeit und den Abschied von konsequenter Formalität, als adäquaten Ausdruck der brasilianischen Mischkultur: "Para um país ambíguo, nada melhor do que uma música feita de ambigüidade." (AV: 540) Nun, in einem Rollentausch, greift Nepomuceno die *Doktor Faustus*-Zitate von der Wallfahrt auf Erbsen, den roten Schuhen (vgl. DF 256) und schließlich das Schmetterlings-Motiv wieder auf, als direktes Zitat: "Como se realiza a irrupção libertadora? Como arrebatamos o casulo e nos tornamos

borboletas?" Und Nepomuceno gibt die Antwort: "Através da Graça ..." (AV: 548-9). Sie bezieht sich direkt auf die Erlösungsproblematik im *Doktor Faustus* und auf den Begriff der "Grazie", der Anmut, aus dem kleistschen Aufsatz *Über das Marionettentheater*, die, so gibt Leverkühn ihn wieder, "dem Unbewusstsein oder einem unendlichem Bewusstsein vorbehalten ist, während jede (...) Reflexion die Grazie tötet." (DF: 331) Trevisan/der Wunsch-Nepomuceno versucht eine Antwort auf Adrian Leverkühn. Für ihn ist die "Grazie" aber nicht etwas am Ende der Welt stehendes, sondern das Leben selbst, die vitale Hoffnung: "tudo é Graça" (AV: 549). Die "graça" wird zur zentralen Kategorie der Rettung und Erlösung, die sowohl die ästhetische Schönheit, die Freude als auch die religiöse Gnade umfasst.

Im *Doktor Faustus* ist das Hetaera-Esmeralda-Motiv eindeutig: In seiner Nacktheit, Schattenexistenz und Namensgleichheit mit der tödlich infizierenden Prostituierten steht der Schmetterling für den zum Tode verführenden Eros. In einem Aufsatz gibt Trevisan seine Interpretation: In der Hetaera Esmeralda fänden wir die unbewusste, verdrängte Präsenz von Thomas Manns Mutter Julia, deren Züge die 'Schmetterlingsfrauen' in seinem Werk trügen, und Brasiliens selbst: Ergo befände sich Adrian Leverkühn, als *alter ego* Thomas Manns, in einer verdrängten inzestuösen Mutterbeziehung, "sublimada na figura da borboleta que veio do paraíso perdido, o Brasil" (TREVISAN 1997b: 143). Darüber hinaus sei der Schmetterling ein Symbol für die Verschmelzung der Gegensätze. Letzten Endes stünde er für das Rätsel Brasilien in all seinen Masken und Paradoxien, für die offene Frage also, wie eine Selbstbefreiung, die ihre dionysischen Lustwünsche nicht mehr verdrängen muss, erreicht werden kann, ohne zum Tode zu führen. Eine positive Umwertung des Hetaera-Esmeralda-Motivs durch Nepomuceno ist also eine von der todbringenden Verführung zum Versprechen auf Befreiung. In ihm, wie in den mit Brasilien verknüpften Paradiesbildern, steckt ein immer noch uneingelöstes – und notwendiges, dabei als uneinlösbar und offen bleibend auszuhaltendes – Wunsopotential.

An diesen an sich völlig ausreichenden Schluss hat Trevisan noch ein Kapitel gehängt, einen rauschhaft-delirierenden, in paradoxen Widersprüchen mäandernden inneren Monolog Nepomucenos auf seinem Flug nach Zürich, der ein komplexes Potpourri von Zitaten brasilianischer Künstler, vor allem Musiker, präsentiert. Alle zuvor erzählend behandelten Fragen werden nochmals reflektiert – es scheint, als habe Trevisan seiner eigenen Erzählung nicht getraut. Der Wunsch-Nepomuceno von 1991 verteidigt seinen Eklektizismus und das karnevaleske Maskenspiel als “projeto aberto”, als der Mischkultur Brasiliens adäquatere Kunstform (AV: 555f.) gegen einen dogmatisch-formalistischen Modernismus – damit legitimiert auch Trevisan sein Spiel mit Zitaten und Masken Thomas Manns. Sein Gedankenstrom gipfelt in einem Bekenntnis zur “chama viva do ambíguo incerto duvidoso” (AV: 559): “é sagrada a desordem do nosso espírito e o caos a nossa herança” (AV: 570), und, als zentraler Begriff: “A Dúvida” (AV: 571). Es sei die populäre Musik, als Produkt der Vermischung von schwarzer Kultur und Spiritualität mit europäischen Formen, die Brasilien rette (AV: 564-66). Leider steigert Trevisan sich bei seinem Lob von Chaos, Zweifel und Relativität immer mehr in tautologische, manchmal in Banalität umkippende Weisheiten hinein, mit der Konsequenz, jede begriffliche Anstrengung zu suspendieren: “se tudo faz sentido para quê respostas” (AV: 576) oder: wenn nichts Sinn macht, wozu dann fragen ... Hier droht Trevisan in die Falle einer “dionysischen” Naivität, einer inhaltlichen Indifferenz zu tappen, die in ihrer Extatik unterschiedslos alles zur Kunst erklärt (AV: 575). Konsequenterweise ist sein Roman, bei allem Bezug auf Thomas Mann, vollkommen unironisch.

Alberto Nepomuceno bleibt am Schluss nur die Lösung einer ästhetischen Wunschidentität: Er nennt sich Alberto Beriot Nepomuceno, entsprechend der phantasierten Familiengenealogie seines Vaters, man stamme von einer französisch-jüdischen Musikerfamilie ab (AV: 579, 245-46). Der Phantasienamen steht für die unwahrscheinlichen Ursprünge, mehr noch: er ist, was dem Künstler –

und mit ihm Brasilien! – als Aufgabe bleibt: der Akt der permanenten Selbsterfindung.

Abkürzungen

AV = Trevisan, João Silvério. *Ana em Veneza*. São Paulo², Best Seller, 1994.

DF = Mann, Thomas. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Berlin, S. Fischer, 1963.

Literaturverzeichnis

CORRÉA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno. Catálogo Geral*. 2ª edição aumentada. Rio de Janeiro, Funarte, 1996.

DORNBUSCH, Claudia Sibylle. *Aspectos Interculturais da Recepção de Thomas Mann no Brasil*. [Diss. Mestrado, USP, manuscrito não publicado]. São Paulo, 1992.

GRIMM, Gunter. *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München, 1977.

HOFMANN-ORTEGA LLERAS, Gabriela. *Die produktive Rezeption von Thomas Manns Doktor Faustus. Einzeltextanalysen zu João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Michel Tournier und Danièle Sallenave*. [Diss. Erlangen/Nürnberg 1992] (= Studia Romanica 84), Heidelberg, Winter, 1995.

KRÜLL, Marianne. *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*. Frankfurt/M., Arche, 1991.

- KURZKE, Hermann. *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München, C.H. Beck, 21985.
- MANN, Julia. *Ich spreche so gern mit meinen Kindern. Erinnerungen, Skizzen, Briefwechsel mit Heinrich Mann* [Erstveröffentlichung 1958]. Berlin, Aufbau Taschenbuch, 1994.
- MANN, Thomas. *Erzählungen*. Frankfurt/Main, Fischer, 1966.
- METSCHER, Thomas. “‘Apokalypsis cum figuris’. Zu Thomas Manns Faustus-Roman.” In: LAMBRECHT, Lars/TSCHURENEV, Eva-Maria (Hg.): *Geschichtliche Welt und menschliches Wesen. Beiträge zum Bedenken der conditio humana in der europäischen Geistesgeschichte* (=Daedalus 4). Frankfurt/Main etc., Peter Lang, 165-173, 1994.
- REENTS, Edo. “Von der Welt als Vorstellung zur Welt als Wille. Schopenhauer und Thomas Manns Enttäuschung”. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 8, 209-240, 1995.
- RENNER, Rolf G. “Die Modernität des Werks von Thomas Mann.” In: PIECHOTTA, Hans Joachim; WUTHENOW, Ralph-Rainer & ROTHEMANN, Sabine (Hg.). *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 1. Bonn/Opladen, Westdt. Verlag, 398-415, 1994.
- RUDOLPH, Andrea. *Zum Modernitätsproblem in ausgewählten Erzählungen Thomas Manns*. Stuttgart, Hans-Dieter Heinz Akadem. Verlag, 1991.
- STRÄTER, Thomas. “Wohin treibt die Insel Brasilien? João Silvério Trevisan erzählt von der Familie Mann.” In: *Neue Zürcher Zeitung*, Int. Ausgabe, 15.01.1998.
- STRAUSS, Dieter & SENE, Maria A. (Org.). *Julia Mann – uma vida entre duas culturas*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.
- THIMANN, Susanne. *Brasilien als Rezipient deutschsprachiger Prosa des 20. Jahrhunderts. Bestandsaufnahme und Darstellung am Beispiel der Rezeptionen Thomas Manns, Stefan Zweigs und Hermann Hesses*. [Diss. Bonn 1988]. (= Bonner romanistische Arbeiten 31). Frankfurt/Main etc., Peter Lang, 1989.

TREVISAN, João Silvério. *Troços e Destroços: Contos*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1997.

TREVISAN, João Silvério. “A Borboleta que Veio para Confundir”. In: *Julia Mann*, 139-144, 1997.