
Leopold Federmair
Homoerotik bei
Robert Musil und Thomas Mann
Ein Vergleich

I.

Sowohl im Gesamtwerk Robert Musils als auch in dem von Thomas Mann spielen homoerotische Beziehungen zwischen Männern eine nicht unwesentliche Rolle. Gefährliche Spiele mit den Faktoren Macht und Sexualität bilden den erzählerischen Kern von Musils Erstlingswerk *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Erotik wird auch später ein zentraler Angelpunkt in Musils Schreiben bleiben, in der Novellensammlung *Drei Frauen* ebenso wie im Monumentalroman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Das Thema Homosexualität wird nach dem *Törleß* aber nicht mehr explizit abgehandelt, sondern in unterschwellige Textschichten verdrängt, so etwa in der Fragment gebliebenen, 1908 entworfenen Erzählung *Grauauges nebligster Herbst*, oder auch in der Figur Paul Arnheims, die, so Musil in einer Notiz 1924, eine »Neigung für den Popo« hat.¹ Ganz anders Thomas Mann, den die homoerotische Problematik zeitlebens nicht losließ, da sie aufs engste mit seiner Lebensgeschichte verschränkt war, und dies nicht nur in seinem eigenen Werdegang, sondern auch durch die viel offenere und eindeutige Homosexualität seines Sohnes Klaus, der 1926 im Alter von zwanzig Jahren einen autobiographisch getönten Roman veröffentlichte, der zahlreiche homoerotische Abenteuer enthält.² Thomas Mann selbst rückte das Thema nur in der Erzählung *Der Tod in Venedig* in den Mittelpunkt des erzählerischen Interesses. Andererseits tauchen Spuren und Ahnungen, Anspielungen und Transformationen homoerotischer Erzählelemente in vielen seiner Werke auf, von *Tonio Kröger* bis *Mario und der Zauberer*, vom *Zauberberg* bis zu *Doktor Faustus* und *Felix Krull*,³ und auch in Beiträgen zur politischen Diskussion riskierte er hin und wieder ein offenes Wort, so vor allem in der 1922 gehaltenen Rede *Von deutscher Republik*, wo er ohne eigentliche Notwendigkeit einen Abstecher ins Feld der Erotik macht: »Ich will es wagen, in diesem Zusammenhange, der ein politischer Zusammenhang bleibt, mit aller gebotenen Behutsamkeit und Ehrerbietung von dem besonderen Gefühlsbezirk zu reden, der bei meinen letzten Worten sichtbar geworden ist: ich meine jene Zone der Erotik, in der das allgültig geglaubte Gesetz der Geschlechtspo-

larität sich als ausgeschaltet, als hilflos erweist, und in der wir Gleiches mit Gleichem, reifere Männlichkeit mit aufschauender Jugend, in der sie einen Traum ihrer selbst vergöttern mag, oder junge Männlichkeit mit ihrem Ebenbilde zu leidenschaftlicher Gemeinschaft verbunden sehen.«⁴ Thomas Manns Biographen wissen von einer unausgelebten Homosexualität zu berichten, mit einem allenfalls »zaghaften Coming out«, wie Hermann Kurzke es nennt.⁵ Musil erscheint demgegenüber als typischer Vertreter der heterosexuellen Spezies. Ulrich, sein Alter-Ego im *Mann ohne Eigenschaften*, ist unter anderem – denn tatsächlich hat Ulrich viele Eigenschaften und Facetten – ein Frauenheld mit diversen machohaften Zügen. Es sind also zwischen den beiden Romanciers, vergleicht man sie unter dem hier gewählten Aspekt, sowohl Berührungspunkte als auch wesentliche Unterschiede zu erwarten.

Tonio Kröger, durch seinen Namen mit der Kröger-Linie der Familie Buddenbrook verbunden und somit als autobiographisches Alter-Ego Thomas Manns ausgewiesen,⁶ sieht den Ursprung seines Künstlertums in einer Abweichung seiner Existenz vom herrschenden bürgerlichen Lebensmodell mit überlieferten Werten und Gewohnheiten, nach denen er sich zwar sehnt, die ihm in seinem eigenen Leben aber ein für alle Mal verwehrt sind. Schon als Jugendlicher ist ihm sein Anders-Sein deutlich bewusst, und seine spätere Laufbahn wird die Diagnose bestätigen. Krögers Andersheit ist homoerotisch konnotiert, insofern sich die Libido des Helden vor allem auf einen jungen Mann, den blonden und blauäugigen Hans Hansen richtet (die meisten von der Hauptfigur begehrten Jünglinge in Manns Erzählwerken besitzen diese beiden äußerlichen Merkmale). Dauerhaftes homoerotisches Empfinden ist für Thomas Mann in diesem Sinn ein wesentlicher Antrieb seines Schöpfer­tums. Hinzu kommen andere Faktoren wie zum Beispiel ein hoher Grad an Bewusstheit, der ihm ein naives Im-Leben-Stehen und Das-Leben-Genießen unmöglich macht, ihn vielmehr zu Beobachtung und Reflexion nötigt. Die berühmte Schlusszene, der Tanzabend im dänischen Badeort, der eine ähnliche Situation aus Krögers Jugend wiederholt, zeigt ihn als Außenstehenden: »Er war berauscht von dem Feste, an dem er nicht teilgehabt, und müde von Eifersucht. Wie früher, ganz wie früher war es gewesen!«⁷ Was ihn erschöpft, ist nicht der sinnliche Genuss des Tanzes oder gar der Liebe, es ist das Beobachten und Erinnern. Thomas Manns Erzählkunst ist seit *Buddenbrooks* durch eine Beschreibungsfreude und Beschreibungsgenauigkeit (vor allem von Personen) gekennzeichnet, die auf obsessiver Beobachtung fußt. Einerseits hat ihn sein Anderssein in Distanz zur Gesellschaft gebracht, andererseits bietet ihm eine Tätigkeit, die in der Erzählung von 1903 mit der Wortfolge »Erstarrung; Öde; Eis; und Geist! Und Kunst«⁸ charakterisiert wird, doch auch Entschädigung, etwa jenen Ruhm, auf

den sich der sonst so verschämte Großschriftsteller Gustav Aschenbach (in *Der Tod in Venedig*) schamlos stolz zeigt.

Auch der junge Törleß, ein Vorgänger Ulrichs und wie dieser ein Alter-Ego des Autors, ist mit einer Besonderheit ausgezeichnet oder geschlagen – man weiß nicht, welches Wort das passende ist, vermutlich beide. Törleß' Abweichung ist aber weder sexuell noch sozial definiert; man könnte von einer existentiellen Besonderheit sprechen, die auf die antike Tradition zurückweist, die den Ursprung des Philosophierens im Staunen sieht. Wie Tonio Kröger neigt Törleß zur distanzierten Beobachtung der Phänomene, doch anders als in Manns Erzählung entziehen sich die Phänomene dem Verständnis des Helden. Einerseits fühlt er sich dem von ihm Betrachteten verwandt, andererseits empfindet er aber auch eine unüberbrückbare Getrenntheit. Die Intensivierung – im Vergleich zur Wahrnehmungsweise des Durchschnittsbürgers, der die Dinge zumeist in pragmatischem Zusammenhang sieht – betrifft beides, sowohl die Nähe als auch die Ferne zur Sphäre der Objektivität. Die Beschreibung von Törleß' Nöten erinnert an die Sprach- und Erkenntniszweifel von Hofmannsthals Chandos-Figur: Die Dinge »schienen ihm zum Greifen verständlich zu sein und sich doch nie restlos in Worte und Gedanken auflösen zu lassen.«⁹ Diese Schwierigkeit bedroht die Seele des Jugendlichen und erscheint ihm als »oberstes Problem«.¹⁰ Es ist im Grunde genommen auch das Problem Ulrichs und drückt der Form seines Erkenntnisstrebens ebenso ihren Stempel auf wie der Struktur von Musils Monumentalroman. »Zwischen den Ereignissen und seinem Ich, ja zwischen seinen eigenen Gefühlen und irgendeinem innersten Ich, das nach ihrem Verständnis beehrte, blieb immer eine Scheidelinie, die wie ein Horizont vor seinem Verlangen zurückwich, je näher er ihr kam.«¹¹ Der Prozess der Erkenntnis ist unabschließbar, und so auch die Erzählbewegung des Romans. Bei wachsender Vertrautheit der Phänomene stellen sich neue, ihrerseits wachsende Ungewissheiten und Zweifel ein. Hier scheint die Wurzel der Musil'schen Abweichung zu liegen, ein ursprünglich geistig-ästhetisches Befremden, im Unterschied zum geschlechtlich konnotierten sozialen Befremden Thomas Manns.

II.

Durch das gesamte Werk Thomas Manns zieht sich ein regelrechtes System von Gegensatzpaaren, die er hin und wieder auflistete, ohne dabei eine strenge Logik obwalten zu lassen. Es handelt sich eher um ein Wuchern von miteinander mehr oder minder verwandten, geistesgeschichtlich zum Teil höchst prominenten Gegensätzen. Dass Thomas Mann sie »eher gewaltsam in Verbindung

gebracht« habe, ist überzogen formuliert, denn seine Schemata bildete Mann sehr wohl auf Grund von Überlegungen und Argumentationen.¹² Auf sehr allgemeiner Ebene haben diese Paare Namen wie ›Kunst und Leben‹ oder ›Tod und Leben‹; Mann stellt aber auch Homoerotik und Ehe einander gegenüber.¹³ In bestimmten Momenten oder Phasen scheint er die Versöhnung der Gegensätze anzustreben, etwa wenn im *Zauberberg* epische Ironie den Ausgleich oder wenigstens die Koexistenz des Widerstreitenden zu sichern scheint – bis zu dem Augenblick, da sich die Haupt-Kontrahenten Naphta und Settembrini, diese beiden seltsamen Erzieher, duellieren. Naphta ist in Hans Castorps Wahrnehmung »wollüstig und boshaft«,¹⁴ sein Interesse an dem jungen Deutschen könnte durchaus homoerotische Wurzeln haben. Liest man die Mann'schen Texte genau, so ergibt sich zumeist, dass der Künstlertyp sich zwischen den Stühlen wähnt, also weder in der Homoerotik noch in der bürgerlichen Ehe, weder in totenähnlicher Ödnis noch im unbekümmerten Lebensgenuss recht zu Hause ist. Das »Schön-Menschliche« der »deutschen Mitte« mag als theoretisch erdachtes Ideal gelten; ihre narrative Durchführung scheitert ein ums andere Mal mit signifikanter Zwangsläufigkeit.¹⁵ Dieser Befund ergibt sich besonders deutlich nach der Lektüre von *Der Tod in Venedig*. Aschenbach scheut sich, zurückzukehren in sein wohlgeordnetes, quasi-bürgerliches Leben als berühmter Schriftsteller, er schafft es aber auch nicht, zu dem von ihm begehrten Jüngling Tadzio irgendeine Art von konkreter Beziehung herzustellen. Der faktische Tod erscheint am Ende fast als einzig gangbarer Ausweg aus dem Dilemma. Der versöhnlich klingende Schluss von *Tonio Kröger* deckt im Grunde die Resignation der Hauptfigur, also des fiktionalen Autors, der es sich versagt, in die von ihm beobachtete Szenerie, an welcher er doch so gern teilhaben möchte, einzugreifen – er gibt sich den Jugendfreunden, auf die er zufällig gestoßen ist, nicht einmal zu erkennen, bleibt also noch untätiger als der alte Gustav Aschenbach, der immerhin für einige Augenblicke auf dem Sprung bleibt, den er nicht zu tun wagt. »Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr«, tröstet sich Tonio Kröger.¹⁶ Erschließt man den Sinn dieser Sätze aus ihrem unmittelbaren Kontext, so wird klar, dass die Liebe, von der Kröger hier spricht, ein unerfülltes und unerfüllbares Begehren ist, also eine theoretische, rein anschauende Liebe. Kröger muss wie sein Schöpfer zwischen den Stühlen ausharren. Weder in der bürgerlichen Ordnung noch im antibürgerlich ausschweifenden, gefährlichen, gesetzlosen Chaos darf er heimisch werden.

Der reife Tonio Kröger und der alte Gustav Aschenbach sind offenbar nicht verheiratet und haben keine Kinder. Dasselbe gilt für Adrian Leverkühn, des-

sen Liebesverbot auf die Unterdrückung einer homoerotischen Neigung zurückgehen dürfte (sein Biograph Serenus Zeitblom erfüllt hingegen alle Anforderungen an ein moralkonformes bürgerliches Leben).¹⁷ Wiewohl sich die drei Figuren in ihrer äußerlichen Lebensführung von ihrem Schöpfer unterscheiden, kann man dennoch aus der wiederholten Gestaltung dieses Künstlertypus ableiten, dass Thomas Mann hier eigene Nöte und Neigungen zum Ausdruck brachte, während er als Familienvater zugleich an der Sphäre Zeitbloms teilhatte. Mit Kierkegaard gesprochen: Der innerlich gesplaltene Schriftsteller engagierte sich als Ethiker, während er in literarischen Phantasiewelten ästhetisch-erotische Existenzen schuf, zugleich aber auch deren Hemmungen gestaltete. Während Musil in seiner Literatur das Prinzip des unendlichen Differenzierens verwirklichte, fand Thomas Mann immer neue erzählerische Chiffren, figurative Varianten für jene ursprüngliche, letztlich unversöhnbare Spaltung.

Der Konflikt, der sich in Kröger, Aschenbach und Leverkühn wiederholt, ließe sich vielleicht am einfachsten, sicher aber am bildkräftigsten mit Platons Mythos der beiden Pferde beschreiben, die von einem Wagenlenker gezogen werden, der selbstverständlich die Absicht hat, sein Gespann sicher an das jeweilige Ziel zu bringen. In *Der Tod in Venedig* findet sich eine Kontrafaktur von Sokrates' Lobrede auf Gott Eros, doch Platons Seelenmythos hat in dieser Erzählung keine Spuren hinterlassen – vielleicht deshalb, weil sie die Psychologie Aschenbachs allzu direkt auf den Punkt gebracht hätte. Die beiden metaphorischen Pferde, die zusammen mit dem Lenker die menschliche Persönlichkeit bilden, versinnbildlichen die wilden Triebregungen auf der einen Seite, die edleren, ethischen, vernünftigen Strebungen des Menschen auf der anderen. Nach Sokrates kann das pädagogische oder selbsterzieherische Ziel nur darin bestehen, beide Pferde gleichzeitig im Zaum zu halten und die Triebe maßvoll zu befriedigen. Der radikalen Triebunterdrückung spricht er durchaus nicht das Wort, und auch homosexuelle, »hebephile« Regungen werden von ihm gutgeheißen. Das Verhalten des wilden Pferdes wird mit dem Wort »Ausschweifung« benannt, das Thomas Mann in *Tonio Kröger* gebraucht, um die wilde Phase im Leben des Protagonisten zu evozieren.¹⁸ Das psychologische Modell Platons erinnert entfernt an Freuds Libido-Theorie und die trianguläre Topik mit Es, Ich und Über-Ich. Die Modelle überschneiden sich nur teilweise, der Lenker ist bei Freud das bewusste Ich, oder sollte es zumindest sein, während das Über-Ich auf die Wünsche und Artikulationsformen des Es einwirkt und es umgestaltet. Dass seine Libido-Theorie Ähnlichkeiten zu Platons Eros-Philosophie aufwies, war Freud bewusst; im Vorwort zur vierten Auflage seiner drei Abhandlungen zur Sexualtheorie weist er darauf hin, »wie

nahe die erweiterte Sexualität der Psychoanalyse mit dem *Eros* des göttlichen Plato zusammentrifft.¹⁹ Freud, der seine Theorien in erster Linie aufgrund klinischer und therapeutischer Erfahrung bildete, spielt vermutlich nicht vorwiegend auf Platons Wagenlenker-Gleichnis an, wenn er in *Das Ich und das Es* die Ich-Instanz mit einem Reiter vergleicht, »der die überlegene Kraft des Pferdes zügeln soll, mit dem Unterschied, daß der Reiter dies mit eigenen Kräften versucht, das Ich mit [vom Es] geborgten.« Freud spinnt den Vergleich weiter: »Wie dem Reiter, will er sich nicht vom Pferd trennen, oft nichts anderes übrigbleibt, als es dahin zu führen, wohin es gehen will, so pflegt auch das Ich den Willen des Es in Handlung umzusetzen, als ob es der eigene wäre.«²⁰ An dieser Stelle kann in Freuds Libido-Theorie die Sublimierung greifen – und auch dieses Konzept findet sich bei Platon vorgeprägt.²¹ Soweit wir wissen, setzte sich Thomas Mann erstmals 1911 mit Freuds Theorie auseinander, also in den Monaten, als auch *Der Tod in Venedig* entstand. In einem Interview äußerte er 1925: »Was mich betrifft, so ist mindestens eine meiner Arbeiten, die Novelle ›Der Tod in Venedig‹, unter dem unmittelbaren Einfluß Freuds entstanden. Ich hätte ohne Freud niemals daran gedacht, dieses erotische Motiv zu behandeln oder hätte es wenigstens ganz anders gestaltet.«²² 1929 hielt Mann einen Vortrag über die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, worin er die Verbindungen der Freud'schen Theorie zu bestimmten Denkströmungen des 19. Jahrhunderts aufzeigt: Nietzsches Überlegungen zum Dionysischen, der Schopenhauer'sche Wille im Gegensatz zur Verstandestätigkeit, die Romantik mit ihrer Neugier für die dunklen Seiten der Seele.²³

Musil stand der Psychoanalyse skeptisch bis ablehnend gegenüber, möglicherweise auch in dem Ehrgeiz, bessere Erklärungsmodelle für die menschliche Psyche zu finden. Bei seiner Suche entwickelte er 1931 ein nicht ganz originelles, dem Gleichnis Platons durchaus ähnliches Schema. Auf der individuellen Lebensreise, so Musil, nehme das bewusste Ich eine »Mittelstellung zwischen Kapitän und Passagier« ein.²⁴ Die beiden gegensätzlichen Tendenzen, zwischen denen das Ich zu vermitteln hat, werden im Musil'schen Denken, wie es vor allem im *Mann ohne Eigenschaften* gestaltet ist, durch die Begriffe Sinnlichkeit und Verstand bzw. Genauigkeit und Seele besetzt (wobei ›Seele‹ in diesem Zusammenhang nur die emotive Seite des psychischen Mechanismus meint). Das Ich erscheint hier als Schauplatz der Kämpfe und Ausgleichsversuche, und wenn man den *Mann ohne Eigenschaften* als Allegorie liest, kann man sagen, dass Ulrich dieses Ich exemplarisch verkörpert, während die meisten anderen Figuren jeweils nur eine Seite des Mechanismus zum Ausdruck bringen. Dass Ulrich im Verlauf des Romans zunehmend passiver wird, vom potentiell Eingreifenden zum ironischen Beobachter, vom ›Generalsekretär‹ eines gesell-

schaftspolitischen Projekts zum Privatier einer alternativ-utopischen Lebensform, deren Realisierung ebenfalls stockt, kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Es spricht aber einiges dafür, im *Mann ohne Eigenschaften* nicht nur eine soziale – »kakanische« – Allegorie zu sehen, sondern auch eine psychische, die über die historische Epoche hinausgreift.

An dieser Stelle möchte ich nun ein anderes, vorhin schon kurz erwähntes Gegensatzpaar aufgreifen. In seinem Hauptwerk *Entweder-Oder* schildert Sören Kierkegaard zwei Persönlichkeitstypen und zwei entsprechende Lebensmodelle. Die Figur des verantwortungsbewussten, mit den Ressourcen wie auch mit der Zeit vernünftig umgehenden, verheirateten, tätigen, sich gesellschaftlich engagierenden Bürgers (den bei Thomas Mann zum Beispiel Konsul Johann Buddenbrook verkörpert) ist bei weitem nicht so faszinierend und deshalb auch nicht so ausführlich geschildert wie ihr Widerpart, der verantwortungslose, natürlich unverheiratete, egoistische, ohne große Pläne durchs Leben und dem Tod – nach christlichem Verständnis: der Hölle – entgegen rauschende Don Juan, aber Kierkegaard spricht selbstverständlich ersterem das Wort, und damit der christlich-protestantisch-ethischen Weltanschauung, die Max Weber später als Grundpfeiler des westlichen Kapitalismus interpretieren sollte. Mit ihrer hebephilien, gesetzlosen, extrem formuliert: teuflischen Neigung stehen die drei Künstlerfiguren Thomas Manns auf der Seite des erotischen Ästhetizismus, während Zeitblom und letzten Endes wohl auch Thomas Mann selbst zum ethischen Typus zu zählen sind. »Die Lösung ist die«, sagt Krögers Gesprächspartnerin, die russische Malerin Lisaweta Iwanowna, zu ihm, »die Lösung ist die, daß Sie, wie Sie da sitzen, ganz einfach ein Bürger sind.«²⁵ Tonio Kröger will es nicht offen zeigen, aber er fühlt sich von ihrer Bemerkung getroffen. »Sie sind ein Bürger auf Irrwegen«, fügt Lisaweta hinzu und bringt ihn damit zum Schweigen. Die Hervorhebung der Irrwege betrifft sehr exakt die Abenteuer Krögers, Aschenbachs und auch, in seiner Jugend, die von Leverkühn. Als Erzähler beschreibt Thomas Mann jene Irrwege; es sind in erster Linie und letzten Endes, wie bei Aschenbach, die Irrwege seiner Phantasie. Dasselbe tut Kierkegaard, wenn er sich mit Don Giovanni beschäftigt. Es geht ihm darum, den Leser auf christlich-moralische Bahnen hinzuführen.

Sofern man dem Erzähler Thomas Mann eine Wirkungsabsicht unterstellen kann, ist sie durchaus moralisch konnotiert. Die Lektüre soll die »Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen«²⁶ fördern, die er am Ende von *Tonio Kröger* beschwört. Kierkegaard scheint er zu diesem Zeitpunkt, 1903, noch nicht gelesen zu haben; sicher kannte er ihn vom Hörensagen, dafür spricht zum Beispiel die folgende Äußerung aus dem Jahr 1925: »Jedenfalls ist das Ästhetische ein außermoralischer, von Ethik, vom Lebensbefehl nichts

wissender, von der Idee der Nützlichkeit und Fruchtbarkeit ganz unberührter Gesichtspunkt, und gegen die Emanzipation des Erotischen vom Nützlichkeits- und Fortpflanzungsdenken [...] werden ästhetisch-humanerweise schlagende Argumente schwerlich beigebracht werden können.« Das Prinzip der Schönheit und Form sei »im Tiefsten mit der Idee des Todes und der Unfruchtbarkeit verbunden.«²⁷ Mann stellt in diesem Zusammenhang auch (unfruchtbare) Hoererotik und (fruchtbare) Ehe einander gegenüber. Erst später, durch Adorno vermittelt, befasste er sich eingehender mit Kierkegaard und verwendete für den Faustus-Roman dessen Musiktheorie, nicht aber die Antithetik von *Entweder-Oder*. Auch hier könnte gelten, was wir im Hinblick auf Platons Seelenmythos sagten: Die Parallele hätte vermutlich allzu direkt gewirkt. Besser, der gebildete Leser erarbeitet sie sich selbst.

Von einem ähnlichen Konflikt, einer ähnlichen Gespaltenheit ist einmal kurz in Musils *Törleß* die Rede, ohne dass der Befund für die Erzählung strukturgebend wirken würde. Der junge Held fühlt sich »gewissermaßen zwischen zwei Welten zerrissen: Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen. Die eine schien dann die andere auszuschließen.«²⁸ Mit der erstgenannten Welt sind die Spiele von Macht und hierarchischer Ordnung unter den Zöglingen gemeint, denn der Erzähler betrachtet die Schulklasse als eine Art von Staat. Die andere Welt ist nicht scharf von dieser getrennt, es zeigt sich aber im Verlauf der Erzählung mit einiger Deutlichkeit, was Törleß anfangs nur ahnt: In den Beziehungen zwischen den Schulkameraden schwelt ein dunkles Feuer von Ausschweifung und Gewalt, von dem sich Törleß später neugierig-widerwillig anziehen lässt. Zunächst aber weiß er nicht, wie er sich dazu verhalten soll, und in seinen Empfindungen koexistieren ein spöttisches Lächeln, wie es Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften* den meisten Phänomenen entgegenbringt, und ein Schauer, von dem nicht geklärt wird, ob er eher Angst oder Lust verrät – vermutlich beides. Törleß kann in vielerlei Hinsicht als Prototyp Ulrichs gelten. Berücksichtigt man die Gesamtanlage von Musils Hauptwerk, so lassen sich die Bezüge weiter fassen. Die bürgerliche Welt ist im *Mann ohne Eigenschaften* durch Kakanien repräsentiert, sichtbar vor allem durch jene Figuren, die die sogenannte Parallelaktion vorbereiten. Diese offen geheime, zugleich formelle und informelle, Organisation bildet einen kleinen Staat im Staat, ein Machtzentrum (dessen Macht allerdings ins Schwanken geraten ist), ähnlich dem Trio Beineberg-Reiting-Törleß, wo Törleß als »geheimer Generalstabschef«²⁹ fungiert oder fungieren soll, ähnlich wie Ulrich als Sekretär der Parallelaktion. Gegenwelten zu dieser vorherrschenden Welt, die sich

im Besitz der Macht wähnt und diese erhalten will, umreißt Musil sowohl im Kapitel, das eine Demonstration gegen die Parallelaktion³⁰ schildert, als auch mit der alternativen, neomystisch grundierten Denk- und Lebensweise des durchaus unglücklichen, gleichsam aneinander klebenden Paares Walter und Clarisse. Clarisse nimmt Ulrichs alles in allem nur halbherzige Verteidigung des Mörders Moosbrugger ernst, und zwar in einem Maß, dass sie ihn sogar in der psychiatrischen Anstalt aufsucht, wo er nach seiner Verurteilung verwahrt wird. Die irrationalen Welten mit ihren Lockungen und Gefahren sind miteinander verknüpft: politischer Aktivismus (unter den Demonstranten befindet sich auch Walter), gottlose Mystik, Verbrechen. Hinzu kommt im *Mann ohne Eigenschaften* der nationalmystische Kreis um Hans Sepp, für den sich Ulrich auf seine spöttische Weise interessiert. Diese dunkel-geheimnisvollen Sphären ziehen ihn zwar an, befriedigen ihn aber nicht. Das tausendjährige Reich, das er mit seiner Schwester Agathe zu errichten gedenkt, ist sein eigener, positiver Beitrag, um ausgehend von der Erfahrung »anderer Zustände« eine lebensweltliche Alternative zur bürgerlichen Welt vorzuschlagen. Dass auch in diesem weitgehend unironischen Entwurf sein Scheitern angelegt ist, zeige ich an anderer Stelle.³¹ Man könnte sagen, dass anstelle der nach dem Erscheinen des *Törleß* in Musils Schaffen zwar nicht völlig verschwundenen, aber ins Kryptische verdrängten Homosexualität nun eine andere gesellschaftliche Tabuzone als Katalysator dient: das erotisch besetzte, aber auch intellektuell fruchtbare Zusammenleben zweier Geschwister als Alternative zur bürgerlichen Ehe (das freilich kaum als gesellschaftliche Alternative im Großen gelten kann). Beide sind miteinander verwandt, beide besitzen ein beträchtliches Provokationspotential, das geeignet ist, bürgerliche Ordnungsvorstellungen zu untergraben. Auch deshalb der Zusatz »Die Verbrecher« zum Zwischentitel, der die Geschwisterliebe-Kapitel einführt. Das zweite der beiden *Grauauge*-Fragmente, die, wie schon gesagt, homoerotische Anklänge enthalten, endet mit dem stichwortartigen, nicht ausgeführten Arbeitsprogramm: »So gerät er [= Walther Grauaugel unter Ts Sinnlichkeit; eine Atmosphäre von Verbrechen und Erotik.«³² T steht für Toronto, einen sexuell erfolgreichen jungen Mann, der jedoch in einer inzestuös getönten Beziehung zu einer älteren Frau gleichsam gefangen ist. In den *Grauauge*-Fragmenten deutet sich bereits der später so differenziert entfaltete Ulrich-Agathe-Komplex an, nur dass die moralische Transgression hier in erster Linie der Homoerotik – und in zweiter Linie der Pornographie – zugeordnet wird. Die kleinbürgerlich-beschränkte Geliebte Torontos gibt ihrer Sorge hinsichtlich der geheimnisvollen Aura Grauauges mit folgenden Worten Ausdruck: »Du wirst sehen, wir bekommen es seinetwegen noch mit der Polizei zu tun.«³³

Musil spielt im *Mann ohne Eigenschaften* mit Negationen und Gegenentwürfen zur abendländischen, christlich und rationalistisch geprägten Moral. Er tut dies im Kielwasser Nietzsches, der so viele Zeitgenossen der Jahrhundertwende beeinflusste, unter ihnen Thomas Mann. Dieser erkundet zwar die jenseits des Verstandesmäßigen gelegenen Zonen, etwa das dämonische Gebiet der Musik³⁴ oder den nicht weniger dämonischen Hypnotismus (Cipolla, der quasi-faschistische Zauberer, erinnert durch seine Physiognomie an die Figur des gleichfalls dämonischen Naphta aus dem *Zauberberg*), er bekennt sich aber letzten Endes, und zwar nicht nur als Redner, sondern auch als Erzähler, zum überlieferten ethischen Wertesystem. Tonio Kröger bewahrt sich in seiner distanzierten Liebe zum gewöhnlichen Leben lediglich »ein klein wenig« Verachtung – ein Zug, der bei Musils Ulrich viel stärker ausgeprägt ist und dessen Position durchaus fragwürdig erscheinen lässt. Kröger charakterisiert die Seligkeit seiner Liebe zu den Unbedarften, die sich unterdessen den Sinnesfreuden hingeben, als »keusch«.³⁵ In *Der Tod in Venedig* zeichnet der Erzähler beim Rückblick auf das literarische Schaffen des gealterten Schriftstellers Gustav Aschenbach ein gewisses Schwanken desselben nach, was die Rolle der Moral betrifft. Einerseits habe er in seinen Werken »der dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis« gezeigt (der Wortlaut der Formulierung weckt bereits einen leisen Ironieverdacht), andererseits sei eben dadurch wieder die Verlockung »zum Bösen, Verbotenen, zum sittlich Unmöglichem« erstarkt.³⁶ Paradoxerweise schließt die künstlerische Form, obwohl Ausdruck sittlicher Anstrengung, eine »moralische Gleichgültigkeit«³⁷ in sich. In welche Richtung der Wagen der Kunst rollt, in die sittliche oder unsittliche, ethische oder ästhetische, bleibt offen. Aschenbach spielt in der Venedig-Erzählung mit dem Feuer, entfacht es aber nicht. Seinen alles in allem doch überraschenden, verfrühten Tod kann man als Bestrafung für unsittliche Gelüste – oder aber als moralischen Riegel lesen, den der Autor dem Fortgang der erotischen Handlung bzw. dem Übergang von der Phantasie zum Ausleben des Triebes vorschiebt.

III.

Dass erotische Wirkung, Machtausübung und Gewalt eine Verbindung eingehen können, um im Faschismus eine politische Form zu erlangen, scheint die Botschaft von Thomas Manns 1930 erschienener Erzählung *Mario und der Zauberer* zu sein. Unabhängig von der Frage, ob der Autor damit eine bestimmte Wirkungsabsicht verfolgte oder ob er lediglich künstlerisch zum Ausdruck brachte, was damals in der Luft lag – in Italien, wo Thomas Mann mit seiner

Familie 1926 Urlaub machte, hatten die Faschisten bereits die Macht ergriffen –, veranschaulicht die Erzählung das Funktionieren einer diktatorischen Beziehung zwischen einem Führer und einer Masse sowie das Widerstreben, das ein bürgerlich-rational denkender Erzähler im eigenen Namen wie auch in dem seiner Kinder dagegen empfindet. In den Jahren zwischen 1930 und 1933 hielt Thomas Mann mehrere öffentliche Reden, in denen er das bürgerliche Deutschland vor dem Flirt mit dem Nationalsozialismus warnte. In unserem Zusammenhang ist aber nicht in erster Linie der politische Aspekt von Interesse, es sind vielmehr die Abgründe des Ästhetisch-Erotischen, die für die Einzelperson ebenso wie für ein gesellschaftliches Gefüge bedrohlich wirken können. Nach dem zweiten Weltkrieg hat ein sprachbewusster, aber auch politisch geprägter Dichter wie Ernst Jandl diese Verquickungen im Gedicht *wien: heldenplatz* poetisch auf den Punkt gebracht: Ein »maschenhaftes männchenmeer« von Männern und Frauen – das Geschlechtliche wird gleich eingangs durch diese Betonung ins Spiel gebracht – versammelte sich im März 1938 auf dem größten Platz von Wien; sie waren »hoffensdick und brüllten wesentlich«, um dem »gottelbock« Hitler zu huldigen: den »weibern ward so pflingstig ums heil zumahn«.³⁸

Symbol der Gewalt ist in *Mario und der Zauberer* die vom Hypnotiseur Cipolla systematisch eingesetzte Peitsche. Dieser Zauberer, äußerlich ein erwachsener Gnom, übt dennoch eine erotische Wirkung aus, gegen die sich einzelne Teilnehmer an der Veranstaltung mit ihrem bewussten, rationalen Teil vergeblich sträuben. Dass der sich moralisch tadellos gebende Cipolla von Mario, dem jungen, ungebildeten Kellner, in dem der Hypnotiseur ein leichtes Opfer erkannt hat, einen Kuss verlangt und diesen auch erhält, könnte ein versteckter Hinweis sein, dass bei dem Geschehen auch homoerotisches Begehren im Spiel ist. Die gewundene Wortwahl, für Thomas Mann auch sonst typisch, könnte ein Beleg dafür sein: Der Zauberer auf der Bühne ist »der oben Geliebteste«.³⁹ Cipolla erscheint unter diesem Gesichtspunkt als Glied in der von Hans Hansen, Tazio, Pribislav Hippe und Rudi Schwerdtfeger gebildeten Reihe,⁴⁰ und in Cipolla könnte man am Ende sogar eine dunkle, gewiss nur phantasierte Kehrseite des Autors sehen, sozusagen einen kleinen Bruder Hitlers. Gewiss, bei solchen Interpretationen ist Vorsicht geboten; deshalb der Konjunktiv.

Beineberg und sein (nicht ganz freiwilliger) Adjutant Reiting treiben in Musils Erstlingsroman mit ihrem Opfer ein ähnliches Spiel wie Cipolla mit den seinen. Sie lassen den rohen Zauber ihrer Macht auf Basini wirken, versuchsweise auch durch Hypnose, vor allem aber, indem sie sich dessen Angst erpresserisch zunutze machen und eine anfangs nur äußerliche Abhängigkeit

psychostrategisch forcieren. Beineberg, der eigentliche Gewaltherrscher und Mächtegern-Hypnotiseur, festigt im Mikrokosmos des Internats eine Mini-Diktatur, in der man eine Vorwegnahme künftiger Faschismen lesen kann. Törleß steht wie später Ulrich zwischen den Fronten. Er kann sich nicht dazu durchringen, auf die Seite des Opfers zu wechseln und entsprechend zu handeln. Hinzu kommt, dass das Schauspiel verbotener Triebbefriedigung nicht nur seine Neugier reizt, sondern eigene sexuelle Affekte hervorruft. In der zwielichtigen Zone jugendlicher Homoerotik sehnt er sich nach klaren moralischen Entscheidungskriterien: »sich wählen zu wissen, wenn auch falsch – besser doch, als überempfindlich alles in sich aufzunehmen...«⁴¹ Statt zu wählen (und entsprechend zu handeln), verharrt er in seiner unbegrenzten Empfänglichkeit. Für den Erzähler von *Mario und der Zauberer* ist von vornherein klar, auf welcher Seite er steht; er beruft sich auf Willensfreiheit und Selbstbestimmung, politisch gesprochen: auf Demokratie. Sieht man in Törleß einen Vorläufer Ulrichs, kann man nicht sagen, der Zögling sei eben noch zu jung, um verantwortlich zu handeln. Musil stellt die überlieferte Moral radikaler in Frage als Mann. Beide haben Nietzsche mit persönlichem Engagement gelesen,⁴² doch ihre Schlussfolgerungen sind nicht dieselben.

Törleß gibt sich in bestimmten Augenblicken moralisch, bleibt aber schwankend. Seiner Unerfahrenheit ist lediglich zuzurechnen, dass er bestimmte Zusammenhänge nicht durchschaut. Die unausgegorene Denkweise Beinebergs, der sich auf hinduistische Mystik beruft, erinnert in manchem an den deutschen Mystiker Hans Sepp aus dem *Mann ohne Eigenschaften*. Die Überzeugung, dass man es bei bestimmten Menschen »mit etwas Unnotwendigem zu tun habe«,⁴³ dient durchaus zur Rechtfertigung seines konkreten Sadismus gegenüber Basini und kann heute als Vorausdeutung auf die Vernichtung »unwerten Lebens« während der Herrschaft des Nationalsozialismus interpretiert werden. Eine weitere Parallele zwischen Cipolla und Beineberg ist die Peitsche, deren sich beide bedienen. Basini, das Opfer, wird hier nicht nur sozial gedemütigt (wie Mario), sondern körperlich gequält, so dass Törleß, der sich an der Auspeitschung nicht unmittelbar beteiligt, Wimmern und halblaute Klagerufe vernimmt. Zu seinem Befremden stellt er fest, dass er dadurch geschlechtlich erregt wird, er fühlt sich »angenehm berührt«, spürt eine »mächtige Blutwelle« in seinem Körper fluten, empfindet andererseits aber auch – in offenbarem Gegensatz zu den beiden Folterern – Scham.⁴⁴ Selbst in dieser Situation ist Törleß noch hin- und hergerissen. Die Erzählung endet damit, dass er auf eigenen Wunsch aus dem Internat austritt. Ein etwas brüsker Schluss, ein narrativer Gewaltakt, der den Helden aus dem ungesunden Milieu rettet – fürs erste zumindest. Der Konflikt selbst ist nicht eigentlich gelöst, eher vertagt.

Die Unendlichkeitsstruktur, der Musil seinen reifen Helden aussetzen wird, kündigt sich hier bereits an.

In *Mario und der Zauberer* lässt Thomas Mann unterschiedliche Typen auftreten, deren sich Cipolla bedient. Einer von ihnen, offenbar dem bürgerlichen Lager zugeordnet, versucht, seinen kritischen Verstand gegen den irrationalen Angriff zu behaupten – umsonst. Ein anderer, ein »schwächlicher Jüngling«, stellt sich dem Hypnotiseur mit Freuden zur Verfügung. Er scheint sich »in der Hörigkeit ganz zu behagen und seine armselige Selbstbestimmung gern los zu sein.«⁴⁵ Die Wortwahl lässt vermuten, dass Thomas Mann sehr wohl die Parallelen zur gesellschaftspolitischen Entwicklung zunächst in Italien und dann auch in Deutschland im Kopf hatte, als er die Erzählung schrieb. Ein großer Teil der Bevölkerung legte keinen Wert darauf, die Demokratie – das heißt Selbstbestimmung – als politisches System beizubehalten. Viele fühlten sich in Sicherheit, da sie im großen Ganzen eines Volkskörpers aufgehen durften, geführt von einem, dessen Entscheidungen nicht hinterfragt zu werden brauchten. Der ängstliche Basini in den *Verwirrungen des Zöglings Törleß* verkörpert ebenfalls diesen Typus. Mit dem Unterschied, dass er sich aufgrund seiner femininen Züge im männerbündlerischen Kontext besser zum Opfer als zum Täter eignet.⁴⁶

IV.

Alles in allem fällt beim Vergleich von Werken Robert Musils und Thomas Manns auf, dass ein recht unterschiedliches Maß an Direktheit bzw. Zurückhaltung bei der erzählerischen Darstellung sexueller Sachverhalte gegeben ist. »Jede Perversität läßt sich darstellen«, dekretierte Musil 1911.⁴⁷ Sein Interesse galt nur der Frage, wie sich solche Darstellung technisch realisieren lässt. Wenn Perversionen Teil des Lebens waren, hatten sie auch ein Anrecht auf literarische Darstellung.

Thomas Mann hingegen stellte im bekannten Briefstreit mit seinem Bruder Heinrich »Sexualismus«, wie er es nannte, und Erotik einander gegenüber. »Denn Sexualismus ist nicht Erotik. Erotik ist Poesie, ist das, was aus der Tiefe redet, ist das Ungenannte, was allem seinen Schauer, seinen süßen Reiz und sein Geheimnis gibt. Sexualismus ist das Nackte, das Unvergeistigte, das einfach beim Namen Genannte.«⁴⁸ Diese Sätze schrieb er am 5. Dezember 1903, wenige Monate nach der Erstveröffentlichung von *Tonio Kröger*. Wie Thomas Mann *Die Jagd nach Liebe*, den Roman seines Bruders, als Beispiel für das erachtete, was er »Sexualismus« nannte, so kann *Tonio Kröger* als Beispiel für seine Auffassung literarisch gestalteter Erotik gelten. Die erotischen – oder

sexuellen? – Erlebnisse seiner frühen Mannesjahre fasst er kursorisch zusammen, mit Worten von allgemeinem Gehalt, die bestenfalls eine Ahnung der besonderen Begebnisse aufkommen lässt. »Aber da sein Herz tot und ohne Liebe war, so geriet er in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in Wollust und heiße Schuld und litt unsäglich dabei.«⁴⁹ Mehrmals gebraucht der Erzähler das Wort »Ausschweifung«. Ein Vergleich der Kontexte, in denen es auftritt, legt die Vermutung nahe, damit könnten homosexuelle Handlungen gemeint sein. Der Autor belässt es beim Geheimnis – oder besser gesagt, er *konstruiert* Tonio Krögers Geheimnis, das nicht benannt werden darf. Die Verwerflichkeit von Krögers Handlungen ist durch die Entkoppelung von Liebe und Sexualität bedingt (ein Phänomen, das besonders unter Homosexuellen verbreitet scheint, sich aber gewiss nicht auf diese beschränkt): mit diesem Urteil ordnet sich der Erzähler einer moralischen Tradition zu, in der bürgerliche Lebensorganisation und empfindsam-romantische Vorstellungswelt miteinander verwoben sind. Das Ausleben dieser Sexualität ruft dementsprechend Schuldgefühle hervor. Tonio Kröger ist alles andere als ein gewissenloser Ästhetiker à la Don Juan.

In *Der Tod in Venedig* fasst der Erzähler die erotischen Verstrickungen des Helden nicht rückblickend zusammen, er schildert sukzessiv ihren Vorgang. Auf dem Höhepunkt des sinnlichen Taumels, der bis zuletzt durch die Imagination Aschenbachs und die relative Nähe des von ihm begehrten Jünglings gespeist wird, hält er »das Ungeheuerliche« für realisierbar.⁵⁰ Auch an dieser Stelle wird nicht präzisiert, was denn so ungeheuerlich sein könnte, man darf aber annehmen, dass es sich um irgendeine Art von restloser Annäherung, von Berührung handelt. Nach der Lektüre stellt man rückblickend fest, dass »das Befremdlichste« im Ablauf der Erzählung jene Szene gewesen sein wird, in der Aschenbach mit der Stirn die Tür des Hotelzimmers berührt, hinter welcher Tadzio, dieser leibhaftige Eros, vermutlich schläft. »Einsamkeit, Fremde und das Glück eines späten und tiefen Rausches ermutigten und überredeten ihn, sich auch das Befremdlichste ohne Scheu und Erröten durchgehen zu lassen, wie es denn vorgekommen war, daß er, spätabends von Venedig heimkehrend, im ersten Stock des Hotels an des Schönen Zimmertür haltgemacht, seine Stirn in völliger Trunkenheit an die Angel der Tür gelehnt und sich lange von dort nicht zu trennen vermocht hatte, auf die Gefahr hin, in einer so wahnsinnigen Lage ertappt und betroffen zu werden.«⁵¹ Solche Wertungen sind relativ. Selbstverständlich hängt es von Urteil und Empfinden des Erzählers ab, welchen Begebnissen er einen hohen Grad an Befremdlichkeit zuschreibt, welchen nicht. Im Vergleich zu den Verwirrungen von Törleß und seinen Kameraden ist das, was sich an Tadzios Tür zuträgt, noch ziemlich normal.

Ein wichtiges Mittel, um das sexuelle Begehren verschleiert oder wenigstens

distanziert darzustellen, ist die Mythisierung. Gleich beim ersten Mal, als er Tazio im Frühstückszimmer des Hotels erblickt, vergleicht er ihn mit einer antiken Eros-Skulptur,⁵² und dieses Bildmotiv zieht sich bis zum Ende durch die Erzählung. Den Übergang zu einem etwas kühneren Verhalten wagt er erst, nachdem er einen Traum geträumt hat, der ganz nach den Schilderungen des Dionysischen in Nietzsches vom Ansatz her altphilologischer, aber auch stark modernisierender Schrift über die *Geburt der Tragödie* gearbeitet ist.⁵³ Zwar mahnt das strenge Über-Ich des Helden ihn immer wieder zu Selbstbeherrschung und Verzicht, doch an einer Stelle, kurz vor jenem Traum, zieht er sich – oder der Erzähler ihn – der Feigheit, weil er den Blickkontakt mit Tazio vermeidet: »Er fand nicht dessen Augen, denn eine *schmähliche* Besorgnis zwang den Verirrten, seine Blicke ängstlich im Zaum zu halten.«⁵⁴ Der zügellose, sonst unterdrückte Wunsch verrät sich im sekundären, im adjektivischen Sprachbereich. Der Erzähler fungiert im allgemeinen als Agent des Über-Ichs des Autors, doch hin und wieder erweist sich der Damm aus Worten, den er gegen das Erzählte aufrichtet, als undicht. Bei der Beschreibung des Traums tritt dann das Adjektivische wieder in die Reihe zurück. Der Traum wird als »furchtbar« bezeichnet,⁵⁵ obwohl er doch ein ambivalentes Empfinden aus Lust und Angst, aus Faszination und Schrecken darstellt – eine Ambivalenz, die übrigens schon Nietzsches Darstellung des dionysischen Treibens enthält. Der Gott selbst hat Nietzsche zufolge »die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmüthigen Herrschers.«⁵⁶ Thomas Manns Erzähler beginnt das Protokoll von Aschenbachs Traum mit der Formulierung: »Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte.«⁵⁷ Das Epitheton »entsetzt« evoziert zwar Schrecken, es verweist aber auch auf das ekstatische Außer-sich-Sein, in dem Nietzsche den dionysischen Zustand erkennt. Der »fremde Gott«, von dem Aschenbach dunkel weiß,⁵⁸ ist kein anderer als Dionysos, die aus Indien nach Griechenland eingewanderte mythische Figur, und er erscheint hier mit seinem ganzen Gefolge von Satyrn, Mänaden und Faunen, die sich »süß und wild zugleich« gebärden. Sie geben sich der Musik und dem Tanz hin und stellen zuletzt einen riesigen Phallus auf, ein »obszönes Symbol«, wie der Erzähler bemerkt. Der Träumende wird von dem, was er sieht, angelockt, er erlebt es »widerstrebend«. Ganz zuletzt, vor dem Erwachen, kostet er »Unzucht und Raserei des Unterganges«, was immer dies in einem Traum genau bedeuten mag.⁵⁹ Dem Wort »Untergang«, auch in Nietzsches Lobschrift auf Dionysos vorkommend, verlieh Georg Trakl poetische Weihen.

Unmittelbar nach diesem Traum beginnt Aschenbach sich Hoffnungen zu machen, »das Ungeheuerliche« – auch dieses Wort hat in seinem Kontext di-

onysischen Beiklang – könne Wirklichkeit werden. Der Traum ermuntert ihn gleichsam, die Fesseln des Sittengesetzes abzustreifen. Im heutigen Sprachgebrauch und bei der gegenwärtigen Gesetzeslage wäre das Verhalten Aschenbachs als mehr oder minder passive Hebephilie (nicht: Pädophilie) einzustufen, und es wäre durchaus denkbar, dass er in der Wirklichkeit mit dem Gesetz in Konflikt käme. Außerdem würde ihn die sogenannte öffentliche Meinung, kämen seine Vorlieben ans Tageslicht, wohl stigmatisieren, trotz oder wegen seiner Berühmtheit. Pädophile und, in geringerem Maß, Hebephile werden heute in die Rolle von Sündenböcken gedrängt. Aschenbach selbst macht sich Sorgen dieser Art, wenn er vermutet, Tadzios Familie sei bestrebt, ihn von sich fernzuhalten.⁶⁰

Das Wort »Pädophilie« kommt aus dem Griechischen, und es verweist insbesondere auf die erzieherische Praxis zur Zeit der Hochblüte der alten griechischen Demokratie. Dies bedenkend, ist es vielleicht kein Zufall, dass Thomas Mann die eigentliche Diskussion der Zulässigkeit oder Unzulässigkeit erotischer Beziehungen zwischen Knaben und erwachsenen Männern wiederum in ein antikisierendes Gewand kleidet, indem er Sokrates und einen von ihm geliebten Schüler auftreten lässt. Literaturgeschichtliche Folie ist hier der platonische Dialog *Phaidros*; man kann – und sollte – diesen Passus in der Venedig-Erzählung als regelrechte Kontrafaktur, als Umpolung dieses berühmten Werks vom Standpunkt bürgerlicher Moral lesen.⁶¹ Es handelt sich dabei um eine Aschenbach'sche Phantasie, die zugleich Reflexion ist, eine traumlogische Sequenz, hervorgebracht von einem »halb schlummerndem Hirn«,⁶² das im Schlummer durchaus tätig ist. Der Erzähler lässt Sokrates sprechen, aber im Mund – bzw. im Gehirn, im inneren Monolog – Aschenbachs verwandelt sich die Lobrede des griechischen Philosophen auf Eros in eine Warnung, ähnlich wie der spanische Mönch Tirso de Molina sein Don Juan-Drama⁶³ zur Abschreckung des christlichen Publikums vor der Sünde der Ausschweifung erfand. Form und Unbefangenheit – gemeint sind wohl Sinn für Schönheit und reflexionslose Spontaneität des Verhaltens – »führen zum Rausch und zur Begierde«, das heißt: in den Abgrund.⁶⁴ Gerade den Rausch aber, besonders den Liebesrausch, hatte Sokrates im Dialog mit dem schönen Knaben Phaidros gerechtfertigt,⁶⁵ wie ja auch Nietzsche den (dionysischen) Rausch rechtfertigte. Thomas Manns Kontrafaktur bietet uns einen anderen Sokrates, einen Erzieher voller Selbstzweifel, der die Überzeugung des Autors zum Ausdruck bringt, die antiken Erziehungsmethoden seien zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus nicht empfehlenswert.⁶⁶ Nietzsche hatte in seiner Schrift ein ganz anderes Bild des Philosophen gemalt. *Die Geburt der Tragödie* erscheint geradezu als antisokratisches Pamphlet, als Gegenentwurf in einem ganz anderen Sinn

als Thomas Manns Venedig-Erzählung, die Sokrates als Verführer der Jugend erscheinen lässt, als Ästhetiker und nicht – oder erst in zweiter Linie – als Ethiker, während Nietzsche Sokrates als Inbegriff des Theoretikers und Wissenschaftlers hinstellt, der jeden dionysischen Sinnestaumel diskreditiere.⁶⁷ In der venezianischen Traumlogik fühlt sich Sokrates wie Aschenbach zu »Lust und Schande« hingezogen, während er seinen Schüler vor sich warnt: »Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist.«⁶⁸ Die Formulierung zeigt, dass Thomas Mann seinen Helden als Getriebenen verstanden wissen will. Seine Hebephilie ist ihm angeboren und erzeugt unablässig Schuldgefühle. In einem 1913 geführten Interview betonte der Autor, seine Erzählung kommentierend, Aschenbach gehe »an einer unüberwindlichen Leidenschaft körperlich und seelisch zugrunde.«⁶⁹ Demnach steht es nicht in der Macht des Protagonisten, seine hebephile Neigung zu überwinden. Er kann sie allenfalls kontrollieren, vielleicht sublimieren, aber nicht auslöschen. Wenn Thomas Mann sogleich hinzufügt: »Nur um den Sturz vom Gipfel in die Tiefe möglichst verhängnisvoll erscheinen zu lassen, wählte ich für meinen Helden die homosexuelle Liebe«, so ist dies wohl eher seiner notorischen Vorsicht geschuldet; der Satz ist eine Rechtfertigung gegenüber den Anschuldigungen moralisch-kritischer Stimmen, die sich unweigerlich zu Wort gemeldet hatten. In der Erzählwirklichkeit der Fiktion hütet sich Aschenbach bis zuletzt vor dem Abgrund, dem er sich nähert. Möglich, dass auch die Entsagung Lust gewährt – eine masochistische Lust der Selbstkasteiung eines Schriftstellers, der in seinem Werk die Figur des Heiligen Sebastian, des Lieblingsmartyrers aller Schwulen, zum »schönsten Sinnbild, wenn nicht der Kunst überhaupt, so doch gewiß der in Rede stehenden Kunst« erhoben hat.⁷⁰ Die in Rede stehende Kunst ist die Schriftstellerei.

Die antikisierende und mythologisierende Darstellung ermöglicht es Thomas Mann, die Erzählung von dem freizuhalten, was er seinem Bruder gegenüber als Sexualismus bezeichnet hatte, und gleichzeitig, zu einem Problemkomplex Stellung zu nehmen, der die abendländische Geistesgeschichte durchzieht. Im Brief an Heinrich hatte er davor gewarnt, die Dinge »einfach beim Namen« zu nennen. Musil tut dies im *Törleß*, er nennt die Dinge beim Namen, nicht obszön zwar, aber doch ziemlich direkt. Die spätere Entwicklung seines Werks zeigt, dass es ihm nicht um die Anwendung moralischer Grundsätze im Feld der Literatur zu tun war, sondern eher um Kritik von Moral und um den Versuch, mögliche Umrisse einer neuen Ethik als Lebenskunst zu gestalten. Der *Törleß*-Roman bekundet fürs erste nur das Staunen des Helden (und des Autors) über beunruhigende Vorgänge im Innenleben des Protagonisten und in zwischenmenschlichen Beziehungen, an denen er Teil hat. Jene Homoerotik,

die er im Internat am eigenen Leib erfährt, ist nicht der einzige Auslöser seiner Irritationen, aber für die von ihm durchlebte, von Musil erzählte Geschichte wesentlich. Basini, das Objekt der Begierden, hat »weiche, träge Bewegungen und weibische Gesichtszüge«. ⁷¹ Es wird in der Erzählung zwar nicht ausdrücklich vermerkt, doch die Auspeitschungsszenen legen den Schluss nahe, dass Basini bei diesen Handlungen nicht nur Schmerz, sondern auch Lust empfindet. Dass seinem schneeweißen, mädchenhaften Körper »fast jede Spur männlicher Formen« ⁷² fehlt, ändert nichts am homosexuellen Charakter von Törleß' Erregung und verstärkt eher noch seine Bestürzung über das, was in ihm vorgeht. Leicht androgyne Erscheinungsform besitzt auch Toronto in den Grauaug-Fragmenten, neben entschieden männlichen Merkmalen. Es ist, als käme Musils Unentschiedenheit, wie die erotische Transgression, die ihm nach dem Erscheinen seines anstößigen Erstlingswerks ein Anliegen blieb, literarisch zu gestalten sei, in der Zeichnung der Figur zum Ausdruck: »Die Lenden dieses jungen Mannes waren mager, alle bewunderten seine Brust, die wohlgewölbt und stets mit einem batistenen Hemd und einer zart entzückenden Weste bekleidet war, und seine langen, schmalen Finger brachen das Brot mit jugendlicher Federkraft. Es ging etwas unterleibhaft Angreifendes von ihnen aus, geheim...« ⁷³

Im *Mann ohne Eigenschaften* zeigt Ulrich im Widerspruch zu seinen moralkritischen Betrachtungen und anarchischen Impulsen häufig einen Hang zu geistiger Ordnung wie auch zu manchen Regeln überlieferter Moral. Auch seine Tendenz, andere zu belehren, weist in diese Richtung. Agathe äußerte zu diesen Eigenschaften des Eigenschaftslosen seufzend: »Man muß also doch alles ›aus Prinzip‹ tun?!« Was Ulrich mit dem Satz bejaht: »Ja; aber nur aus einem Prinzip.« ⁷⁴ Die geforderte Einheitlichkeit verringert die moralische Rigorosität seiner Haltung nicht, im Gegenteil. Andererseits betont er den Zusammenhang zwischen Moral und Phantasie (einer Phantasie, die ihrerseits rigoros ist, »nicht Willkür« ⁷⁵), wenn er über sein Projekt einer alternativen Moral nachsinnt. In diesen Überlegungen kommt der traditionell tabuisierten, als unmoralisch eingestuftes Geschwisterliebe eine zentrale Rolle zu, genauere Konturen erhält das phantasierte Projekt aber nicht, es gehört zu den inhaltlichen Komplexen, die im *Mann ohne Eigenschaften* immer aufs neue verschoben werden und sich bei intensiver gedanklicher Annäherung zugleich vom Subjekt des Denkens entfernen. Auch die Gegenmoral Ulrichs, rudimentär vorweggenommen durch die diskursive Beziehung zwischen ihm und seiner zuweilen androgyne erscheinenden Schwester, ⁷⁶ gewährt, wie die Phantasien Gustav Aschenbachs, nur eine »Lust ohne Ausweg«, ⁷⁷ spricht: ohne Triebabfuhr. Das Erzieherische glänzt im *Mann ohne Eigenschaften* durch Abwesenheit. Ulrichs oftmals dialogisch

vorgetragene Gedankenspinne sind selbstzweckhaft, der Reflexionsakrobat kommt niemals auf die Idee, die kommunikative, latent pädagogische Seite seines Tuns und Nicht-Tuns zu reflektieren. Erst der bewusste Übergang – oder Rückgang – vom Möglichkeitssinn zur faktischen Wirklichkeit und zur Subjektivität des Anderen würde eine eigentlich pädagogische Dimension eröffnen. Es ist, als scheute sich Ulrich davor. Agathes drängender Schwärmerei gegenüber beharrt er auf seiner männlich-intellektuellen Skepsis,⁷⁸ auf der doppelten Distanz gegenüber Alt und Neu, gegenüber Ethik und Ästhetik. Es ist noch nicht Zeit, immer noch nicht... Bis Musil als Spielleiter, die zahllosen Fäden seines Romans in Händen, eines Tages – im Jahr 1933 – aufschreckte und sich sagte, dass es möglicherweise zu spät sei.

V.

Die Liste von Gegensatzpaaren, die sich Thomas Mann für seinen Essay *Die Ehe im Übergang* notierte, kommentiert Hermann Kurzke mit folgenden Worten: »Das todverbundene Künstlertum erwächst also aus der Welt der Homoerotik, die lebensverbundene Bürgerpflicht aus der Welt der Ehe.«⁷⁹ Die homoerotische Liebesleidenschaft charakterisiert er als »dionysisch«, sie sprengt die bürgerlichen Bindungen. Was hätte wohl Thomas Mann zu Gesetzen gesagt, die die gleichgeschlechtliche Ehe ermöglichen? Und gar die Adoption von Kindern durch homosexuelle Paare? Sein Schema wäre arg durcheinandergeraten... Im Kontext des frühen 20. Jahrhunderts kommt dem Homosexuellen aber unweigerlich die Position eines – unter Umständen gefährlichen – Außenseiters zu. Thomas Mann ist es in seiner Literatur allerdings nie darum zu tun, eine solche Position offensiv geltend zu machen, wie es sein Sohn Klaus in dem 1926 erschienenen Roman *Der fromme Tanz* tat, oder später, in den vierziger Jahren, der provokationsfreudige Jean Genet, dessen Biographie geradezu gegensätzlich zu der von Thomas Mann verlief. Gustav Aschenbach, den man wohl als Alter-Ego des Autors auffassen darf, ist ein »verliebter Schwärmer« wie, dem Biographen zufolge, Thomas Mann selbst.⁸⁰ So ergibt sich die erstaunliche Konstellation, dass das anarchische, zersetzende, dionysische Element sowohl in seinem Werk als auch in seinem Leben auf den Bereich des Phantasierens beschränkt bleibt (und bleiben *soll*), wohingegen das bürgerliche, ordnungsbedachte, apollinische Element tatsächlich gelebt wird. Statt »apollinisch« sollte man vielleicht besser »sokratisch« sagen, im Sinn von Nietzsches Bemerkung: »Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische.«⁸¹ Schon bei Nietzsche schwankt die Bedeutung der gegensätzlichen Begriffe. Ist das Apollinische zunächst notwendiger Teil des Künstlerischen, so wird es im Verlauf

der Abhandlung mehr und mehr in den wissenschaftlichen, unkünstlerischen, ja, bürgerlichen Bereich abgedrängt, der mit dem Dionysischen keinerlei Verbindung eingehen kann. Der antike Gegensatz ähnelt in seiner Aktualisierung dem modernen, wie ihn Kierkegaard in *Entweder-Oder* entfaltet.

Konsequenterweise, und dem Mann'schen Schema entsprechend, nähert sich Gustav Aschenbach umso mehr dem Tod, je stärker er seine homoerotische Neigung auszuleben trachtet. Dass er am Ende stirbt, durchaus überraschend trotz der in Venedig grassierenden Seuche, kann als narrative Strafe dafür gelesen werden, dass er sich angeschickt hat, die Grenze zwischen schwärmerischer Leidenschaft und sittlichem Anstand zu überschreiten. Der Abgrund, von dem Sokrates in Aschenbachs Traum spricht, ist für ihn selbst gleichbedeutend mit dem Tod. Tonio Kröger hingegen bleibt am Ende der Erzählung auf Distanz zu dem, was er betrachtet. Zweifellos hat er, der Autor in der Mitte seines Lebens, noch eine Reihe von Werken zu schreiben, und immer wieder wird er hin und her geworfen sein »zwischen krassen Extremen«, unter »Gewissensnöten« leidend, die ihm der ethische Anteil (oder das Über-Ich) seiner Persönlichkeit zufügt.⁸² Vergleicht man das ausweglose Dilemma der gehemmten Erotiker, die Thomas Mann in den Mittelpunkt einiger seiner Erzählungen und Romane stellte, mit der Lehre, die Törleß aus seinen verstörenden Internaterfahrungen zieht, so erkennt man, dass Musil im Unterschied zu seinem deutschen Konkurrenten die Gegensätze weniger in Figuren auseinanderfaltete, sondern sie in sich selbst und in den von ihm geschaffenen Figuren auf die eine oder andere Weise zur Synthese zu bringen versuchte. In diesem Sinn ist der subjektive Ausdruck bei Musil stärker, weil ungebremster und unmittelbarer als bei Thomas Mann. Törleß' Mathematiklehrer hält dem Zögling vor, »daß er zu großes Augenmerk auf den subjektiven Faktor aller unserer Erlebnisse gelegt hat und daß ihn das verwirrt und zu seinen dunklen Gleichnissen trieb.«⁸³ Der staubtrockene, seelenlose Lehrer kommt natürlich nicht auf die Idee, dass genau darin eine Stärke liegen könnte. Der *Mann ohne Eigenschaften* ist in diesem Sinn – nun ja, nicht besser, sondern unruhiger, drängender, suchender, unvollkommener, (spät)romantischer als beispielsweise der *Zauberberg* mit seinen sorgsam ausgearbeiteten und angeordneten Teilen, die ein in sich ruhendes, ironisch austariertes Ganzes ergeben. Die Mann'sche Ironie beruhigt, während die spöttische, durchaus nicht immer »konstruktive« Ironie des Eigenschaftslosen stört und verstört. Gegen Ende des *Törleß* räsoniert Musils Erzähler, es gebe »tote und lebendige Gedanken«.⁸⁴ Jene, um die es Musil hier wie auch in späteren Werken, nicht zuletzt im Großroman, zu tun ist, sind die lebendigen, immer erst im Entstehen begriffenen, die sich dann einstellen, wenn das Denken sich nicht mehr auf logische Ableitungen beschränkt. »Eine große Erkennt-

nis vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreise des Gehirns, zur andern Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten, und sie ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt.⁸⁵ Der junge Törleß muss den beunruhigenden Seelenzustand homoerotischer Anziehung durchleben und Bekanntschaft schließen mit dem triebhaften Machtspiel von Erniedrigung und Unterwerfung, um seine Erkenntnisfähigkeit entwickeln zu können. Im *Mann ohne Eigenschaften* wird dieser Vorgang zum Prinzip geadelt und geradezu institutionalisiert; vorwegnehmend institutionalisiert, indem Ulrich ein »Generalsekretariat der Genauigkeit und Seele« fordert. Ulrich hat den Schritt, der für Törleß noch nicht denkbar ist, bereits hinter sich. Er verhält sich kritisch zur Gesellschaft, zum Staat, zu Kakanien als einem Ganzen und denkt experimentell, essayistisch, versuchsweise über neue Modelle nach. Die Krise unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg, die sich später, in der Niedergangphase der Weimarer Republik (und der ersten Republik in Österreich) wiederholen sollte⁸⁶ ist nach Ulrichs Befund darauf zurückzuführen, dass die beiden Sphären auseinandergefallen sind: Logik und Intuition, Genauigkeit und Seele, »Höhe und Niederung«, wie es auch heißt.⁸⁷

Erneut denkt man an die beiden metaphorischen Pferde aus Platons Dialog, das unedle, triebhafte und das besonnene, gefüßige. Statt sich um die Verbindung dieser beiden zu kümmern, kuppeln die Entscheidungsträger und ihre Gefolgsleute Weltanschauung und Politik. Musil warnt hier in aller Deutlichkeit vor der Ideologisierung der politischen Sphäre, die schließlich in die berüchtigten Totalitarismen des 20. Jahrhunderts mündete (was Musil ahnte, aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen konnte). Während dieses vorherrschende Phänomen zur Enthumanisierung führt, verspricht sich Ulrich von einer Annäherung des dunklen, alogischen Bereichs und des logischen Denkens den gegenteiligen Effekt einer Humanisierung. Menschen, die eine solche Synthese schaffen wollen, »werden offenbar heute geboren, aber sie bleiben noch allein, und allein war er [Ulrich] nicht imstande, das Auseinandergefallene von neuem zusammenzubringen.«⁸⁸ In Gemeinschaft mit seiner lange Zeit »vergesenen« Schwester ein »tausendjähriges Reich« zu errichten, ist der im Handlungsablauf des Romans durchaus verspätete, auf Ulrichs Enttäuschung über die Scheinaktivitäten der Parallelaktion folgende Versuch, trotz der Unreife seiner – der kakanischen – Zeit einen konkreten Schritt zur Realisierung der Synthese zu setzen. Wenigstens zwei Einzelne, die »inestuösen« Geschwister, tun sich zusammen, und Ulrichs Haus mit dem Garten wird zu einer alternativen Wohngemeinschaft, einer Utopie im Kleinen, die zufällig – oder doch nicht ganz zufällig? – denselben Namen trägt wie jene andere, durchideologisierte, ebenfalls die dunklen Gründe der Seele aktivierende »Utopie«, die Hitler und

die Seinen wenige Jahre nach der Entstehung dieser Kapitel des *Mannes ohne Eigenschaften* im Großen, ja im Monumentalen in Angriff nahmen. Was Thomas Mann betrifft, so geht sein Weg in die entgegengesetzte Richtung. Er beharrt auf den überlieferten, bürgerlichen Werten, verteidigt die Trennung von heller, aufklärerischer Genauigkeit, für die Settembrini (im *Zauberberg*) steht, und den Abgründen der Seele, mit denen Naphta liebäugelt, und beschränkt das Schöne wie das Schreckliche auf die Kunst, besonders auf die Musik (in der Politik hat beides nichts verloren). Musil ist insofern gewiss der »gefährlichere« Autor, der das Feuer nicht scheut.⁸⁹

In den Momenten emphatischer Erkenntnis sieht Törleß die Dinge »unter einem anderen Lichte«,⁹⁰ und er begreift, dass alle Phänomene eine Doppelnatur haben, wobei sich deren andere, sonderbare Seite nicht immer zeigt. Dieses Andere lässt sich mit Worten kaum ausdrücken, und doch ist für Törleß dessen Erfahrung mit dem Basini-Erlebnis besiegelt. Es beschränkt sich keineswegs auf den sexuellen Bereich, sondern gehört im allgemeinsten Sinne einer Panerotik an, durch welche die banalsten Dinge geheimnisvoll erscheinen können (in der Törleß-Erzählung werden das Rieseln in einer Mauer und das »schweigende Leben des Staubes«⁹¹ hervorgehoben). Der Erzähler betont, die Erklärungen des Heranwachsenden gingen im Augenblick, in dem er sie äußert, weit über sein Alter hinaus; anders gesagt: sie weisen voraus auf die Figur des rationalen Mystikers Ulrich, die Musil zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht entworfen hatte. Törleß hat Bekanntschaft geschlossen mit ekstatischen Zuständen ähnlich denen, die Hofmannsthals Alter-Ego Lord Chandos in seinem Brief an Francis Bacon unter sprachlichen Mühen zu schildern versucht: »Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.«⁹² Chandos' Inspiration kommt der im *Törleß* vorgeprägten Forderung Ulrichs nahe, Genauigkeit und Seele zu verbinden, und tatsächlich erinnern jene Erlebnisse Ulrichs, die er mit dem Wort »taghelle Mystik«⁹³ zusammenfasst, an Chandos' Epiphanien. Wie Chandos weiß auch Törleß, dass seine besonderen Wahrnehmungen immer auch subjektiv bedingt sind, also mit einer besonderen seelischen Verfassung, einem »anderen Zustand« zusammenhängen. »Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist...«⁹⁴ Beide, Törleß und Chandos, geraten in Sprachkrisen und stoßen auf jenes Unsagbare, gegen das Thomas Mann in seinen sprachgewandten, oft auch wortseligen Erzählwerken Dämme hochzieht, obwohl auch sie von der Existenz jenes Anderen wissen. Während Chandos und Ulrich um Worte ringen,⁹⁵ über-

antwortet Thomas Mann das dunkle Unsagbare dem Bereich der Musik, wie schon Nietzsche, als er das Dionysische zu umgrenzen versuchte. Am Ende des Faustus-Romans gibt sich der wohlmeinende, mit Worten äußerst behutsam umgehende Erzähler Serenus Zeitblom alle erdenkliche Mühe, die Negativität des letzten Musikwerks seines Freundes Adrian Leverkühn ins Positive zu wenden, wohl wissend, dass das Medium der Musik eine »sprechende Unausgesprochenheit« konstituiert.⁹⁶ Die musikalische Wehklage des Dr. Faustus bietet keine verbalisierbare Synthese, sie vermag lediglich durch ihr »Lautwerden«⁹⁷ Trost zu spenden angesichts der im Liebesverbot wurzelnden Unmöglichkeit jeglicher Versöhnung der Gegensätze.

VI.

Bei den Verhören, die die Schulleitung am Ende der Törleß-Geschichte anstellt, hätte Musils Held die Möglichkeit, dem Opfer Basini beizustehen und die »wohlverabredete Komödie«,⁹⁸ die der Tyrann Beineberg inszeniert, um die Lehrer zu täuschen, zu entlarven und eine den Tatsachen gerecht werdende Version der Misshandlungsgeschichte zu geben. Er tut es nicht, sondern hält statt dessen seine philosophische Rede, deren Wirkung im gegebenen Kontext lediglich darin besteht, von den konkreten Vorfällen abzulenken. Das Denken und die Rede dienen Törleß dazu, sich der Verantwortung und dem selbstbestimmten Handeln zu entziehen. »Basini war mittlerweile strafweise entlassen worden«,⁹⁹ lautet die lapidare Feststellung des Erzählers, der sich für das weitere Schicksal des Underdogs ebenso wenig zu interessieren scheint wie Törleß. Auch für Ulrich, den gereiften Intellektuellen, und letztlich für das gesamte Unternehmen der Parallelaktion, gilt, dass sämtliche Erörterungen und Besprechungen nur dem Verschieben, nicht aber der Vorbereitung des Handelns dienen.

1929 wurde Robert Musil schriftlich gefragt, wie er zu § 297 stehe. Es handelte sich bei diesem Paragraphen um einen deutschen Gesetzesentwurf betreffend »Unzucht zwischen Männern«, also homosexuelle Handlungen. Die Antwort Musils war höchst gewunden, er betonte zwar sein Interesse an der Frage, schlich dann aber bei seinem Antwortversuch, besser gesagt: bei seiner Scheinantwort, um den heißen Brei herum. Soweit sich aus seiner Stellungnahme ein Aussagekern heraussehnen lässt, nahm Musil in dieser Frage eine moral-konservative Position ein. Er hielt die »Eindämmung der Homosexualität« für »wünschenswert«, fügte aber mit einem Hinweis auf *Die Falschmünzer* von André Gide den rätselhaften Satz hinzu, er bestreite »keineswegs den großen sittlichen Wert dieser Gefühlsweise«. Sittlicher, also moralischer Wert? Etwa in

dem Sinn, wie die erotisch angehauchte Wohngemeinschaft zwischen Ulrich und Agathe eine moralische Alternative bieten soll? Geschwisterliebe – in seiner Stellungnahme zu § 297 zählt Musil die »Blutschande« zu den »Atavismen«, also zu jenen sozialen bzw. antisozialen Phänomenen, welche die menschliche Evolution eigentlich schon überwunden haben sollte. Im tagespolitischen Diskurs bleibt Musil abwägend, zögernd, lavierend. Zwar sei Strafverfolgung ein »sehr ungeeignetes und rohes Mittel« zur Eindämmung der Homosexualität, doch leider gebe es kein besseres. Mehr noch, es gebe überhaupt keine Alternative zu strafender Korrektur. Klar ist hier nur, dass Musil Homosexualität für eine Art Krankheit zu halten behauptet, die man in gesellschaftlichem Interesse zu heilen versuchen sollte. Unzucht bleibt für ihn ein »Vergehen«, eine »persönliche oder soziale Funktionsstörung«, die man »behandeln und beheben« müsse.¹⁰⁰

Die Arbeit am *Törleß* liegt zu diesem Zeitpunkt ein Vierteljahrhundert zurück. Im Rückblick müsste der inzwischen fast fünfzigjährige Autor, wie er sich in der Stellungnahme zum Unzuchtparagraphen zeigt, die in seinem Erstlingswerk erzählten Handlungen wohl klar als strafenswerte Vergehen einstufen. Zahlreiche Intellektuelle der Zwischenkriegszeit verhielten sich eindeutiger, auch mutiger als Musil. Schon 1922 veröffentlichte Kurt Hiller eine Schrift mit dem Titel *§ 175: Die Schmach des Jahrhunderts!*¹⁰¹ Dieser Paragraph des deutschen Strafgesetzbuches stellte homosexuelle Handlungen unter Strafe; erst 1994 wurde er aufgehoben. § 297 brachte keine wesentlichen Änderungen, die Einstufung der Homosexualität als sittliche »Verirrung«, die zur »Entartung des Volkes« beitragen könne, wurde beibehalten. Gegen diese Gesetzeslage trat neben anderen Kurt Tucholsky auf, der die entsprechenden Paragraphen als »Verbrechen« und »Schande« bezeichnete. »Mir ist die sexuelle Beziehung eines Mannes zu einem Mann schlecht vorstellbar – aber niemals wagte ich, dieses mein Sentiment zur Grundlehre eine Sittenlehre zu machen«, führt Tucholsky aus und betont: »Die Schädlichkeit der Homosexualität ist nicht nachgewiesen.«¹⁰²

Auch Thomas Mann, in politischen Dingen stets vorsichtig, aber niemals uneindeutig, nahm damals zum Thema Stellung, und zwar ähnlich wie Musil mit gespaltener Zunge. In anonymer Rede wie auch in fiktionalen Werken, wo er einschlägige Taten und Meinungen den von ihm erfundenen Figuren überantwortete, verhielt er sich mutiger als dann, wenn er unmittelbar mit seinem Namen zeichnen sollte. In seinem Essay *Die Ehe im Übergang* versteigt er sich zwar nicht wie Musil zur Terminologie der »Entartung«, bezeichnet die Homosexualität aber als »Widersinn« (Musil spricht von »Verirrung«). Andererseits scheint er einige Jahre später den Text eines von ihm mitunter-

zeichneten, 1930 veröffentlichten *Protests der Prominenten gegen die geplante Beibehaltung und Verschärfung des § 175* verfasst zu haben. Darin wird diese »Plumpheit von Gesetzesbestimmung« und deren »unwissend moralistisches Begriffsgeschwätz« geißelt. Der Staat tue so, als verstehe er sich auf die »Heiligkeit der Sittlichkeit« – das klingt nun ganz anders als die Warnung vor Sexualismus, die er 1903 seinem Bruder Heinrich zukommen ließ (1929/30 beruft er sich ausdrücklich und positiv auf die »Sexualwissenschaft«). Im Unterschied zu Musil wusste er aus eigenem Erleben, dass man homosexuelle Neigungen nicht einfach ›heilen‹ kann. Im Protestschreiben wird außerdem gelegnet, dass entsprechende Handlungen ›lasterhaft‹ seien: eine Aussage, die Gustav Aschenbach nicht teilen würde, zu sehr ist er in seine Schuldgefühle verstrickt. Offenbar hat sich Thomas Mann in den knapp zwanzig Jahren seit der Niederschrift von *Der Tod in Venedig* weiterentwickelt, was seine persönliche Haltung zur Homosexualität betrifft. Diese Entwicklung verläuft in etwa parallel zu seiner politischen Entwicklung vom Verfechter des Wilhelminischen Reichs, der positiv gelebte Homoerotik – in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* – mit soldatischer Existenz gleichsetzte, zum Befürworter von Demokratie und Republik.¹⁰³ Die Rücksichten auf seine Karriere und die Spaltung der Diskursformen hat er allerdings beibehalten.

Im Folgenden zitiere ich einen längeren Passus aus dem Protestschreiben, weil er durch seinen Stil für die Verfasserschaft Thomas Manns spricht und eine Brücke zur Venedig-Erzählung zu schlagen erlaubt. »Notwendig bleibt die Wahrung des öffentlichen Anstandes. Aber ich wüßte nicht, daß Homosexuelle stärker zur Unanständigkeit neigten, als Normale (die übrigens in ihren Wünschen und Gewohnheiten oft perverser sind als jene). Notwendig bleibt ferner der Schutz der Minderjährigkeit – soweit man sich mit solchem Schutze nicht lächerlich macht. Wenn ein Strichjunge sich einem homosexuellen Mann anbietet und dieser nimmt ihn, so ist es absurd, daß jener es in der Hand haben soll, einen schlotternden Galan wegen ›Verführung Minderjähriger‹ anzuzeigen. Vielmehr müßte er sicher sein, nach solcher Angabe mit einem Paar Ohrfeigen in Gnaden entlassen zu werden.«¹⁰⁴ Dieser Text unterscheidet sich in so ziemlich allem von der üblichen Aufruf-Prosa; er ist persönlich, anekdotisch, literarisch. »Ein wenig mehr Humor, Vernunft und Menschlichkeit«, fordert Thomas Mann noch, wobei der Ohrfeigenspaß angestrengt burschikos wirkt und in deutlichem Kontrast steht zur ehrfürchtigen Verliebtheit, die Gustav Aschenbach seinem Abgott entgegenbringt. Auch ein Hinweis auf die antike Pädophilie findet sich im Protestschreiben: »Athen ist nicht an seiner Knabenliebe zugrunde gegangen...«¹⁰⁵ In der Phaidros-Szene der Venedig-Erzählung klingt das ganz anders. Rausch und Begierde, Schönheit und Homoerotik füh-

ren dort zum Abgrund, sie unterwandern die Grundfeste jener Sittlichkeit, ohne die keine Gesellschaft auf Dauer bestehen kann.

Mit Blick auf Thomas Manns private Existenz und öffentliche Rolle in der Weimarer Republik, als bereits die faschistische Machtergreifung drohte (*Mario und der Zauberer* erschien im selben Jahr wie das Protestschreiben), lässt sich folgern, dass der mittlerweile weltberühmte Schriftsteller sich zu einem, wenngleich vorsichtigen, Eingreifen in das gesellschaftliche Leben immer wieder gedrängt sieht. Zumindest als gesellschaftliches Wesen mischt er sich, anders als Tonio Kröger, in die Trivialitäten des Lebens. Musil hingegen, um 1930 in sein wucherndes Romanprojekt versponnen, wagt keine eindeutigen öffentlichen Stellungnahmen. Seine *Bedenken eines Langsamem*, mit denen er ursprünglich in die Kämpfe im Zuge der Machtergreifung Hitlers eingreifen wollte, geraten ins Stocken und bleiben so fragmentarisch wie der Roman. Sein Versuch eines Versuchs ist die performative Bestätigung des darin zitierten Vorwurfs an die »Geistesmänner«, also die deutschen Intellektuellen, sie hätten geschlafen, während andere erwachten.¹⁰⁶ Geschlafen hat Musil natürlich nicht im buchstäblichen Sinn, sondern insofern, als er mit Besessenheit schrieb, zögerte und sich verzettelte.

VII.

In einem Aufsatz über Thomas Manns Sprache lässt Werner Fritzen einer bestimmten Stelle in der Erzählung *Tonio Kröger* eine Interpretation im Sinne der Mann'schen Spracherotik angedeihen: Die »Stellungen«, die in Hans Hansens Pferdebüchern abgebildet sind, spielen in metaphorischem Verweis auf Geschlechtliches an.¹⁰⁷ Da Tonio aber, wie Fritzen betont, in Hans verliebt ist, erhält diese Stelle eine homoerotische Färbung. Ob der Philologe mit seiner Interpretation im Recht ist, wage ich nicht zu entscheiden; mir erscheinen dergleichen Anzüglichkeiten, ob sie nun vom Autor in den Text hineingelegt oder vom Rezipienten aus ihm herausgelesen werden, eher trivial, ähnlich jenen eifrigen Bemühungen, die Phallussymbolik all der Zigarren, Fieberthermometer und Bleistifte »herauszuarbeiten«, die in der erzählten Welt des *Zauberbergs* Verwendung finden.¹⁰⁸ Die Spracherotik, die Fritzen Thomas Mann attestiert,¹⁰⁹ scheint mir eher in der stilistischen Manieriertheit seiner Romane und Erzählungen verwirklicht zu sein, in der Mann'schen »Betulichkeit«,¹¹⁰ im tastend-umschreibenden Stil, mit dem der Autor sich den Objekten der Beschreibung annähert, in den schwellenden Sätzen, mit denen er sie umgarnet. Peter Rühmkorf¹¹¹ sprach abfällig von der Geziertheit des »Zauberers«. Diese negative Wertung muss man nicht teilen, um in der stilistischen Haltung eine Parallele zur

erotischen Pose – meinetwegen auch ›Stellung‹ – des passiven Homosexuellen zu sehen, der sich, wie man zum Beispiel in den Romanen Jean Genets oder in den Theaterstücken des argentinischen Autors, Zeichners und Schauspielers Copi nachlesen kann, auf mehr oder minder feminine, als feminin geltende Weise ziert, die Hingabe hinauszögert, das Ersehnte fürs erste von sich fernhält. Soweit wir wissen, war Rainer Maria Rilke nicht homosexuell, und in seiner Dichtung, die unter anderem die ›großen Liebenden‹ rühmt, spielt das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe keine Rolle. Dennoch lässt sich an Rilkes Gedichten ein femininer, mädchenhafter Zug feststellen, eine fließende, weiche Prosodie mit einer Fülle von Wohlklängen. Wenn Thomas Mann seine Abneigung gegen das Präziöse bei Rilke zum Ausdruck bringt, verbirgt sich dahinter womöglich nur die Unterdrückung einer ähnlichen Seite seiner selbst und seines eigenen Stils. Mann kehrt »das Snobistische und Präziöse« von Rilkes Persönlichkeit hervor und betont, dies sei ihm stets »höchst un bequem und eigentlicher Zuneigung im Wege« gewesen.¹¹² Die präziöse Sprache dient beim frühen Rilke dem Versuch, die »Melodie der Dinge« in Worte zu fassen und ihr geheimes Leben aufleuchten zu lassen. Bei Thomas Mann geht es darum, die Welt mitsamt den Objekten subjektiver Begierde auf Distanz zu halten und in der Annäherung (oder auch Entfernung) zu schwelgen. Die Gründe solchen Verhaltens können in letzter Instanz moralischer Natur sein oder durch die sexuelle Orientierung bedingt. Möglicherweise auch beides, so dass der Moral selbst eine erotische Komponente zukommt.

Auch Robert Musil neigte zur Weitschweifigkeit, auch in seinem Erzählwerken finden sich skeptische Relativierungen,¹¹³ reich gegliederte, hierarchisch gestufte Satzperioden und detailgenaue Beschreibungen von konkreten Umständen, Gegenständen, Menschen. Dass er in seinem Hauptwerk die kakaische Welt, die er aufbaute, und die epiphanischen Erscheinungen, denen er nachspürte, zugleich in die Ferne rückt, hat bei ihm andere Ursachen. Das hauptsächliche Mittel, das die Hemmungen und Verzögerungen sprachlich durchführt, ist das, was Musil als Essayismus benannte und entwickelte, es ist der innere, vom Erzähler mitvollzogene Zwang Ulrichs, den Phänomenen stets auf den Grund zu gehen und sie immer weiter zu differenzieren. Im Vergleich zu Musils Prosa wirkt die von Thomas Mann wattiert, *filtré*, manchmal auch zart wie Seide. Musil pflegte einen männlicheren, härteren Stil. In einem Aufsatz über Josef Winkler habe ich versucht, eine schwule Ästhetik ausgehend von einer wesentlichen Gespaltenheit in harte und weiche Ausdrucksweisen zu umreißen.¹¹⁴ Diese Überlegungen fußen auf Nietzsches Annahme, stilistische Merkmale wurzelten in der körperlichen Konstitution dessen, der sich ausdrückt.¹¹⁵ Die konkrete Genese eines Individualstils nachzuvollziehen, stößt

auf Schwierigkeiten, da man sie letztlich nur über Indizien im Ausdrucksbereich, also auf indirektem Weg erschließen kann. Hinzu kommt die Subjektivität des Eindrucks, den der Leser empfängt und die sich ebenfalls nicht restlos objektivieren lässt. Zwar kann man versuchen, den Eindruck des Weichen und Gezierten in der Prosa Thomas Manns durch quantitative Analysen, wie sie faktisch durchgeführt wurden, zu belegen. Dabei besteht aber immer auch die Gefahr, dass der ursprüngliche, unmittelbare Eindruck, um den es dem Autor zu tun war, sich unter den Belegen und Argumenten verflüchtigt.

Wenn der ›reife‹ Musil Homosexualität als Krankheit und Verirrung bezeichnet, so hat er Praktiken unter erwachsenen Schwulen im Kopf, nicht aber die von Heranwachsenden, er bezieht sich nicht auf die sogenannte jugendliche Homosexualität. Diese stellte für Törleß tatsächlich ›nur‹ eine Verirrung dar, die der männliche, betont heterosexuelle Ulrich längst hinter sich gelassen hat, während die satirisch gezeichnete, sexuell gehemmte, möglicherweise impotente Figur Arnheims in ihrer Orientierung unentschieden bleibt.¹¹⁶ Dass die Verwirrungen, welche die jugendliche Verirrung mit sich brachte (und deren Folge sie war), damit überwunden sind, steht zu bezweifeln. Eher wurden sie auf andere, höhere Ebenen gehoben. Törleß fühlt während seiner großen Rede vor dem versammelten Lehrkörper, »daß der Augenblick gekommen sei, wo er klar, deutlich, siegesbewußt von dem sprechen werde, das erst undeutlich und quälend, dann leblos und ohne Kraft in ihm gewesen war.«¹¹⁷ Doch am Ende schafft er es nicht, dasjenige klar zu vermitteln, was sich vielleicht niemals, auch nicht im *Mann ohne Eigenschaften*, klar vermitteln, sondern nur poetisch umschreiben lässt. So könnte man ferne Ausstrahlungen der homoerotischen Irrungen und Wirrungen des Zöglings Törleß noch in den tastenden Formulierungen entdecken, mit denen Ulrich versucht, seine erotisierten und erotisierenden Wahrnehmungen in der (ebenfalls erotisierenden) körperlichen Nähe seiner hermaphroditischen Schwester zu benennen. Von der verstörenden Homoerotik zum unvollziehbaren Inzest... Im Garten mit den blühenden Blumen und Sträuchern liegt der Privatgelehrte müßig im Liegestuhl und teilt, weil ja dauernd alles besprochen werden muss, obwohl kein Schweigen hinreichen würde, seiner wissbegierigen Schwester mit: »Das Verstehen macht einem unstillbaren Staunen Platz, und das geringste Erlebnis – dieses Fähnchen Gras oder die sanften Laute, wenn deine Lippen da drüben ein Wort aussprechen – wird unvergleichbar, welteinsam, hat eine unergründliche Selbstischkeit und strömt eine tiefe Betäubung aus...!«¹¹⁸

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter Fanta, *Ah, Fm. Doppelschichtung, unten jüdisch*, in: *Musil-Forum*, 31 (2009/2010), 87 ff.
- 2 Klaus Mann, *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend*, Reinbek bei Hamburg 2004.
- 3 Hierzu Gerhard Härle, *Simulation der Wahrheit. Körpersprache und sexuelle Identität im »Zauberberg« und »Felix Krull«*, in: ders. (Hg.), *»Heimsuchung und süßes Gift«. Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Frankfurt/Main 1992, 63–86.
- 4 Thomas Mann, *Von deutscher Republik*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt/Main 1960, Bd. 11, 847.
- 5 Vgl. das Kapitel *Ein zaghaftes Coming out* in: Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München 1999, 368 ff.
- 6 In einem Brief an Félix Bertaux bezeichnete Mann die Novelle im Rückblick als »autobiographische Fortsetzung« des Romans. Der Brief ist zitiert in *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*, hg. Hans Wysling und Marianne Fischer, München 1975, Bd. 1, 157.
- 7 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/Main 1974, Bd. 8, 335.
- 8 Ebd., 336.
- 9 Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törlefs*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frisé, *Prosa und Stücke* [...], Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 2, 25.
- 10 Ebd., 26.
- 11 Ebd., 25.
- 12 Peter Philipp Riedl, *Epochenbilder - Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930 (= Das Abendland, Neue Folge 33)*, Frankfurt/Main 2005, 388.
- 13 Thomas Mann, *Die Ehe im Übergang*, in: ders., *Essays*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main 1993, Bd. 2, 267–282.
- 14 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 3, 685.
- 15 Thomas Mann, *Von deutscher Republik*, 852.
- 16 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 338.
- 17 Ein »asketischer Homoerot«: so wird Leverkühn von Hermann Kurzke charakterisiert (*Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, 592).
- 18 *Phaidros* zitiere ich nach der Übersetzung von Kurt Hillebrandt (Stuttgart 1976), das Gleichnis vom Seelenwagen dort 50.
- 19 Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main 1972, Bd. 5, 46. Freud verweist hier auf den 1915 erschienenen Aufsatz des Zürcher Psychiaters Max Nachmansohn: *Freuds Libidotheorie verglichen mit der Eroslehre Platons*, in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 3. Eine französische Übersetzung dieses Aufsatzes findet sich im Internet: *La libido chez Freud et l'eros chez Platon*, <http://www.dun-divanlautre.fr/sur-freud/max-nachmansohn-la-libido-chez-freud-et-leros-chez-platon-1915> [letzter Zugriff 12.08.2015]. Zu den Parallelen zwischen Freud und Platon vgl. auch Sarah Kofman, *Miroir et mirages oniriques. Platon, précurseur de Freud*, in: dies., *Séductions. De Sartre à Héraclite*, Paris 1990, 61–86.
- 20 Freud, *Studienausgabe*, Bd. 3, 294. Die Hinzufügung in Klammern stammt von mir, L.F.
- 21 Zu dem hier nur kurz angeschnittenen Fragenkomplex vgl. auch Detlev von UsLAR,

- Leib, Seele, Welt. Höhepunkte in der Geschichte der Philosophischen Psychologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Würzburg 2005, 40f.
- 22 Zitiert nach Manfred Dierks, *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1995, 284.
- 23 Thomas Mann, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, in: ders., *Essays in 6 Bänden*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main, Bd. 3, 122–164.
- 24 Robert Musil, *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu*, in: ders., *Gesammelte Werke. Prosa und Stücke*, 1222.
- 25 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 305.
- 26 Ebd., 337.
- 27 Thomas Mann, *Die Ehe im Übergang*, 272. Das Verdikt der Unfruchtbarkeit gilt im strengen Sinn für homosexuelle Beziehungen (ein Don Giovanni könnte durchaus Kinder gehabt haben).
- 28 Musil, *Törlefs*, 41f.
- 29 Ebd., 41.
- 30 Kapitel 45 des ersten Buchs von *Der Mann ohne Eigenschaften*.
- 31 Leopold Federmair, *Der Intellektuelle zwischen zwei Räumen. Unendliches Differenzieren als Erzählstruktur im »Mann ohne Eigenschaften«*, in: *Beiträge zur österreichischen Literatur* 31 (2015), 1–11.
- 32 Musil, *Grauauges nebligster Herbst [III]*, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 7, 729.
- 33 Musil, *Grauauges nebligster Herbst [III]*, in: ebd., 732.
- 34 Vgl. Helmut Koopmann, *Teufelsaspekt und Höllenfahrt. Thomas Manns »Doktor Faustus« und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik*, http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/koopmann_faustus.pdf [letzter Zugriff 12.08.2015].
- 35 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 338.
- 36 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8, 455.
- 37 Ebd.
- 38 Ernst Jandl, *wien: heldenplatz*, in: ders., *Laut und Luise*, Olten 1966, 46.
- 39 Thomas Mann, *Mario und der Zauberer*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8, 710.
- 40 Die Jünglingsfiguren in *Tonio Kröger*, *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Doktor Faustus*.
- 41 Musil, *Törlefs*, 42.
- 42 In seiner Thomas Mann-Biographie spricht Kurzke von einer »Nietzsche-Faszination« des angehenden Schriftstellers (*Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, 39). Sie erfasste damals, um die Jahrhundertwende, die meisten deutschsprachigen Intellektuellen.
- 43 Musil, *Törlefs*, 56.
- 44 Ebd., 70.
- 45 Thomas Mann, *Mario und der Zauberer*, 701.
- 46 Wobei es sich in Musils Erzählung natürlich um Heranwachsende handelt. Skepsis gegenüber jenem Diskurs des 20. Jahrhunderts, der zwischen Homoerotik und Autoritarismus bzw. Faschismus eine notwendige Verbindung behauptet (z. B. Klaus Theweleit in seinem einst populären Buch *Männerphantasien*), ist zweifellos angebracht. Dennoch ist die Häufigkeit, mit der diese Verknüpfung auftritt, signifikant,

- sowohl im Hinblick auf die Realgeschichte als auch auf fiktionale Erzeugnisse. Vgl. dazu Susanne zur Nieden, *Homophobie und Staatsräson*, in: dies. (Hg.), *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*, Frankfurt/Main 2005, bes. 42ff. In seiner Rede *Von deutscher Republik* versuchte Thomas Mann, die Homoerotik den konservativen, antidemokratischen Kräften streitig zu machen und, mit Berufung auf Walt Whitman, für die demokratische Seite zu beanspruchen. Vgl. dazu Hans Wißkirchen, *Republikanischer Eros. Zu Walt Whitmans und Hans Blühers Rolle in der politischen Publizistik Thomas Manns*, in: Gerhard Härle (Hg.), *»Heimsuchung und süßes Gift«*, 17–40.
- 47 Robert Musil, *Das Unanständige und das Kranke in der Kunst*, in: ders., *Gesammelte Werke. Prosa und Stücke*, 982.
- 48 Heinrich Mann, Thomas Mann, *Briefwechsel 1900–1949*, hg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main 1968, 36.
- 49 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 290.
- 50 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 518.
- 51 Ebd., 503.
- 52 Ebd., 474.
- 53 Manfred Dierks identifiziert u. a. die *Bacchen* des Euripides als Quelle, betont aber auch die Vermittlerrolle Nietzsches (*Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern 1972). Der Einfluss Nietzsches scheint mir in diesem Zusammenhang der entscheidende zu sein.
- 54 Ebd., 507, Hervorhebung von mir, L. F.
- 55 Ebd., 515.
- 56 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 1, 72.
- 57 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 516.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd., 517.
- 60 Ebd., 507.
- 61 Von einer »Veränderung der platonischen Erosphilosophie durch Aschenbach« zu sprechen, wie es Walter Deuse tut, ist zu schwach ausgedrückt (*Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen*). *Griechisches in »Der Tod in Venedig«*, in: Gerhard Härle (Hg.), *»Heimsuchung und süßes Gift«*, 55).
- 62 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 521.
- 63 *El burlador de Sevilla*, das erste Modell aller späteren Bearbeitungen des Stoffs.
- 64 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 522.
- 65 Platon, *Phaidros*, 54.
- 66 Die Interpretation der Aschenbach-Figur als »Verkörperung des preußischen Geistes« und der ganzen Erzählung als Kritik am »puritanisch-soldatischen Erbe im Wilhelminischen Deutschland« scheint mir ohne Berücksichtigung von Aschenbachs inneren Kämpfen, die dem Werk ihren Stempel aufdrücken, nicht überzeugend (vgl. Hans Rudolf-Vaget, *Thomas Mann - Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, 187).
- 67 »In Sokrates hat sich jene eine Seite des Hellenischen, jene apollinische Klarheit, ohne jede fremdartige Beimischung, verkörpert, wie ein reiner durchsichtiger Lichtstrahl erscheint er, als Vorbote und Herold der Wissenschaft, die ebenfalls in Griechenland geboren werden sollte. [...] er ist der Vernichter des Musikdramas, das die Strahlen der ganzen alten Kunst in sich gesammelt hatte.« (Nietzsche, *Socrates und die Tragödie*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, 544f.).

- 68 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 522.
69 *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955*, hg. von Volkmar Hansen und Gert Heine, Hamburg 1983, 37.
70 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 453.
71 Musil, *Törlefs*, 50.
72 Ebd., 98.
73 Musil, *Grauauges nebligster Herbst [III]*, 720.
74 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 3, 1029.
75 Ebd., 1028.
76 Norbert Christian Wolf spricht von einer »heterodoxen/androgynen/ Utopie« (*Kanarien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*, Wien–Köln–Weimar 2011, 946).
77 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1096.
78 Vgl. Claus Erhart, *Der ästhetische Mensch bei Robert Musil. Vom Ästhetizismus zur schöpferischen Moral* (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe*, Bd. 43), Innsbruck 1991, 310.
79 Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, 380.
80 Ebd., 385.
81 Nietzsche, *Der Ursprung der Tragödie*, 83.
82 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 336.
83 Musil, *Törlefs*, 138.
84 Ebd., 136.
85 Ebd., 137.
86 *Mario und der Zauberer* verstehe ich als bewusst formulierten Ausdruck dieser zweiten Krise.
87 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 2, 594.
88 Ebd.
89 Vgl. meinen Essay *Die Gefahr des Rettenden*, Wien 1992, wo ich auf Musils Utopie-Entwurf eingehe (110ff.).
90 Musil, *Törlefs*, 137.
91 Ebd.
92 Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in: ders., *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, hg. von Rudolf Hirsch u.a., Frankfurt/Main 1991, Bd. 31, 52.
93 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1089.
94 Musil, *Törlefs*, 137.
95 »Denn das Wort schneidet nicht in solchem Zustand, und die Frucht bleibt am Ast, ob man sie gleich schon im Mund meint: das ist wohl das erste Geheimnis der taghellen Mystik.« (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1088f.).
96 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 6, 650.
97 Ebd., 651.
98 Musil, *Törlefs*, 133.
99 Ebd., 139.
100 Musil, § 297 - *Unzucht zwischen Männern?*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, 1727.
101 Kurt Hiller, § 175: *Die Schmach des Jahrhunderts!*, Hannover 1922. Darin wird Thomas Mann als einer der Unterzeichner einer Petition gegen den Paragraphen genannt (119ff.).
102 Kurt Tucholskys Stellungnahme ist abgedruckt in § 297 »Unzucht zwischen Män-

- nerne? Ein Beitrag zur Strafgesetzreform, hg. von Richard Linsert, Berlin 1929, 127.
- 103 Aufschlussreich hierzu der bereits zitierte Aufsatz von Hans Wisskirchen, *Republikanischer Eros* (Anm. 39).
- 104 Thomas Mann, *Protest der Prominenten gegen die geplante Beibehaltung und Verschärfung des § 175*, in: ders., *Essays*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main 1994, Bd. 3, 281. Die Herausgeber melden keinerlei Zweifel an der Verfasserschaft Thomas Manns an, und auch in seiner Mann-Biographie geht Kurzke von der Authentizität dieses Textes aus.
- 105 Ebd.
- 106 Musil, *Bedenken eines Langsamen*, in: ders., *Gesammelte Werke. Prosa und Stücke*, 1416. Der Titel evokiert Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*.
- 107 Werner Fritzen, *Thomas Manns Sprache*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, 866.
- 108 Z. B. Ursula Reidel-Schrewe, *Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann: »Der Zauberberg«*, Würzburg 1992, 146ff.
- 109 »Wie die Musik soll sich die Sprache bewußt werden, daß ihr Gott Eros heißt und [...] hinter der Maske des Wortes sein Wesen treibt.« (Fritzen, *Thomas Manns Sprache*, 863).
- 110 Ebd., 856.
- 111 Zitiert bei Fritzen, ebd., 854. Rühmkorfs Äußerung ist seiner Antwort auf die Umfrage entnommen, die Marcel Reich-Ranicki 1975 zum Thema »Was halten Sie von Thomas Mann?« durchführte.
- 112 An Agnes Meyer am 7. Oktober 1941, in: Thomas Mann, *Briefe*, hg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1965, Bd. 2, 214.
- 113 Vgl. Irmgard Honnef-Becker, »Ulrich lächelte«, *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman »Der Roman ohne Eigenschaften«*, Frankfurt/Main u.a. 1991. Die sprachliche Umsetzung dieser Relativierungen analysiert die Verfasserin im 3. Abschnitt, 112ff.
- 114 Leopold Federmair, *Der begehrlche Blick. Überlegungen zu einer schwulen Ästhetik am Beispiel Josef Winklers*, in: *kolik* 29 (2005), 3–19.
- 115 Vgl. dazu Hans-Martin Gauger, *Nietzsches Auffassung vom Stil*, in: Hans-Ulrich Gumbrecht/Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt/Main 1986, 201–214.
- 116 Wenn man bedenkt, dass Musil bei der Gestaltung dieser Figur nicht nur auf das Bild des Politikers und Schriftstellers Walter Rathenau zurückgriff, den zu seinen Lebzeiten kursierende Gerüchte zum Homosexuellen stempelten, sondern auch an Thomas Mann dachte, so erhält der im Motivationshintergrund spürbare Kampf des österreichischen Romanciers gegen den deutschen Großschriftsteller geradezu sexuelle, machistische Implikationen. Überzogen, aber deutlich formuliert: Musil kanzelt seinen Kollegen im Rahmen seiner schriftstellerischen Parallelaktion als impotente Schwuchtel ab. Arnheim hält sich den »braunen Knaben« Soliman als Diener, was als Anspielung auf homosexuelle Neigungen verstanden werden konnte. Zur werkgenetischen Vorgeschichte dieses braunen Knaben vgl. Walter Fanta, *Apokryphe. Entstehung und Ende des »Mann ohne Eigenschaften« von Robert Musil*, Universität Klagenfurt: Phil. Diss. 1999, 461.
- 117 Musil, *Törleß*, 136.
- 118 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1090.