

GOETHE UM 1900

LiteraturForschung Bd. 32
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Claude Haas/Johannes Steizinger/Daniel Weidner (Hg.)

Goethe um 1900

Mit Beiträgen von

Nicolas Berg, Ulisse Dogà, Dorothee Gelhard, Eva Geulen,
Claude Haas, Alexander Honold, Harun Maye,
Jürgen Oelkers, Alexander Schwier, Johannes Steizinger,
Daniel Weidner und Stefan Willer.

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben
wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter
dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Copyright © 2017,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagmotiv: Goethefiguren, Foto: © Peter Nausester

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-349-6

Goethe im Kontrapunkt. Autorschafts-Konzepte bei Thomas Mann

ALEXANDER HONOLD

I.

Die mitlaufende Reflexion der eigenen Autorschaft¹ umfasst im Werk und in der Kunstauffassung Thomas Manns zwei große, bis in die späten 1920er Jahre textkonstitutive Problemkreise: Einerseits das Verhältnis zwischen dem autobiographischen Quellen- und Erlebnismaterial des fiktionalen Schreibens und der hiervon sich absetzenden Inszenierung souveräner, poetisch-ironischer Werkherrschaft (die Polarität von *Leben und Kunst*); zum anderen die in einen allgemeinen kulturellen Transformationsprozess der Moderne eingebettete Rivalität von Rollenkonzepten, die für die Beschreibung der literarischen Produktionsinstanz zur Verfügung standen und mit der Begriffs-Trias von Dichter, Schriftsteller und Literat belegt waren (die Polarität von *Dichtung und Literatur*).

Beide Problemkreise blieben eng an die Etablierungsphase des Schriftstellers zwischen Jahrhundertwende und dem Kulturbruch des Ersten Weltkriegs gebunden. Mithilfe einer meist in Dichotomien fortschreitenden Selbstverständigung des Autors und anhand einer teils literarischen, teils essayistischen Textreihe, die von *Tonio Kröger* (1903) und *Schwere Stunde* (1905) über *Bilse und ich* (1906), die Entwürfe zu *Geist und Kunst* (1907/08), den *Tod in Venedig* (1912) bis hin zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1916–1918) und den kleineren autobiographischen Stilübungen der Übergangszeit von 1918/19 (*Gesang vom Kindchen, Herr und Hund*) reicht, vollzog Thomas Mann die im Akzent mehrfach wechselnde, insgesamt jedoch in den Konturen sich schärfende Profilierung einer eigenständigen Auffassung von der eigenen Autorschaft, die im Ergebnis als eine kunstsoziologisch, kreativitätspsychologisch und wirkungsästhetisch begründete Modernisierung des Dichterbildes zur Schriftstellerinstanz verstanden werden kann. Dieser mit dem *Zauberberg* (1924) und nochmals mit *Doktor Faustus* (1947) literarisch nachgestaltete

¹ Vgl. Alexander Honold: »Autorschaft (Dichter – Literat – Schriftsteller)«, in: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*, Stuttgart 2015, S. 7–13.

und überformte Wandel der Autorschaft markiert eine irreversible Abkehr vom Leitbild dichterischer oder künstlerischer Führung zugunsten einer Position ›öffentlicher Einsamkeit‹ und eines ironisch gebrochenen Habitus des literarisch Unzeitgemäßen, wie ihn insbesondere die *Josephs-Tetralogie* (1933–43) und der Goethe-Roman *Lotte in Weimar* (1939) als kalkulierte intertextuelle Palimpseste, nicht ohne stilistische Forcierungen, entfalten.

Während die Selbstkundgaben des Schriftstellers seit Mitte der 20er Jahre vorwiegend im Kontext politischer und kultureller Anliegen stehen, nimmt umgekehrt proportional hierzu die Auseinandersetzung mit intrinsisch-ästhetischen Parametern und Spannungsfeldern merklich ab, wengleich dann das Spätwerk mit seinen Spielarten konfessionellen (*Der Erwählte*, 1951) und unzuverlässigen (*Felix Krull*, 1913/1954) Erzählens sowie mit dem nur als Sujet umrissenen Komödienstoff von *Luthers Hochzeit* (1955) zumindest implizit auch poetologische und gattungsexperimentelle Fragen aufwirft.

Gerade im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg nimmt in Thomas Manns mehreren Schüben krisenhafter Begründungsversuche einer kanonfähigen, legitimierten Autorschaft die Orientierung an Goethe eine Habitus stiftende Funktion ein. Dabei wird das Gelingen der autorschaftlichen Souveränität sowohl über eine entsprechend auftretende Diskursposition im Werk selbst angestrebt, zugleich und v.a. aber anhand einer Reihe von Rückkopplungseffekten aus dem Kunstanspruch gelingenden Lebens abgeleitet, getreu der Maxime vom geglückten, sich selbst immer wieder neu erfindenden Lebensvollzug Goethes als dessen größtem Kunstwerk.

Was es heißt, ein autorschaftliches Verhältnis zu sich selbst zu unterhalten, erprobte Mann in immer neuen Konfigurationen. Nahezu unzensiert durchdringen die traumhaften Erhöhungswünsche und korrespondierenden antisemitischen Stigmatisierungsbedürfnisse den heute etwas abgeschmackt wirkenden Hofstaat-Roman *Königliche Hoheit* (1909), in dem der ältere Bruder zugunsten des zweiten auf den ihm nach der Geburtsfolge zustehenden Thron verzichtet;² in ähnlicher Weise macht sich Mann später die biblische Josephs-Geschichte zu eigen. Die Luftblasen wunderbarer Selbstnobilisierung sind aber stets (zum wenigsten freilich in *Königliche Hoheit*) von einem rationalen Gerüst bürgerlicher Leistungsethik umbaut – und das wiederum ist für die bekannte Narzissmus-Problematik im Werk

² Todd Kontje: »Der verheiratete Künstler und die ›Judenfrage‹. *Wälsungenblut* und *Königliche Hoheit* als symbolische Autobiographie«, in: Michael Ansel/Hans-Erwin Friedrich/Gerhard Lauer (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin, New York 2009, S. 387–410.

Manns durchaus signifikant.³ Denn es gilt die Verleihung königlicher Vollmacht und adliger Würde in und mithilfe der Literatur durchaus nicht der Person, sondern dem Produzenten; sie wird der eigenen Autorschaft zugesprochen, deren Produkte in den Parametern bürgerlicher Meritokratie zwar belohnt und anerkannt, aber in ihrem Zustandekommen nicht rational erklärt werden können.⁴

Der Dichter kann nicht nur Nutznießer solcher Status-Wunder werden, er ist zugleich ihr Werkzeug und Anwalt. Wie sonst nur der Hochstapler hat er es selbst in der Hand, Schein und Sein samt ihren Hierarchien umzukehren. Die Vorstellung etwa, dass all die vornehmen Damen und Herrschaften, wie sie in der Empfangshalle eines Luxushotels anzutreffen sind, unter anderen Umständen wohl die Arbeit der Liftboys und des Servierpersonals ausüben würden, während diese dann ebenso gut die hohen Herrschaften darzustellen vermöchten – dieses Gedankenexperiment in Sachen sozialer Mobilität ist die Keimzelle zur Schelmengeschichte des Hochstaplers Felix Krull.⁵ In ihr hat der Schriftsteller die fiktionale Kompetenz des Rollenverteilers und Stimmführers in die Hand eines dreisten Selbsterfinders gegeben.

Wenn es nach der Ordnung ginge, müsste jene wunderbare Verwandlung der Welt, die dem schreibenden Erfinder glanzvoller Lebenshaltung gelingt, als Anmaßung und Schwindel decouvriert werden. Oft und gerne hat Mann, v.a. kurz nach seiner Heirat und dem Aufstieg ins Münchner großbürgerliche Milieu, öffentlich kokettiert mit der sozialen Unwahr-

3 In Anschlag gebracht wird dabei ein produktionspsychologisch konturierter Narzissmusbegriff, wie ihn auf Thomas Mann bezogen Hans Wysling (*Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den ›Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull‹*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1995) und Manfred Dierks (*Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2003) eingeführt haben.

4 Dass hinter dem *Autor-und-Werk*-Signifikanten ›Thomas Mann‹ nicht (nur) ein schöpferisches und leidendes Individuum steht, sondern zugleich und v.a. ein institutionell, ökonomisch und medienästhetisch ausgeklügeltes Produktionssystem, ist besonders in jüngeren Studien der Thomas-Mann-Forschung auf einigen Gegenstandsfeldern herausgearbeitet worden: Stefan Börnchen/Claudia Liebrand (Hg.): *Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne*, Paderborn 2008; Ansel/Friedrich/Lauer (Hg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann* (Anm. 2); Stefan Börnchen/Georg Mein/Gary Schmidt (Hg.): *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*, Paderborn 2012; Alexander Honold/Niels Werber (Hg.): *Deconstructing Thomas Mann*, Heidelberg 2012.

5 ›Daß es keine Diener mehr gibt, liegt daran, daß es keine Herren mehr gibt. [...] Wo die Rangordnung etwas durchaus Willkürliches, Momentanes und Unbegründetes ist, kommt der Instinkt des Dienenswollens nicht mehr auf seine Kosten; und so steht es ja heute mit der Rangordnung allerdings. Daß der Aufwärter, der in einer modernen Hotelhalle dem im Ledersessel sich lümmelnden swell den Tee serviert, nicht seinerseits in dem Sessel sitzt und von dem swell bedient wird, ist nichts als der reinste Zufall« (Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: ders.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* (GKFA), Bd. XIII.1 (Text), XIII.2 (Kommentar), hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt/Main 2009; GKFA, Bd. XIII.1, S. 527).

scheinlichkeit seines gediegenen Hausstandes. Er liebte es, die Diskrepanz herauszustreichen, die zwischen der halb liederlichen, halb kränklichen Figurenwelt seiner literarischen Anfänge und dem repräsentativen Status der eigenen Existenz lag. »Ein Dichter«, so lässt er sich 1907 in einer Glosse unter dem bezeichnenden Titel *Im Spiegel* vernehmen, sei ein »auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, [...] innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrühiger Charlatan«, der »von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben [...] als stille Verachtung«. ⁶ Der philiströse Urteilsspruch muss Mann besonderes Vergnügen bereitet haben, denn ihm stellt er, fast im selben Atemzuge, eine Erfolgsbilanz entgegen, deren Trophäen in stolzer Unbescheidenheit präsentiert werden.

Glanz umgibt mich. Nichts gleicht meinem Glücke. Ich bin vermählt, ich habe eine außerordentlich schöne junge Frau [...] sowie zwei blühende, zu den höchsten Hoffnungen berechtigende Kinder. Ich bin Herr einer großen Wohnung in feinsten Lage [...]. Mein Hausstand ist reich bestellt, ich befehle drei stattlichen Dienstmädchen und einem schottischen Schäferhund.

Die aufgezählten Requisiten und Statisten sind, sowie sie beim Namen gerufen und vorgezeigt werden, zu willfährigen Erweiterungen des eigenen Sprachregiments degradiert. Diese im Glanze ihres Besitzstandes gespiegelte Autorschaft ist es, der die Schreibenergie und die darin wirksame Selbstliebe gilt. Ein Pakt mit Fürstenhof und Adelswelt, frei nach Weimarer Vorbild? Mit dem Unterschied freilich, dass Manns kalkulierte Frivolität vor dem Hintergrund spätwilhelminischer Theatralik agiert, eines durch und durch histrionischen Zeitalters. »Man repräsentiert, man tritt auf, man zeigt sich der jauchzenden Menge; man ist nicht umsonst ein Untertan Wilhelms II.« ⁷ So steht es in der Erzählung *Das Eisenbahnglück* (1909), dem fiktiven Bericht eines Ich-Erzählers über die Lesereise eines Schriftstellers, die einem realen Erlebnis Manns nachgebildet ist. Sich in diesem Selbstporträt ein wenig monarchengleiche Resonanz zu gönnen, büßt der reisende Schriftsteller prompt mit dem Entgleisen seines komfortablen rollenden Schlafgemachs.

Zum ersten Mal präsentiert Thomas Mann hier einen Protagonisten, der nicht nur biographische Episoden oder erotische Obsessionen seines Verfassers teilt, sondern den Status der Autorschaft. Die anekdotisch hingetupfte Erzählung vom Eisenbahnglück ist zu betrachten als paralleles

⁶ Thomas Mann: »Im Spiegel« [1907], in: *GKFA*, Bd. XIV.1: *Essays I: 1893–1914*, S. 184; das folgende Zitat ebd., S. 183.

⁷ Thomas Mann: »Das Eisenbahnglück« [1909], in: *GKFA*, Bd. II.1: *Frühe Erzählungen: 1893–1912*, S. 470.

Gegenstück zum zeitgleich erschienenen Roman *Königliche Hoheit*, in dem weder der dort zum subalternen Personal gehörende Prinzenerzieher Raoul Überbein noch der dem Alkohol verfallene Dichter Martini als *Alter ego* des Schriftstellers fungieren, sondern niemand Geringeres als die königliche Hauptfigur, Seine Hoheit Klaus Heinrich; und dieser auch ist es, welcher träumerisch die lebensgeschichtliche Wendung des Verfassers zum Ehestand widerspiegelt. Zieht man beide Projektionsfiguren zur Konstellation zusammen, so gewinnt der Vergleich des schriftstellerischen Repräsentierens mit dem in Kaiser Wilhelm II. verkörperten Auftritt der Macht einen geradezu systematischen Stellenwert. Der Autor spiegelt sich als gefeierter Künstler *und* als königliche Hoheit zugleich.

Das fiktive Personal folgt in dieser Dualität dem poetologischen Programm, das Mann in der Vorrede zu *Bilse und ich* 1906 skizziert hat:

Man glaubt, nur sich zu dienen, als Künstler-Egoist sein eigenes Herz als Monstranz zu erheben, [...] und siehe, der Dank von Vielen findet sich ein [...]. 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.⁸

Schreibender Solitär und Repräsentant: Der Dichter gehört, um in Hofmannsthals Gleichnis zu sprechen, unter die Treppe und auf den Thron zugleich. Das träumerisch-märchenhafte Vexierspiel mit den Rollen-Extremen verwischt den eigenen Leistungsanteil, den Projektionscharakter und die literarische Faktur zugunsten einer Mystifizierung. Es liegt in der Natur der Sache, dass in der Erzählhandlung nicht der schreibende, um sprachlichen Ausdruck ringende Autor gezeigt wird, sondern dessen der Öffentlichkeit zugekehrte Schauseite, welche nach dem einsam vollbrachten Werk sich anschickt, *coram publico* die Früchte zu ernten. Der ins Wunderbare entrückte Dichterrang gleicht dem des Aristokraten oder gar Monarchen darin, dass er durch nachvollziehbare und erlernbare Verhaltensweisen nicht zu erobern ist. Im Unterschied aber zu den letztgenannten Titelträgern darf der Künstler sich den seinen als persönliches Verdienst zurechnen. Ist das Ziel seines Strebens also immer noch die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom, wie einst Novalis über das Bildungsprogramm des *Wilhelm Meister* gespottet hatte?

⁸ Thomas Mann: »Vorwort« [zur ersten Auflage der Buchausgabe von *Bilse und ich*], in: GKFA, Bd. XIV.1 (Anm. 6), S. 114.

II.

Im Falle Gustav von Aschenbachs, der bedeutendsten Autor-Figur in Manns Prosawerk, ist die genealogische Verklärung des eigenen Werdegangs durch die erlangte Adelswürde offen ausgesprochen. »Wie jeder Mann, dem natürliche Verdienste ein aristokratisches Interesse für seine Abstammung einflößen, war er gewohnt, bei den Leistungen und Erfolgen seines Lebens der Vorfahren zu gedenken.«⁹ Das von Goethe¹⁰ übernommene Oxymoron »natürlicher Verdienste« hat eine mehrfache intertextuelle Verankerung. In *Dichtung und Wahrheit* (III, 11) spricht Goethe von »angeborenen Verdiensten«¹¹. Doch auch die von Mann gebrauchte Formulierung lässt sich wörtlich auf Goethe zurückführen. Im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter bemerkt letzterer am 17. September 1827 aus München im Zusammenhang mit einer architektonischen Beschreibung der dortigen Glyptothek, »das erste natürliche Verdienst einer Treppe ist daß eine Stufe wie die andere sei«; Goethes Briefpartner setzt das Konzept natürlicher Verdienste demnach ausdrücklich ins Verhältnis zu egalitären Standardisierungen.

Im Autorenporträt des Mann'schen Schriftstellerhelden Gustav von Aschenbach markiert die Verwendung der paradoxalen Formel von den natürlichen Verdiensten den Versuch, so hat Yahya Elsaghe treffend bemerkt, »den Gegensatz von Leistungs- und Herkunftsprinzip aufzuheben«.¹² Es entspricht als Motiv jener doppelten Exposition des Autors, auf die der Anfang der Novelle in unvermittelter Direktheit zusteuert: »Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete«.¹³ Die Gewalt der Namensgebung, die in Goethes *Wahlverwandtschaften* in der willkürlichen Vollmacht einer im *pluralis majestatis* agierenden Erzählerstimme über die erzählte Figur hereinbrach, findet in Manns Novellenbeginn ein raffiniertes Widerspiel. Im Gestus eines *ad-hoc*-Einschubs dem Goethe'schen Erzähler verwandt, spricht die zweimal ansetzende Namensnennung dem Autor Aschenbach mittels einer auffälligen Sofortkorrektur jenes Adelsprädikat performativ

⁹ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* [1912], in: GKFA, Bd. II.1 (Anm. 7), S. 568.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1827*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. XX.1, hg. v. Hans-Günter Ottenberg u. Edith Zehm, München 1991, S. 1040.

¹¹ Vgl. dazu GKFA, Bd. II.2 (Anm. 7), Kommentar, S. 445.

¹² Yahya Elsaghe: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹*, München 2000, S. 29. Ferner: ders.: »Zur Imagination der deutschen Reichsgrenze. Thomas Mann als Angehöriger der ersten Generation nach 1871«, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000, S. 305–321.

¹³ Mann: *Der Tod in Venedig* (Anm. 9), S. 501.

gleich ein zweites Mal zu, das er im Vorfeld der erzählten Handlung bereits verliehen bekommen hatte. Zwischen dem nobilitierten Autor und dem nobilitierenden Erzähler bildet sich somit ein Kraftübertragungsweg, der auf noch unklare Weise auch den Autor des Erzählten mit einschließt.

Einen Schreibenden als literarische Figur zu erzählen, bedeutet, jene Instanz der Sprachwerdung zu exponieren, die der Darstellung eigentlich *per definitionem* entzogen ist. Das im *Tod in Venedig* gewählte Verfahren ist die Mehrfach-Belichtung. In immer neuen Anläufen variiert die Novelle die hernach durch Michel Foucault kanonisch gewordene Frage: Was ist ein Autor? Die Antworten reflektieren das durchaus Fragwürdige, unsicher Gewordene des Literaturbegriffs der Moderne; so wird Aschenbach anfangs als »Schriftsteller« apostrophiert, sodann dicht aufeinanderfolgend als »Autor«, »Künstler«, »Schöpfer«, »Verfasser« und »Dichter«.¹⁴ Die vom Schriftsteller zum Dichter aufsteigende Skala bildet zwar den tradierten hierarchischen Mehrwert des Dichter-Begriffs ab, doch verrät sie in der Pluralität ihrer Bezeichnungen der Autorschaft zugleich etwas von der zeitgenössischen Auflösung und Zersplitterung dieser Dichter-Imago. Die Charakterisierung Aschenbachs als eines Literaten erfolgt im zweiten Kapitel der Novelle zunächst über sein Œuvre (das aus lauter abgebrochenen Projekten Thomas Manns besteht), sodann über seine familiäre Herkunft (in der sich mütterliche Künstlerader und väterliche Disziplin verbinden), über die von ihm geschaffenen Figuren (die allesamt Manns publizierten Werken entlehnt sind), seine poetologischen Prinzipien, seine Tageseinteilung, Lebensführung und Produktionsweise (auch sie entsprechen weitgehend den Usancen des realen Verfassers), schließlich und fast wie im Nachtrag endlich über seine Physiognomie, die leibhaften Züge seines Erscheinungsbildes (für die nun ein Zeitungsfoto Gustav Mahlers Pate stand).¹⁵ In näher rückenden Fokussierungen führen diese Belichtungen vom Werk zum Leben, um resümierend zu versichern, dass die Kunst als ein erhöhtes Leben sich »in das Antlitz ihres Dieners« eingegraben habe mit den »Spuren imaginärer und geistiger Abenteuer«.¹⁶ Das ist die eine Version der Geschichte; man könnte sie als die gesellschaftliche Vorderansicht der Autorschaft bezeichnen, wenn nicht auch diese Hierarchie von der Ökonomie des Textes umgekehrt würde; für die

¹⁴ Ebd. u. S. 507f.

¹⁵ Zu den Quellen Manns für die Erzählung vgl. Erhard Bahr: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, Stuttgart 1991; vgl. ferner die Erläuterungen der Hg. in: Mann: *Der Tod in Venedig*, GKFA, Bd. II.2 (Kommentar). Zur poetologischen Stellung der Novelle im Œuvre vgl. Rolf-Günther Renner: *Das Ich als ästhetische Konstruktion. »Der Tod in Venedig« und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns*, Freiburg/Br. 1987.

¹⁶ Mann: *Der Tod in Venedig* (Anm. 9), S. 516.

Leser der Novelle besteht die Schauseite Aschenbachs gewissermaßen aus der Rückansicht dieses Autorenporträts.

Denn im manifesten Handlungsengang nimmt die Erzählung das Exponieren des Protagonisten durchaus wörtlich; sie setzt ihre Autor-Figur aus, führt sie hinaus, zunächst aus dem Arbeitszimmer und aus der Wohnung an der Münchner Prinzregentenstraße, auf einen Spaziergang, der die folgende Reise nach Venedig präludiert. Jenes »Fortschwingen des produzierenden Triebwerkes«, das den Ruhebedürftigen »ins Freie« treibt, entlang der nördlichen Isarauen und schließlich auf den Friedhof,¹⁷ ist ein Nachhall der Schreibsituation mit abnehmender Intensität. Im Fortgang des Geschehens ist Gustav von Aschenbach als handelnde und leidende Figur, als alternder und liebender Mann zusehends weniger Autor, und eben auch immer weniger Meister seiner selbst. Trotz jener »anderthalb Seiten erlesener Prosa«, die er seiner exaltierten Seelenlage am Lido di Venezia noch abringt, ist die Mitteilungsfähigkeit dieses Schriftstellers am Ende versiegt, sein sprachlicher Kontakt mit der Umwelt vollständig zum Erliegen gekommen. Keine Briefe werden gewechselt, keinerlei Bekanntschaft aufrechterhalten, da ist niemand, der von seinem Leidensweg Notiz nimmt. Im Augenblick größter Einsamkeit stirbt Aschenbach unbeachtet und hilflos inmitten des abklingenden Hotel- und Badebetriebs. Doch als habe die Erzählung auf diesen Punkt nur gewartet, stellt sie nach erfolgtem Ableben des Schriftstellers nun umgehend die denkbar größte Öffentlichkeit her. »Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode. – «¹⁸ Der letzte Satz der Novelle ist der erste, der manifest den *point of view* des Protagonisten überschreitet und somit als kontingent autorisiert; von diesem Zielpunkt aus ist die scheinbare ästhetische Komplizenschaft von Schriftsteller-Figur, Erzählermedium und realem Autor als Ungleichung zu entschlüsseln.

»Stirbt der Autor, beginnt die Schrift«;¹⁹ Roland Barthes' berühmte Diagnose vom *Tod des Autors* kann mit Manns Novelle als einem gänzlich unmetaphorischen Musterfall konterkariert werden; das Leben in der Schrift ist der eigentliche *modus vivendi* der Autorschenschaft. Der Umschlagspunkt vom unbeachteten Autorenschicksal zur literarischen Öffentlichkeit ist jenem in Prousts *Recherche* vergleichbar, die mit ihrer Schlusswendung den Protagonisten zum Romancier erklärt, und zwar mit retrospektiver Faktizität zum Ich-Erzähler und Autor des bereits vorliegenden und damit abgeschlossenen Werkes. Die Absorption des empirischen Autors und

¹⁷ Ebd., S. 501; das folgende Zitat ebd., S. 556.

¹⁸ Ebd., S. 592.

¹⁹ Roland Barthes: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschenschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 185.

seine Wandlung ins Überpersönliche sind Kehrseiten ein und derselben »Autor-Funktion«, wie Michel Foucault in seiner Antwort auf Barthes betonte: »[D]ie Beziehung des Schreibens zum Tod äußert sich [...] in der Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts.«²⁰ Das gilt auch für Manns Novelle, die eben nicht den schreibenden, sondern einen erzählten Autor vorzeigt; andererseits aber und solcherart abgesichert hat der Verfasser alles getan, um diese Figur als Träger eigener Bekenntnisse auszustatten: Das homoerotische ›coming out‹ geht weit wie nie zuvor, freimütig wird Einblick in die gescheiterten Projekte der eigenen Schreibwerkstatt gewährt. Die camoulierende Mitteilungsförm des »offenen Geheimnisses«, als die Heinrich Detering die literarische Produktivität des homoerotischen Tabus bestimmte, ist hiermit im Doppelspiel der Autorschaft verankert und thematisierbar.²¹

Die *Venedig*-Novelle, das ist in der Thomas-Mann-Forschung längst zum Topos geworden, nimmt eine Schlüsselstellung in der Werkgeschichte ein. Sie erscheint am Höhepunkt eines Krisenjahrzehnts, dessen Beginn der Biograph Hermann Kurzke auf den mit der Eheschließung 1905 erlangten Status datiert. »Aus keiner Phase haben wir so viel Liegendebliebenes, nie Fertiggestelltes.«²² Wie zur Häme gründet auf dem Textkorpus dieser Torsi die Autorschaft Aschenbachs, des in all seiner Reputation dennoch Einsamen und schließlich (gemäß dem ihn einholenden Werktitel): »Elenden«. Genauer besehen verweist die den Einsatz der Novelle bildende Schaffenskrise der Figur auf einen produktionsästhetischen Umbruch in Thomas Manns perspektivischer und stilistischer Handhabung der Erzählsituation. »Etwas erzählen? Aber ich weiß nichts«,²³ sträubt sich das *Alter ego* des Autors zu Beginn der Geschichte vom *Eisenbahnunglück*; mit nur gespielterm Widerstreben zwar, aber dass hier versuchsweise der Autor selbst als Erzähler und Figur eintritt, lässt in der Tat eine gewisse Erschöpfung der Lust an der narrativen Rollenprosa erkennen. Erzählungen im Wortsinne zu schreiben, für eine kurze, überschaubare Weile die Fiktion eines mündlich oder schriftlich vermittelten Weltausschnitts hervorzurufen, solche Kostproben der kleinen Form hat Mann seit dem *Tod in Venedig*

20 Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 1988, S. 8–31, hier S. 12. Und weiter: »Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen.« (ebd.)

21 Detering behandelt in dem Thomas-Mann-Kapitel seiner einschlägigen Studie nicht spezifisch den *Tod in Venedig*, sondern v.a. die ihm vorausliegende Werkentwicklung und insbesondere *Tonio Kröger*, dessen Konstellation im *Tod in Venedig* wieder anklingt (vgl. Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winkelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 1994).

22 Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, München 1999, S. 178.

23 Mann: »Das Eisenbahnunglück« (Anm. 7), S. 470.

nur noch selten gegeben. Mehr als zwei Dutzend Erzählungen hatte der junge Autor in den zwei Jahrzehnten zuvor verfasst – die meisten mit einer *medias-in-res*-Eröffnung, mit personenzentrierter Erzählperspektive oder objektivierender Außensicht. Doch vom *Tod in Venedig* bis zu *Herr und Hund* von 1919 vergehen ganze sieben Jahre, und weitere Erzählungen folgen erst in Abständen von sechs, dann fünf und schließlich sogar zehn Jahren; sie sind evidentermaßen nicht die bevorzugte Werkform der zweiten Lebens- und Schaffenshälfte.

In der für den Umbruch so aufschlussreichen Novelle haben wir es mit einem Autor zu tun, der sich auf der Höhe seiner Jahre mit dem Panzer formstrenger »Meisterlichkeit und Klassizität«²⁴ umgibt – eine doppelt vergebliche Schreibstrategie, denn sie führt künstlerisch in eine Sackgasse und hilft nicht das Geringste gegen den Andrang des Lebens und den am Reiseziel alsbald eskalierenden Haltungsverlust. Vom »Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit«, welches dem Aschenbach der reifen Jahre in seiner künstlerischen »Wiedergeburt« nachgesagt wird, ist bereits am Ausgangspunkt der Novelle keine Spur mehr zu sehen, als der Entschluss zur Italienreise die produktive Lähmung überwinden soll. Auch diese Stichworte aber bilden einen antithetischen Hinweis auf Goethe, für den das Therapeutikum der *Italienischen Reise* durchaus zur gefeierten »Wiedergeburt« geworden war.²⁵ Derselbe Begriff fällt bei Aschenbach schon am Ausgangspunkt seiner Reise, am Ziel und als Schlusswort aber (wie gehört) dessen Gegenteil. Stieß Goethe bei seiner Begegnung mit der mediterranen Welt immer wieder auf die Diskrepanz zwischen antiken und neuzeitlichen Kunstformen – ob nun bei den Säulen des Palladio oder den Hexametern des Homer: die Ungleichzeitigkeit der Kunstepochen wollte stets auch im handwerklichen Sinne bemeistert sein –, so wird in Aschenbachs Tagträumen die Vision des platonischen Hains und der griechischen Knabenliebe zur phantasmagorischen Wirklichkeit. Was der Dichter auf jenen wenigen im Anblick Tadzios entstandenen Seiten zu Papier bringt, erfahren wir nicht; doch gibt der Erzähler seinerseits eine Vorstellung vom Grad der antikisierenden Infektion Aschenbachs, wenn er den Sonnenaufgang am Meer in mythischer Allegorese schildert und

²⁴ Mann: *Der Tod in Venedig* (Anm. 9), S. 514; die folgenden Zitate ebd., S. 513.

²⁵ Über seine Genugtuung nach der Ankunft am Zielpunkt Rom bemerkt Goethe rückblickend: »[I]ch zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt, von dem Tage, da ich Rom betrat«; er misst demzufolge diesem Ereignis die Bedeutung einer größtmöglichen biographischen Zäsur bei: »Man muß, so zu sagen, wiedergeboren werden, und man sieht auf seine vorigen Begriffe wie auf Kinderschuhe zurück.« (Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*, in: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. XV, hg. in Zusammenarbeit mit Christof Thoenes von Andreas Beyer u. Norbert Miller, München 1992, S. 174, S. 176; 3. Dezember 1786, 13. Dezember 1786.)

dabei den syntaktischen Lauf der Prosarede zum durchgeformten homerischen Hexameter übersteigert. »Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackt und gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels.«²⁶

Die begeisterte Ekphrasen des Sonnenlaufes lässt sowohl das figurative Denken wie auch die verspoetische Redeweise des mythologischen Zeitalters wieder auferstehen, ganz so, als habe »der Gott mit den hitzigen Wangen« höchstselbst auch den Geradeauslauf der prosaischen Rede zum steilen Bogen des Verses angehoben. Nachdem bereits im Münchner Mai zur Unzeit ein »falscher Hochsommer eingefallen«²⁷ war, setzt sich die Serie trügerischer Lockungen in einer schwülstigen atmosphärischen Aufladung fort, die sowohl das Wetter wie auch die Stilistik auf »falsche«, weil unzutragliche Weise zum Erglühen bringt. Es handelt sich um einen *gespielten* Verlust erzählerischer Contenance, in dem Manns jungendliches Laster des Stimmenimitators (das ehemals vorzugsweise bei der Karikatur von Lehrern und Lübecker Honoratioren zum Einsatz gelangt war) wieder aufblitzt. Denn rechtens zwar führt hier immer noch der Erzähler das Wort. *De facto* aber, im stilistischen Effekt nämlich, hat er es abgetreten an die delirierende Leidenschaft Aschenbachs, dessen Wille zur Klassizität hier des Epischen eindeutig zu viel tut. Damit aber geht nicht nur die ästhetische, sondern zugleich die soziale Balance verloren, auf der Aschenbachs bürgerlich-nobilitiertes Künstlertum beruhte. Er wurde, zu Beginn der Aufzählung seiner Werke, vorgestellt als Autor einer »klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen«.²⁸ Dem erworbenen Adelstitel voraus ging die Arbeit an diesem königlichen Sujet; und es war dezidiert der »Dichter des ›Friedrich‹«, dem »ein deutscher Fürst« die Nobilitierung zuerkannt hatte. Als Domäne des Dichters aber hatte im strengen Sinne allein das Verspoetische zu gelten, die Kunstformen des Dramas und der Lyrik. So eitel wie das Adelsprädikat ist demnach auch der geführte Dichtertitel, und die ambige, zwitterhafte Werkbezeichnung seiner Annäherung an den preußischen Monarchen als einer »Prosa-Epopöe« reflektiert dies. Seit der Goethezeit ist der Roman als die »wahre bürgerliche Epopee« wenn nicht geadelt, so doch legitimiert worden – eine Kompromissformel, in der sich die Grenze zwischen antikisierend-metrischer und prosaischer Sprachbehandlung überlagert mit jener zwischen vorbürgerlichem und modernem Künstlertum.²⁹ Er-

²⁶ Mann: *Der Tod in Venedig* (Anm. 9), S. 549.

²⁷ Ebd., S. 501.

²⁸ Ebd., S. 507; das folgende Zitat ebd., S. 515.

²⁹ »Die Alternative einer bürgerlichen und einer adligen Namensform ist im paradoxen [...] Kompositum ›Prosa-Epopöe‹ insofern wieder eingespielt, als das Verhältnis von ›prosai-

zählende Prosa ist die der zwiespältigen Stellung des bürgerlichen Autors gemäße Gattung, ein permanenter Balanceakt zwischen Popularität und Präention. – In Manns Novelle folgt auf den kurzzeitig eingespielten hohen Ton des Epos der Auftritt einer Gruppe von Straßensängern mit pantomimischen Einlagen im Stile der *Commedia dell'arte*. Wenn der Anführer dieser Komödianten vor dem erleichenden Hotelgast sein Grimassenspiel ins Fratzenhaft-Vulgäre verzerrt, so wird durch diese hochsymbolischen Traditionszitate das prekäre Gleichgewicht von Aschenbachs Autorschaft nacheinander in zwei entgegengesetzte Richtungen aufgesprengt – auf die überdehnte Klassizität folgt die ins Aggressive verzerrte Harlekinade.

III.

Thomas Mann hatte längst noch nicht das scheinbar gefestigte Reifestadium Aschenbachs erreicht, seiner vorgeschobenen Schriftstellerfigur; der Autor besaß 1912, im Jahr des Erscheinens der *Venedig*-Novelle, vielmehr das Alter des nach Italien wie zu einer Befreiungstat aufgebrochenen Goethe. Zwischen Antiken-Sehnsucht und italienischer Straßenkomödie oszillieren die Reisebilder und stilistischen Experimente sowohl des klassischen Autors, der sich seinerseits schon doppelsinnig als »Nachfahr« Winckelmanns, anderer Antiken-Begeisterter und der Alten begriff;³⁰ und dem neuklassischen Meister Aschenbach widerfährt, wie gesehen, desgleichen.

Es waltet seit je schon ein angespanntes und empfindliches Gleichgewicht in Aschenbachs poetischem Kräftehaushalt; ein Ringen um Haltung, dessen Labilität dem Künstler schon anzumerken ist, »als er um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte«.³¹ Damals habe ein »feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft« die Bemerkung fallen lassen, Aschenbach hätte »von jeher nur *so* gelebt« – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust – ; »niemals *so*« – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen«. Mit geradezu szenischer Vergegenwärtigung bringt die Erzählung an dieser Stelle direkte Figurenrede und deren (schwer darzustellende) situative Deixis zur Geltung, fast wie in einem Bühnentext. In der sonderbar konkreten,

schem« und metrisch-epischem« Erzählen in der Poetologie anhand der Konkurrenz von Adel und Bürgertum formuliert wurde, so in Johann Karl Wezels Dictum vom Roman als »wahre[r] bürgerliche[r] Epopee.« (Elsaghe: *Die imaginäre Nation* [Anm. 12], S. 31f.)

³⁰ Mit Bezug auf das Reise-Brevier des Barons Riedesel in Sizilien formuliert (Goethe: *Italienische Reise* [Anm. 25], S. 343f.; 26. April 1787). Vgl. Norbert Miller: *Der Wanderer. Goethe in Italien*, München, Wien 2002, S. 275.

³¹ Mann: *Der Tod in Venedig* (Anm. 9), S. 509; das folgende Zitat ebd.

für die Haupthandlung eigentlich peripheren Wien-Episode ist die Figur Aschenbachs von exemplarischer Bedeutung, ihre Krisensymptome sind die des zeitgenössischen Autors. Thomas Mann entnahm sie in diesem Falle nicht der eigenen Person, sondern einer Begegnung mit Hugo von Hofmannsthal im Dezember 1908, also in Hofmannsthals fünfunddreißigstem Jahr.

Bei einem Zusammentreffen der beiden Dichter in Rodaun las Hofmannsthal »aus seinem Lustspiel«: Aus *Florindo* genauer gesagt, der Urfassung seiner venezianischen Komödie *Cristinas Heimkehr*. Das frivole Maskenspiel der Verführungen vor dem Hintergrund der Lagunenstadt faszinierte Mann derart, dass er es zum »Haupterlebnis« seines gesamten Wien-Aufenthaltes erklärte. Der Autor des Lustspiels aber muss, dem leichtlebigen Gegenstand zum Trotz, einen stark angegriffenen Eindruck gemacht haben. Als »vollständig kaputt und arbeitsunfähig« schildert ihn Mann im Brief an seinen Bruder Heinrich. »Es ist merkwürdig wie gerade die Besten Alle am Rande der Erschöpfung arbeiten.«³² Selbst jene markante Geste der krampfhaft geschlossenen Hand, die Aschenbach angelegentlich seines Wiener Schwächeanfalles zugeschrieben wird, will Mann aus einer Charakterisierung Hofmannsthals durch dessen Freund Richard Beer-Hofmann übernommen haben.³³

Nicht allein in ihrem etablierten Dichter-Status sahen sich die Schriftsteller der Moderne zunehmend in Frage gestellt. Auch jenes geistige Schöpfer_tum, das ihren Vorgängern über Jahrhunderte hin als hervorbringenden Künstlern den Rang von fast gottgleichen *second makers* gesichert hatte, war in seiner Geltung nicht mehr unantastbar. Gewiss, Schriftsteller wie Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal, deren *Autorschaft* im Vorkriegsjahrzehnt keinesfalls mehr in Frage stand, konnten sich mittels ihrer literarischen Produktivität legitimieren. Sie waren, bei ähnlicher Generationslagerung, um die Mitte ihres dritten Lebensjahrzehnts längst schon als Urheber bedeutender Werke und Schöpfer unsterblicher Figuren, Motive und Handlungen anerkannt, deren bestechendste freilich in beiden Fällen aus genialen Jugendwürfen hervorgegangen waren.

³² Thomas Mann an Heinrich Mann, 7. Dezember 1908, in: *GKFA*, Bd. XXI: *Briefe I: 1889–1913*, S. 399f.

³³ »It was the poet Richard Beer-Hofmann who used this description in an conversation about Hofmannsthal« (John Conley: »Thomas Mann on Sources of Two Passages in *Death in Venice*«, in: *German Quarterly* 40 (1967), S. 152–155, hier S. 154, unter Hinweis auf Thomas Manns Brief vom 20. November 1946 an John Conley). Den Hinweis auf Hofmannsthal und die Bedeutung der Wien-Episode verdanke ich den Arbeiten Yahia Elsayghes: *Zur Imagination der deutschen Reichsgrenze* (Anm. 12), S. 310; ders.: *Die imaginäre Nation* (Anm. 12), S. 41.

Ohne dass es nun im Fortgang ihrer Entwicklung zu einem gänzlichen Abbruch dieser staunenswerten Kreativität gekommen wäre, sahen sich doch beide Autoren im Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende jeweils in eine tiefgreifende Krise geraten, die sie zur grundlegenden Revision ihrer künstlerischen Mittel und Zielsetzungen zwang und die bei ihnen beiden, einigermaßen synchron sogar, eine intensivierete Beschäftigung mit den gesellschaftlichen Aspekten und der sprachlich-kommunikativen Funktionsweise ihrer Autorschaft zur Folge hatte. Mit Manns *Der Tod in Venedig* und Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* greifen fast im Gleichtakt zwei Schlüsselwerke der unmittelbaren Vorkriegszeit das Problem der Künstler-Souveränität und ihrer Grenzen in verblüffend analogem Vorgehen auf. Doch da Novelle und Oper in ihren gattungspoetischen Unterschieden solche Vergleiche nicht gerade nahelegen, sind die entsprechenden Strukturparallelen bislang kaum in Betracht gezogen worden. Beide Autoren stehen mit diesen Arbeiten, nach mehrjährigen, kritischen Ablösungsprozessen, situativ vor dem inzwischen abgewehrten, aber noch deutlich sichtbaren Hintergrund eines kraftlosen Nebeneinanders von Stilvorgaben, wie es für den Ästhetizismus der Jahrhundertwende gegolten hatte. Und in ebenfalls vergleichbarer Weise spielen beide Werke an ihren Protagonisten bedrängende Fragen nach den fragilen Mechanismen gesellschaftlicher Anerkennung durch. Als Vorkriegserzeugnisse nahe an den mit August 1914 einsetzenden Kulturbruch herangerückt, riskieren die selbstbezüglichen Experimentalanordnungen des *Tod in Venedig* und der *Ariadne auf Naxos* anhand ihrer exterritorialen Kunstorte und mit ihrer Selbstthematisierung der Autorenrolle vorab schon genau dasjenige künstlerische Schöpfungsprivileg, das seit und mit den Kriegsbedingungen ohnehin dramatisch an Geltung einbüßen würde, weil nun die Wirklichkeit selbst ›schöpferisch‹ aktiv geworden war.

Signifikant ist auch, dass und wie die beiden Autoren auf diese riskanten Gattungsexperimente wiederholt zurückgriffen, sei es in den Kriegsjahren selbst (besonders bei Hofmannsthal) oder in der Nachkriegszeit (bei beiden). Mit dem als Erzählung und als Oper ausgestalteten Märchenstoff der *Frau ohne Schatten* sowie den Komödien des *Schwierigen* und des *Unbestechlichen* knüpft Hofmannsthal an die bereits in den letzten Vorkriegsjahren keimhaft entwickelten Vorstellungen einer ironischen Haltung und einer nur schwach eingreifenden Gestaltungs-Souveränität an; die vom Kriegseinbruch bewirkte Arbeitszäsur selbst wird sodann in dem nach Calderón gearbeiteten Trauerspiel *Der Turm* und dessen verschiedenen Fassungen eigens zum Thema. Für Thomas Mann seinerseits gilt, dass erst die Nachkriegsreprise die Novellenhandlung des *Tod in Venedig* als jenen Grenzgang der eigenen Autorschaft verständlich werden ließ, um

den es sich in Tat und Wahrheit insgeheim stets schon gehandelt hatte. Die Hoffnung nämlich, das Leben könne der Kunst gegenüber sich als zugeneigt erweisen, gilt zunächst einmal innerhalb des Novellengeschehens von Venedig für den Protagonisten dortselbst, einen alternden, der ausweglosen Leidenschaft verfallenen Schriftsteller. Zu einer zweiten, erweiterten Anwendung aber gelangt die nämliche Hoffnung unter den Diskursbedingungen des noch jungen Krieges der August- und Septemberwochen des Jahres 1914. Auch dabei glaubt ein geistig Gebender seine insgeheimliche Leidenschaft für die Tat und das Leben endlich erhört und erwidert, so, als könne sie nur von der kämpfenden Jugend der Schützengräben wahr gemacht werden. Eine *liaison dangereuse* für all diejenigen, welche zur »Sympathie mit dem Tode« den Tatbeweis schuldig zu sein glaubten; schon das gleichsam im autobiographischen Vorgarten des Schriftstellers selbst angesiedelte Idyll *Herr und Hund* wird zur *Venedig*-Novelle den Klartext eines fatalen Blutrausches nachliefern – ins unverfängliche Lob des scheinbar zeitlosen städtischen Landlebens eingebettet. Vollends wird sich erst der 1919 wieder aufgenommene, im Jahr 1924 erschienene *Zauberberg* der kritischen Revision jener ästhetisch kultivierten Todesneigungen annehmen.

IV.

In den Werken Thomas Manns, besonders zu Zeiten der von Hofmannsthal heraufbeschworenen Vorkriegswelt, nimmt der existenzielle Widerstreit von Geist und Leben, Kunst und Bürgerlichkeit erheblichen Raum ein und oftmals eine tragische Wendung. Von diesem vielfach behandelten Motivkreis, den bereits die frühe Erzählung *Der Kleine Herr Friedemann* (1897) andeutet und sodann *Tonio Kröger* (1903) zur musterhaften Antithese ausbaut, soll hier nur insoweit die Rede sein, als dabei Figurationen des Autors respektive seiner Autorschaft ins Zentrum rücken. Die Schiller-Erzählung *Schwere Stunde* (1905), in der ein Jungvermählter sich zum Werke quält, verteilt Last und Lust der Autorschaft in allzu schematischer Zuordnung auf die beiden antipodischen Klassiker-Dioskuren. In der Polarität der Temperamente ist unschwer Schillers Kategorienpaar naiver und sentimentalischer Dichtung als Kompass erkennbar, das Mann in einer Abhandlung über »Geist und Kunst« weiterzuführen gedachte. Den vom krisenhaften Schiller-Standpunkt aus als einen störenden »Stachel« erfassten Anderen, »den dort in Weimar«³⁴ – Goethe also –, zieht Mann

34 Thomas Mann: »Schwere Stunde«, in: *GKFA*, Bd. II.1 (Anm. 7), S. 426.

wenige Jahre später selbst als problematischen Erzählstoff in Betracht. Aus der geplanten Novelle über »Goethe's Spätliebe zu Ulrike von Levetzow«³⁵ entpuppte sich der 1912 erschienene *Tod in Venedig*. Mann hatte es (noch) nicht gewagt, den großen Goethe »über meine kleine epische Bühne zu führen«, wie er Jahrzehnte später dem Germanisten Hans Eichner brieflich mitteilte.³⁶ Erhalten bleibt im *Tod in Venedig* aber der Kern des Sujets, die Darstellung eines Autors in der *figura triste* des gealterten, unglücklichen, durch Art und Gegenstand seines Begehrens von vornherein zum Scheitern verurteilten Liebhabers.

Mit der Goethe-Imago war nicht eigentlich eine bestimmte biographische Episode oder ein kulturgeschichtlicher Zeitraum im Visier, sondern die Instanz des Autors als solche. Literarische Autorschaft zu erlangen, bedeutet nach den von Harold Bloom beschriebenen Regeln der ödipalen Kanon-Einschreibung³⁷ die Auseinandersetzung mit der bis dato unumstrittenen Autorität. Peter von Matt spricht im Falle Manns und seiner *Venedig*-Novelle von einer regelrechten »Hinrichtung« Goethes, durch die erst der Weg freigeworden sei für die spätere, positive Identifikation mit dem Weimarer, welche dann auch ungleich deutlicher ausfallen wird (*Lotte in Weimar, Doktor Faustus*) als die unterdrückte Goethe-Ähnlichkeit Gustav von Aschenbachs.³⁸

35 Thomas Mann: [»On Myself«], in: ders.: *Werke*, Bd. XIII, S. 148. Die »Liebe des Siebzigjährigen zu jenem kleinen Mädchen, die er durchaus noch heiraten wollte«, sei ob ihrer Ausweglosigkeit »eine böse, schöne, groteske, erschütternde Geschichte«, so Mann im September 1915, deren Impuls auch in der Novelle über Aschenbach noch wirksam sei. »Ich glaube, daß dieser ihr Ursprung auch über die ursprüngliche Absicht der Novelle das Richtigste aussagt.« (Thomas Mann an Elisabeth Zimmer, 6. September 1915, in: *GKFA*, Bd. XXII: *Briefe II: 1914–1923*, S. 92.)

36 Thomas Mann an Hans Eichner, 10. März 1947 (zit. nach: Hans Wysling/Marianne Fischer (Hg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*, 3 Bde., hier Bd. I, München 1975–1981, S. 444.)

37 Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973; dt.: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, aus dem amerikanischen Englischen von Angelika Schweikhart, Frankfurt/Main, Basel 1995.

38 Als verräterisch für Manns diesbezügliche Obsession wertet von Matt, dass kontrafaktisch auch dem Autor der Marienbader Episode eine Art »Untergang« und ein »Tod vor dem Tode« nachgesagt wird; dadurch bekräftigte Mann – trotz der vordergründigen anderen Vorbilder wie etwa Gustav Mahler –, dass der späte Goethe das eigentliche Ziel seiner ödipalen Aggression darstelle (Peter von Matt: »Zur Psychologie des deutschen National-schriftstellers. Die paradigmatische Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann«, in: Sebastian Goepfert (Hg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*, Freiburg/Br. 1978, S. 82–100, hier S. 93). Von Matts erzählanalytische Voraussetzung, dass Mann »Aschenbach zum personalen Medium des Erzählens« mache (ebd., S. 95), kann mit Dorrit Cohns Analyse entgegeng gehalten werden, dass in der Novelle vielmehr ein Gegeneinander von Figur und Erzählerinstanz einerseits, von Erzähler und Autor andererseits etabliert werde (Dorrit Cohn: »The Second Author of ›Der Tod in Venedig‹«, in: Benjamin Bennett/Anton Kaes/William J. Lillyman (Hg.): *Probleme der Moderne*, Festschrift für Walter Sokel, Tübingen 1983, S. 223–245).

Erst am Ende des 19. Jahrhunderts erstrahlte Goethe uneingeschränkt im Range des deutschen Nationaldichters, als eine Vater-Instanz, mit der jeder Prätendent seine Kräfte messen musste. Eine obsessive Goethe-Beziehung begegnet indes bereits im Werk Gottfried Kellers, man denke an das Initialerlebnis der *en suite* gelesenen Werkausgabe im *Grünen Heinrich*, an die Novellistik im Stile der *Ausgewanderten* oder an das faustische Spekulieren der Elementa im *Sinngedicht*. Nach 1900 bildete Goethe das Leitgestirn v.a. für diejenigen Autoren, die ihre Poetik im Auftrag einer kulturellen Rückbindung der auseinander strebenden Zeitendenzen formulierten; das hat Christoph König an jenen Ansprachen und Gedenkworten aufgewiesen, die Hofmannsthal um die Jahrhundertwende zur Feier Goethes gehalten hatte, 1902 etwa im Vortrag vor dem Wiener Goethe-Verein über die *Natürliche Tochter*.³⁹ Goethe wird dabei, so König, zum großen »Stimmungswort«, welches »das Wesentliche hinter dem Alltäglichen bezeichnet, ohne es zu charakterisieren«.

Für Hofmannsthal geben die Goethe-Feiern Anlass, die bislang kaum reflektierte Distanz zwischen solitärer Dichter-Existenz und den Einrichtungen der literarischen Öffentlichkeit ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit zu rücken. Er nutzte die Auftritte in der imaginären Gemeinschaft des Vorbilds, um sich seines Publikums in neuer Weise zu versichern; nicht mehr über die Publikation seiner Werke allein, sondern durch eine in der Goethe-Verehrung konsensuell gebündelte Verständigung über die (veränderten) Rahmenbedingungen der literarischen Produktion. Im Zeitalter arbeitsteilig spezialisierter Tätigkeiten und Sprachformen verknorpelte die literarische Tradition zum Personenkult. Gesucht und gepriesen wurde der einem Autor unverwechselbare und persönlich anhaftende »Stil«, so Hofmannsthal. »Stil aber ist unzerteilte Einheit des höheren Menschen.«⁴⁰ Statt Goethe ästhetisch zu beerben, was allein zum Epigonentum führen konnte, muss Hofmannsthal den Namen des Verblichenen im Modus der Evokation gleichsam entleeren. Ob aus der solcherart stabilisierten Vakanz ein neu zu besetzendes Dichteramt hervorgehen könne, diese Probe machte Hofmannsthal in dem 1906 gehaltenen Vortrag *Der Dichter und diese Zeit*. Darin spricht er in Anlehnung an Goethe vom Poeten der Moderne als einem »Seismographen«, einem hochsensibel gelagerten Resonanzkörper also, den »jedes Beben« auf »Tausende von Meilen« in Vibrationen

³⁹ Christoph König: *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen 2001, S. 110ff.; das folgende Zitat ebd., S. 154. Vgl. Hugo von Hofmannsthal: *Drei Vorträge im Jahre 1902. Mit Aufzeichnungen Hofmannsthals zu ›Die natürliche Tochter‹ und ›Torquato Tasso‹*, hg. v. Rudolf Hirsch, in: *Hofmannsthal-Blätter* 26 (1982), S. 3–18.

⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Deutsches Lesebuch*, 2 Bde., 2. Aufl., München 1926; Vorrede des Herausgebers zur ersten Auflage, S. XII.

versetze. Dieser Charakterisierung folgend, ist der Dichter des nervösen Zeitalters ein getreues Medium allgemeiner Erschütterungen; »seine Depressionen, seine Verworrenheiten sind unpersönliche Zustände«. ⁴¹ Stilist im Goethe'schen Sinne, Gestalter einer morphologischen Ganzheit kann er unter solchen Umständen freilich nicht mehr sein.

Dem überkommenen Dichtungsbegriff würde es entsprechen, so Hofmannsthal, von jenen, »die die Dichter ihrer Zeit sein möchten, die höchste, die einzig unerläßliche dichterische Leistung zu verlangen, die Synthese des Inhalts der Zeit«. In der Goethe-Imago stellt sich die moderne Autorschaft ihrem Souveränitätsproblem. Hofmannsthal teilt die Rezeptionsvorgabe, dass das eigentliche Kunstwerk Goethes Leben war, verstanden als System selbstinszenatorischer Bewältigung disparater Alterszustände und Geschichtsepochen. ⁴² Darum wird ihn nach dem Krieg Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz mit seiner Gundolf-Kritik wie ein Blick in den Spiegel treffen. Die unerreichbaren Konturen des Vorbilds signalisieren den Integrationsverlust. Schon im *Dichter*-Vortrag von 1906 hieß es resignativ:

Niemals mehr wird eine erwachte Zeit von den Dichtern, weder von einem einzelnen, noch von ihnen allen zusammen, ihren erschöpfenden rhetorischen Ausdruck, ihre in begrifflichen Formeln gezogene Summe verlangen. Dazu hat das Jahrhundert, dem wir uns entwinden, uns die Phänomene zu stark gemacht. ⁴³

Als Erwartung aber gehört die Kraft zur Synthese dem Bild des Dichters noch an. »Mir ist manchmal«, so bekennt der Vortragende, »als ruhte das Auge der Zeit, ein strenger, fragender, schwer zu ertragender Blick auf dem Dasein der vielen Dichter«. Um die Strenge dieses Blicks desto fühlbarer werden zu lassen, hebt Hofmannsthal im folgenden Satz an den Dichtern abermals »ihre Vielzahl« hervor und gibt damit zu verstehen, dass gerade sie jeden Gedanken an Goethe'sche Größe vereiteln muss.

⁴¹ Hugo von Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXXIII: *Reden und Aufsätze 2*, hg. v. Konrad Heumann u. Ellen Ritter, Frankfurt/Main 2009, S. 127–148, hier S. 140; das folgende Zitat ebd., S. 141.

⁴² »Der enge Begriff des Lebensalters wie der der Nation kann erweitert werden; jedes Lebensalter ist Gegenwart, ist also *alles*, was uns gegeben ist, und muß zum Ganzen ausgeweitet werden. Das ist eine der Größen Goethes und sein enseignement vor allem. Es gibt einen Nationalismus der Altersstufen und eine Universalität = Humanität. In jedem Alter berühren sich mehrere und die Menschlichkeit realisiert sich in ihrem harmonischen Gleichgewicht« (Hugo von Hofmannsthal: *Aufzeichnungen aus dem Nachlaß. 1925*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. X: *Reden und Aufsätze 3*, hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt/Main 1980, S. 576f.).

⁴³ Hugo von Hofmannsthal: *Der Dichter und diese Zeit* (Anm. 41), S. 144; die folgenden Zitate ebd., S. 143.