MYTHOS UND IRONIE

IM WERK THOMAS MANNS

A THESIS PRESENTED TO THE UNIVERSITY
OF CAPE TOWN FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY

WALTER BOEDDINGHAUS

The copyright of this thesis is held by the University of Cape Town.
Reproduction of the whole or any part may be made for study purposes only, and not for publication.

CAPE TOWN 1960

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

University of Cape Town

I N H A L T S A N G A B E

	Seite.
EINLEITUNG	10 - 12
I. KAPITEL: D I E B U D D E N B R O O K S . .	13 - 32
1. Bewusstheit und Verfall	13
2. Ironische Kritik der Herkunft	16
3. Humor und Ironie	18
4. Ironie in Personen und Personendarstellung .	21
5. Erstes Erscheinen von Mythischem	29
II. KAPITEL: T R I S T A N UND T O N I O K R Ö G E R	33 - 40
1. Die Ironisierung des ironischen Künstlers. T r i s t a n	33
2. Durchbruch zur Lebensfreundlichkeit im T o n i o K r ö g e r	37
III. KAPITEL: F E L I X K R U L L	41 - 57
1. Künstlertum	41
2. Ausweitung der Grenzen der Individualität . .	47
3. Hermesmythos	52
4. Ironie	55
IV. KAPITEL: T O D I N V E N E D I G . . .	58 - 66

Seite.

V. KAPITEL: D E R Z A U B E R B E R G . . . . . 67 - 190

A. IRONIE 67

1. Die Ironisierung der Flachlandbürger 67
   a) Fehlen direkter Ironisierung des Flachlandes durch den Autor 69
   b) Ironisierung des Flachlandes durch die Berghofbewohner 70
   c) Das Leitmotiv als ironisches Mittel 74

2. Die Ironisierung der Berghofgesellschaft 80
   a) Die Wechselseitigkeit des ironischen Bezuges zwischen Flachland und Berghof . . . 80
   b) Naturalistische, karikierende Ironie 81

3. Die Ironie des Autors an der eigenen "Welt-entzweiung". 86
   a) Krankheit und Ungeistigkeit im Verein . . . 86
   b) Das polare Weltbild Manns und die Ironisierung der Polarität im Z a u b e r b e r g 88
   c) Die Komik des Todes 96
   d) Die Polarität und ihre Aufhebung in den Disputationen 98
      (i) Ironische Objektivität des Autors . . . 98
      (ii) Widerspruchsgeist als Wurzel der Kontroversen; Abhängigkeit vom Publikum 99
      (iii) Ironische Abwertung der Logomachie durch den Autor 102
      (iv) Ironisch-komischer Kontrast zwischen hoher Intellektualität und realen Gegebenheiten 104
      (v) Typenvermischung bei den "Sendboten" von Geist und Leben 105
      (vi) Verkehrung der Fronten 107

Seite.

4. Settembrini und seine klassische Ironie . 110
   a) Rhetorik 112
   b) Republik 113
   c) Schöner Stil 114
   d) Didaktik 114

5. Die Ironie Naphtas 119

6. Die Ironie Castorps 121
   a) Unterscheidung zweier Grundformen der Ironie 121
      (i) Der Gegensatz zwischen klassischer und quietistischer Ironie 121
      (ii) Innerer Zusammenhang zwischen klassischer und quietistischer Ironie 123
   b) Castorps Ironie und sein neutraler Charakter 128
      (i) Sprechweise 130
      (ii) Nachahmung des Fremden 136
      (iii) Das Leitmotiv "Placet experiri" . 139
      (iv) Das Leitmotiv "hörenswert" 143

B. MYTHOS 149

1. Mythologisches und Mythisches als Denk- und Redeweise bei Behrens, Settembrini und Naphta 150
   a) Mythologie als façon de parler bei Hofrat Behrens 150
   b) Mythologie als klassisches Bildungsgut bei Settembrini 151
   c) Mythisches im Denken Naphtas 155

2. Mythische Züge in dem Doppelbild Clawdia Chauchat - Pribislav Hippe 158
   a) Das Auftauchen des Identitätsbewusstseins aus dem Bereich des Unterbewussten 159

Seite.

b) Suche nach der Vatergestalt 165
c) Die mythische Bedeutung des Festes 166
d) Die Schneewanderung und der Traum vom Menschen 173

3. Mynheer Peeperkorn 177
a) Mythische Hintergründe seiner Persönlichkeit 178
b) Die mythische Bedeutung von Peeperkorns Tod 182

VI. KAPITEL: J O S E P H U N D S E I N E B R Ü D E R . . . . . 191 - 285

A. MYTHOS 191

I. Allgemeine Grundzüge des Mythos 191

1. Mythische Wurzeln des alttestamentlichen Monotheismus. Psychologisches Verstehen des Mythos 191

2. Identifikation, Nachahmung, Nachfolge . . . 194

3. Dialektik von Göttlichem und Menschlichem . 197

4. Die Zeitlosigkeit des Mythos 201

5. Das Fest als mythisches Geschehen 205
a) Adonisfest 206
b) Jakobs Betrug an Esau 207
c) Labans Betrug an Jakob 210
d) Der Roman als mythisches Fest und Höllenfahrt 212

6. Die Geschichtlichkeit der Mythen 215

7. Jenseits des Mythischen 220
a) Monotheistische Religion und Theologie . 220
b) Ägyptische Kultur und Politik 221

Seite.

II. Besondere Ausprägungen des Mythischen und die Archetypik des kollektiven Unbewussten 224

1. Mut-em-enet 224
   a) Archetypus der Mutter 226
   b) Archetypus der Anima 228
2. Joseph 230
   a) Tod und Wiedergeburt 230
   b) Archetypus des Kindes 232
   c) Archetypus des Geistes (Mercurius) . . . 234
3. Weitere Archetypen 239
   a) Der Archetypus des Vaters 240
   b) Die Syzygie Mutter-Tochter 241

B. IRONIE 243

I. Ironie Josephs 243
1. Josephs Zwienatur 243
2. Ironische Distanz 245
3. Das Spiel mit dem Mythos 247

II. Die Ironie des Erzählers 254
1. Der Roman als Höllenfahrt 254
2. Die ironische Aufhebung der Illusion 262
   a) Mythenpsychologische Erörterungen . . . 263
   b) Quellen und Vorbilder 266
   c) Dichterische Freiheit 272
   d) Einbeziehung des Lesers 274
   e) Kommentar des Kommentars 280
3. Die Beziehung der Ironie auf den Mythos . . 281
   a) Die Zweipoligkeit des Stils 281
   b) Die dichterische Funktion der Ironie . . 284

Seite.

VII. KAPITEL: D O K T O R F A U S T U S . . 286 - 321

A. IRONIE 286

1. Leverkühns Ironie 287
   a) Seine intellektuell-ironische Veranlagung 287
   b) Leverkühns ironisches Verhältnis zu Natur, Kunst, Vergangenheit und Religion 290
2. Die Ironie des Autors 297
   a) Die Einschiebung des Biographen Zeitblom 297
   b) Die Grenze der künstlerischen Ironie . . 301

B. MYTHOS 305

1. Der mythische Raum der Handlung 305
   a) Das ausgehende Mittelalter 306
   b) Volk und Einzelner 308
   c) Das Dämonische 309
2. Der Mythos des Teufels 312
   a) Die Wirklichkeit der Teufelsgestalt . . 312
   b) Der Sinn des Paktes 314
   c) Ein guter Teufel 317
3. Der Mythos des Mittlers und Erlösers 317
   a) Nepomuk Schneidewein 318
   b) Rudi Schwertfeger 319

VIII. KAPITEL: D E R E R W Ä H L T E . . . 322 - 341

A. MYTHOS 322

1. Der Geschwisterinzest 323
2. Das göttliche Kind 327

Seite.

3. Ödipusmythos und Wiedergeburt 331

4. Die Busse 333

B. IRONIE 336

1. Humor 337

2. Gregors Ironie 338

3. Parodie 338
   a) Der erzählende Mönch 339
   b) Parodierung Hartmanns 340

ZUSAMMENFASSUNG . . . . . 342 - 350

ANMERKUNGEN . . . . . 351 - 378

VERZEICHNIS DER VERWENDETEN LITERATUR . . . . 379 - 395

EINLEITUNG

Ironie ist ein Formprinzip, das die dichterischen Gestaltungen Thomas Manns von den Anfängen bis zum Spätwerk in starkem Masse bestimmt. Der Mythos ist Gegenstand und Gehalt dieser Dichtung vorwiegend in den Werken der mittleren und späteren Zeit, Vorformen und Ansätze sind auch in den frühen Werken deutlich abtrennbar. Die Aufgabe einer Untersuchung, die unter dem Doppelthema Mythos und Ironie steht, muss somit sein, die allgemeine Wechselbeziehung zwischen Gehalt und Gestalt unter dem besonderen Aspekt des Aufeinanderbezogenseins von Mythos und Ironie darzustellen.

Eine eindeutige Zuweisung des Mythischen und des Ironischen zu den Kategorien Gehalt und Gestalt lässt sich jedoch sehr bezeichnenderweise nicht durchführen. Die Grenzlinie wird von beiden Seiten her überschritten. Ironie bleibt nicht auf das Formale beschränkt, sie wird selber in gewissem Sinne Thema und Gegenstand der Dichtung, besonders im Josephroman und im „Doktor Faustus." Andrerseits greift, und zwar ebenfalls erst in späteren Werken, Mythisches auf die Form der Dichtung über; sie nimmt in einem ganz spezifischen Sinne mythischen Charakter an.

Eine feste und allgemeine Definition der Begriffe Mythos und Ironie wird mit Bewusstsein nicht an den Anfang gestellt. Erstens, weil beide Begriffe höchstens im alltäglichen Sprachgebrauch eine einheitliche und geschlossene Bedeutung haben, in der einschlägigen Fachliteratur aber in weit voneinander abweichendem Sinn verwendet werden und hinsichtlich ihrer

genaueren/.....

genaueren Bedeutung und Funktion die verschiedenartigste Beurteilung erfahren. Zweitens weil Thomas Mann selber an verschiedenen Stellen seiner kritischen Schriften die Ausdrücke Mythos und Ironie in einem Sinne und mit Wertakzenten verwendet, die nicht selten von dem allgemeinen Sprachgebrauch abweichen. Und drittens, weil innerhalb des dichterischen Werkes der Sinn von Mythos und Ironie nicht immer der gleiche bleibt, sondern gewissen Wandlungen unterworfen ist. Wollten wir also unserer Analyse zwei Definitionen vorausschicken, die Anspruch auf allgemeine Gültigkeit beanspruchen dürften, so hätten wir uns zunächst mit der umfangreichen Literatur auseinanderzusetzen, die ohne Beziehung auf unseren besonderen Gegenstand das Wesen der beiden Begriffe zu klären versucht, und hätten uns für eine der divergierenden Ansichten entscheiden oder versuchen müssen, einen Kompromiss zu schliessen. Abgesehen von dem Umfang, den eine solche Vorarbeit annehmen müsste, brächte das Herantragen fest definierter Begriffe an den Gegenstand die Gefahr einer Entstellung des wahren Sachverhaltes mit sich. Verschiedene Kritiker sind gerade diesem Fehler verfallen, sind von vorgefassten Meinungen über das Wesen des Mythos oder das Wesen der Ironie ausgegangen und sind dem Besonderen dieser Aspekte des Mannschen Werkes dabei oft nicht gerecht geworden.

Stattdessen wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen, im Sinne der Diltheyschen "hermeneutischen Methode" Sinn und Bedeutung von Mythos und Ironie in ihren verschiedenen Formen und Entwicklungsstufen im Verlauf der Einzeluntersuchungen

zu/.....

zu klären. Manns Essays, die ja in gewissem Sinne einen fortlaufenden Kommentar zum dichterischen Werk bilden, werden besonders dort von Wichtigkeit sein, wo sie in der Verwendung der Ausdrücke Mythos und Ironie eine gewisse Abweichung vom üblichen Wortgebrauch erkennen lassen. Beispiele für solche Abweichungen oder Besonderheiten sind die Auffassung der Ironie als etwas Versöhnendes, Vermittelndes und die enge Verbindung des Mythischen und des Typischen. Ungeachtet dessen, ob diese Momente in dem allgemein üblichen Bedeutungsumfang enthalten sind oder nicht, ob sie von einzelnen Forschern als den Begriffen inhärent oder nicht betrachtet werden, machen wir uns den Wortgebrauch Thomas Manns zu eigen. Wir werden uns insbesondere bei der Frage, welche Aspekte der Dichtung und unter welchen Gesichtspunkten unter dem vorgegebenen Thema zu behandeln seien, nach dem Bedeutungsumfang richten, den diese Begriffe innerhalb des dichterischen und des kritischen Werkes Manns selber haben, d.h. wir werden, methodisch gesprochen, einen "hermeneutischen Zirkel" (Dilthey) beschreiben.

Bei der Auswahl der besprochenen Romane und Erzählungen ist der Gesichtspunkt der stufenweisen Entwicklung der Ironie und des Mythos leitend; das Schwergewicht wird auf solche Werke gelegt, die eine Entwicklung zeigen und wiederum innerhalb eines jeden Werkes soll Neues hervorgehoben werden gegenüber solchen Aspekten die bereits an anderen Werken untersucht werden konnten.

1. KAPITEL : DIE BUDDENBROOKS

Die frühen Werke Thomas Manns bis heran an den Zauberberg stehen bekanntlich in erster Linie im Zeichen der Auseinandersetzung zwischen Künstler und Bürgertum, und es empfiehlt sich, von dieser fundamentalen Auseinandersetzung ausgehend, die allmähliche Entfaltung der dichterischen Ironie zu verfolgen.

Das Grundthema Bürger - Künstler wird in mehrfach abgewandelter Form, gleichsam stufenweise in den frühen Romanen und Novellen durchgeführt, von denen vier als die repräsentativsten gesondert betrachtet werden sollen: Der Roman Die Buddenbrooks, in dem im Vorgang der Entbürgerlichung der Grund für die ganze folgende Entwicklung gelegt wird, die Novelle Tristan, in der der Künstler in seiner grössten Ferne von der bürgerlichen Welt gezeigt wird, die Novelle Tonio Kröger, in der eine harmonische Vereinigung beider Pole als schwebende Möglichkeit gesichtet wird und zuletzt die Novelle Der Tod in Venedig, in der die Möglichkeit einer solchen harmonischen Lösung erneut in Frage gestellt wird.

1. Bewusstheit und Verfall

Am Beginn der Buddenbrooks finden wir diese bürgerliche Welt, noch ganz intakt hier, mit den Mitteln eines humoristischen Naturalismus geschildert: Ihre ungebrochene Lebenskraft, ihre ehrenfeste Alltagsmoral, ihr nüchterner Geldsinn, der sich durchaus mit einer naiven Freude an den guten Dingen des Lebens verträgt, mit Essen und Trinken wie mit Kunst, Musik und Dichtung; schliesslich ihre liberale Religiosität, die zwischen

Skepsis/.....

Skepsis und Biederkeit, zwischen Puritanismus und Freigeisterei eine gesunde Mitte hält. Weltoffenheit verbindet sich hier mit einer resoluten Abweisung des Fremden, wo es der privaten Sphäre zu nahe rückt. Kennzeichnend für die bürgerliche Daseinsform, wie sie sich im alten Johann Buddenbrook am reinsten manifestiert, ist ferner das gebundene und doch zugleich eigentümlich freie Verhältnis zu Kultur und Tradition, das sich humoristisch unmittelbar schon in seinen Sprachgewohnheiten zeigt, in der völlig ungezwungenen Mischung des Hochdeutschen mit Französisch und Plattdeutsch. Der Tradition ist er sich viel weniger bewusst, als dass er darin lebt, unwissentlich Kräfte daraus zieht, selber Tradition schafft. Zuerst in seinem Sohn erscheint eine bewusste Rückwendung zu Vergangenheit und Herkommen, die dann in Thomas und Tony, in jedem auf seine Weise, sich voll ausprägt und zu einem Moment der Dekadenz wird. Kunst und Bildung, weit entfernt Selbstzweck zu sein, erfüllen ihre Funktion noch ganz im Rahmen der Gesellschaft, des Festes. Nicht tief wissend, vielmehr heiter, unbeschwert, stehen sie durchaus noch in keinem Gegensatz zum bürgerlichen Dasein, dem in seiner festen Gegründetheit auf Besitz und Erwerb zunächst nur aus den Bereichen des leidenschaftlichen Gefühls Gefahr droht. So im Erwachen einer schwärmerischen Frömmigkeit in der zweiten Generation, so schon in der leidenschaftlichen Liebe des alten Buddenbrook zu seiner ersten Frau, deren Sohn dann durch eine Liebesheirat gegen den Willen des Vaters auf seine Weise die Formen seines Standes durchbricht.

Bei/.....

Bei der Betrachtung jener bürgerlichen Lebensform ist es jedoch von grosser Wichtigkeit, über einer Aufreihung von einzelnen Momenten den entscheidenden Grundzug nicht zu übersehen. Es muss ja auffallen, dass Thomas Buddenbrook in seiner Lebensweise, in seinen Anschauungen und Meinungen äusserlich betrachtet sich nicht erheblich von seinem Grossvater unterscheidet. Hier wie dort findet sich der gleiche Sinn für Besitz und Erwerb, die gleiche hohe Verantwortlichkeit gegen Familie, Firma und Stadtstaat, die gleiche Volksverbundenheit bei ausgeprägtem Standesbewusstsein. Und dennoch haben wir im Alten ein Musterbeispiel gesunder Bürgerlichkeit, während im Jungen diese Lebensform so zusammenbricht, dass die Schicksale des kleinen Hanno kaum noch Endgültigeres zu dieser Verfallsgeschichte beitragen können.

Worin besteht nun das Charakteristische der bürgerlichen Existenz, wenn nicht in der Summe aller jener Eigenschaften, die von Thomas ebenfalls durchaus bejaht, ja bis zu einem bestimmten Punkt aufs glänzendste verwirklicht werden ? Es besteht darin, dass im bürgerlichen Menschen alle einzelnen und bestimmten Wesenszüge fraglos erfüllt, alle bürgerlichen Werte fraglos, selbstverständlich übernommen und bejaht werden. Es ist der Verlust der Naivität, wodurch bürgerliche Existenz vollendet und aufgelöst wird. Ob nun dieser Verlust eingestanden und konsequent auf eine bewusste Aufrechterhaltung der überkommenen Lebensformen verzichtet wird, (Christian), ob er in einer aus Naivität und Sentimentalität eigentümlich gemischten Haltung ignoriert wird, (Tony), oder ob er durch ständige Anspannung,

durch/.....

durch eine bewusste Bejahung der alten Werte wettgemacht wird solange es geht (Thomas) - das bezeichnet nur drei Spielarten des in jedem Falle vergeblichen Versuches, sich mit dem schicksalhaften Verlust jener ursprünglichen Naivität abzufinden. Rückblickend aus der Perspektive der späteren Generation sehen wir deutlich, dass die Vitalität, die Gesundheit und Ungebrochenheit, welche als äussere Kennzeichen des Bürgertums gelten, ihre Grundbedingung in der Abwesenheit von allem reflektierendem Bewusstsein hat, dass letztlich die Entstehung eines solchen rückgewandten Bewusstseins es ist, die die Auflösung der alten Lebensform im Gefolge führt. Dieser Prozess bahnt sich in der zweiten Generation an in einer zunehmenden Verinnerlichung, die ihren Ausdruck in einer bewegten Frömmigkeit findet. Von ihren Trägern selbst noch in der alten Unbekümmertheit gelebt, von der nächsten Generation nur noch als peinlich empfunden, bildet die Frömmigkeit gemeinsam mit einem neuartigen Verhältnis zur Tradition ein Stadium des Niedergangs.

Die Kunst dagegen, vertreten durch Gerda Buddenbrook, scheint zunächst nur als Resonanz, nicht als wirkende Kraft eine Rolle zu spielen, wie denn nicht erst in Gerdas Sohn Hanno sondern bereits in Thomas die Auflösung sich vollzieht. Die Hinwendung zur Kunst in der Heirat mit Gerda ist in erster Linie Ausdruck und erst in zweiter Ursache der Entbürgerlichung.

2. Ironische Kritik der Herkunft.

Thomas Mann selbst ist durch seine Herkunft dem Bürgertum ebensowohl verbunden wie entfremdet. Die Welt seiner Väter,

Lübecker Kaufleute, hat ihre tief prägende Wirkung auf ihn nie verloren, und doch, durch die fremdländische Mutter kommt, sei es rein erbmässig, sei es in einem mehr indirekten, geistigen Sinne ein Element hinzu, das es dem Sohn unmöglich macht, selber als Glied dieser Welt seiner Väter zu leben und zu fühlen. Er gehört ihr nicht mehr an, ist Aussenseiter. Die Gebundenheit an die väterliche Welt erweist sich jedoch als so stark, dass es trotz der andersartigen Einflüsse von Seiten der Mutter nicht zu einer glatten Loslösung kommt. Die Abkehr konstituiert sich in einer Opposition, die jedoch charakteristischerweise nicht im strengen Sinne oppositionell ist; sie hat nichts Revolutionierendes, sie kämpft nicht an, begehrt nicht auf gegen das väterliche Prinzip, sie vollzieht keine Umwertung der bestehenden Werte. Indem Thomas Mann das Bürgertum in seinen Dichtungen sich seiner selbst bewusst werden lässt, vollzieht er auf dichterischer Ebene sein eigenes Schicksal noch einmal und wird damit zugleich zum Repräsentanten und zum Chronisten einer epochalen gesellschaftlichen Wandlung.

In doppelter Hinsicht scheint sich nun die Ironie als geeignetes Mittel zur künstlerischen Gestaltung dieses Prozesses anzubieten. Ihrer schwebend unverbindlichen Natur gemäss manifestiert sich in ihr eine vorbehaltvolle Kritik, die nie den Grad eindeutig ablehnender Entschlossenheit erreicht. Die ironische Haltung dem Bürgertum gegenüber erscheint so als die allein angemessene dort, wo sein ursprünglicher Besitz aufgegeben wird, eine Bindung jedoch forbesteht, und eine radikale Negierung nicht stattfindet, somit als der adäquate Ausdruck

der/.....

der Haltung in der Thomas Mann, durch seine Herkunft bestimmt, zu Beginn seines Schaffens sich findet.

Aber noch in anderer Hinsicht erweist sich die Ironie als das gegebene Medium für eine Darstellung der Auflösung bürgerlicher Daseinsform. Diese Daseinsform besteht, wie festgestellt wurde, nicht in erster Linie in einer Reihe fest umrissener Einzelmomente sondern in der naiven Ungebrochenheit, mit der dieses Leben gelebt wird, - ihre Auflösung im Verlust solcher Naivität, im Erwachen eines reflektierenden Bewusstseins. Gerade das ist aber die Art in der die Ironie ihren Gegenstand aufhebt. Fern davon, ihn direkt zu negieren oder etwas anderes an seine Stelle zu setzen, wirkt sie lediglich dadurch, dass sie ihn in seiner Eigenart, in seiner festen Besonderheit bewusst macht.

3. Humor und Ironie

Nach dieser Vorbemerkung nimmt es Wunder, dass in den Buddenbrooks im ganzen vom Kunstmittel der Ironie noch verhältnismässig wenig Gebrauch gemacht wird.

Die ersten Kapitel des Romans, Teil eins und zwei, stehen noch ganz im Zeichen des Humors, Kennzeichen eines sich selber noch nicht entfremdeten Bürgerdaseins. Humor und Ironie haben miteinander gemein, dass sie ihren Gegenstand nicht mit Ernst behandeln, ihn dem Lachen oder dem Lächeln des Lesers preisgeben; beide lassen sie ihn als unheroisch, als mit menschlichen Schwächen behaftet erscheinen. Im Gegensatz zur Ironie wird im Humor solche Schwäche freimütig, ja mit der sympathischen Bejahung des Geltenlassens anerkannt. Der Erzähler und seine

Personen/.....

Personen sind im Humor sozusagen gleichgestimmt, ein allseitiges Einverständnis und Einvernehmen stellt sich her.

Zu den humorvollen, humoristisch dargestellten Gestalten gehört in erster Linie der alte Johann Buddenbrook, von dem später rückschauend bemerkt wird, dass er ein "heller Kopf, jovial, einfach, humoristisch und stark" gewesen sei (II. 172). Gleiches gilt von den verschiedenen Randfiguren, die dem Bild der ersten Generation seine plastische Fülle geben, von Doktor Grabow, Weinhändler Köppen, Pastor Wunderlich, Herrn Hoffstede. Ihr Humor liegt nicht allein in bestimmten Eigenschaften, stereotypen Redewendungen, einem gelegentlichen falschen Ton, einem leichten Fehlgehen in der Beherrschung der Konvention, z.B. in sprachlichen Ausgefallenheiten. - Die gleichen Besonderheiten werden später vom Autor im ironischen Sinne gebraucht. Wenn Doktor Grabow mit seinem Allerweltsrezept aufwartet: "Strenge Diät, wie gesagt, Frau Konsulin, ein wenig Taube, ein wenig Franzbrot"(Leitmotiv; zuerst I. 45), wenn Weinhändler Köppen - "er war noch nicht lange reich"(I. 27) - sich übermässig von der Noblesse des grossen Hauses beeindrucken lässt oder das Wort Konflikt auf deutsche Weise französisch ausspricht, wenn Hoffstede das Festmahl mit einem Rokokogedicht würzt oder in Herrengesellschaft frivole Sprüchlein nach dem Französischen zum besten gibt, und Pastor Wunderlich sein heimliches Vergnügen daran hat, so ist all dies humoristisch, nicht ironisch. Für die Menschen der ersten, bürgerlichen Generation ist immer wieder bezeichnend, dass sie alle noch ganz aus ihrem eigenen Schwerpunkt leben, dass sie eine feste Stelle innerhalb der bürgerlichen Welt innehaben und nicht genötigt sind sie gegen ihre Natur erst einzunehmen.

Ein/.....

Ein Vergleich Pastor Wunderlichs mit seinem Nachfolger Pringsheim, einem der vielen geistlichen Herren, die späterhin auftauchen, mag das verdeutlichen. Beide befinden sich in der gleichen prekären Lage, ihr geistliches Amt mit der liberalen Weltlichkeit ihrer Umgebung in Einklang bringen zu müssen. Was sie unterscheidet, ist die heiter ungezwungene Art des Alten, wenn er etwa die Tischgesellschaft mit einer dramatischen Anekdote aus der Franzosenzeit unterhält, auf der anderen Seite die bewusste, absichtsvolle Weise, in der der junge Kollege sich gibt; wie seine Mimik „zwischen fanatischem Ernst und heller Verklärung wechselt" (II 12). „In jeder seiner Bewegungen liegt ausgedrückt: Seht, ich kann auch den Priester ablegen und ein ganz harmlos fröhliches Weltkind sein! Er ist ein gewandter, anschmiegsamer Mann. Er spricht mit der alten Konsulin ein wenig salbungsvoll, mit Thomas und Gerda weltmännisch und mit glatten Gebärden, mit Frau Permaneder im Ton einer herzlichen, schalkhaften Heiterkeit". (II, 15 f). Was beim einen aus einer ungebrochen naiven Ursprünglichkeit fliesst, kommt beim anderen aus einer auf Wirkung berechneten, bewussten Darstellungskunst.

Der gleiche Humor, der sich in der Darstellung des alten Wunderlich findet, spricht in den Anfangskapiteln aus der behäbigen Breite der Schilderung, dem Vergnügen an der umständlichen Beschreibung von sachlichen Einzelheiten wie der Anlage des Hauses, der Sitzordnung und Speisefolge bei einem Festessen, Familien- und Firmenverhältnissen, Krankheiten und Geschäftsunternehmungen, wobei der Ton, in dem dies vorgetragen wird, sich nicht erheblich von dem der handelnden Personen selbst unterscheidet.

Dennoch/.....

Dennoch fällt in gewisser Hinsicht auch auf die frühen Partien des Romans ein ironischer Schein. Vor dem Wissen um den späteren Verfall und die Gefährdung der ursprünglichen Daseinsform muss die Eintracht des Erzählers mit seiner Welt als eine nur angenommene, nicht ihrerseits als eine ‚echte', naive erscheinen. Mit anderen Worten: gerade die Abwesenheit einer direkten Ironie hat einen ironischen Sinn.[1)]

4. Ironie in Personen und Personendarstellung.

An einem bestimmten Punkt, bezeichnenderweise mit dem Auftreten Grünlichs, setzt die Ironie ein, - mit einem Schlage wird ein ganzes Geflecht von ironischen Bezügen blossgelegt. Ironie liegt in der Beschreibung von Grünlichs Äusserem und seinem Gehaben, anfangend mit den immer wieder erwähnten und gerade dadurch so überaus lächerlich wirkenden goldgelben Favoris, der auffälligen Warze, die sich bei rosigem Lächeln neben seiner Nase befindet und seinem Sprechen mit weicher Stimme und ‚feiner' Zurückhaltung bis zu seiner gekünstelten und verlogenen Sprechweise selbst. In verstiegenen Wendungen wie „diese Klatschrosen dort drüben putzen ganz ungemein... in der Tat! Dieser Schriftsteller hat Hervorragendes geleistet" wird seine ganze Hohlheit gleich bei Beginn seines ersten Auftretens getroffen. (S.I 120 f). Schärfer noch geschieht das im gedankenlosen Übergehen von einem Gegenstand auf den anderen, wobei noch durch eine übertriebene Ausdruckweise höchstes Interesse vorgespiegelt wird: „... Ich bin nicht im geringsten getroffen worden. Das Feuer wütete hauptsächlich in den Kirchspielen Sankt Petri und Nikolai ... Welch reizender Garten," unterbrach er sich, während er sich dankend mit einer Zigarre des Konsuls bediente." (ebd.) Ein

weiteres/.....

weiteres Beispiel mag den ‚doppelten Boden' in Grünlichs Sprechweise veranschaulichen: „Ich bin viel unterwegs, ich bin stark beschäftigt, mein Geschäft ist ein ausserordentlich reges .. hä-ä-hm, ja, das darf ich sagen".(119)Dieses ‚das darf ich sagen' kann bei ihm Verschiedenes bedeuten, eine Bekräftigung des Gesagten, eine Beruhigung seiner selbst, dass er sich damit noch nicht verrät, drittens eine hämisch-ironische Spitze gegen seine Zuhörer, so als spräche er bei sich ‚das darf man wohl sagen, wenn ihr ahntet, von welcher Art meine Vielgeschäftigkeit in Wirklichkeit ist!' Mit letzterem sind wir schon in einem zweiten Zirkel, dem der ironischen Übertölpelung der Buddenbrooks durch den Schwindler, der mit feinstem Einfühlungsvermögen die Eigenarten eines jeden Einzelnen in diesem Familienkreis erfasst und zurückspiegelt. (Hier liegt vielleicht sogar eine gewisse Selbstironie Thomas Manns verborgen; die innere Verwandtschaft von Dichter und Hochstapler klingt ja in späteren Werken noch mehrfach an.) Die Tatsache schliesslich, dass Konsul und Konsulin prompt und ganz auf diese Tartüfferie hereinfallen, ihn für einen ‚christlichen, tüchtigen, tätigen und fein gebildeten Mann' halten, wirft ein so scharfes Licht auf sie, dass in ihrem Fall die Ironie von Seiten des Erzählers sich ganz erübrigt. Zum Schluss dieser vielfachen ironischen Bezüge folgt noch die unvermeidliche Parodie Grünlichs durch Christian Buddenbrook.

In Christians ‚Haltung' zur überkommenen bürgerlichen Lebensform sehen wir eine besondere Spielart der Ironie sich von Anfang bis Ende des Romans in gerader Linie immer grotesker ausprägen. Mit Grünlich hat er Anpassungs- und Verwandlungs-

fähigkeit/.....

fähigkeit gemein, nur, dass er sie nicht in den Dienst einer dunkel-regsamen Tätigkeit stellt, sich vielmehr von aller Tätigkeit durch sie lähmen lässt. Sein parodistisch-ironisches Talent gaukelt ihm unbegrenzte Möglichkeiten des Seins vor, lässt ihm jede, in der er sich nicht augenblicklich befindet, als wünschenswert erscheinen, hindert ihn daran, sich für eine dieser Formen zu entscheiden und allen anderen entschlossen zu entsagen, wie sein Bruder das tut. Ironie des Schicksals ist es, dass, als er sich in der Heirat mit Aline Puvogel doch zu einer Bindung entschliesst, er das Opfer einer Betrügerin wird.

Es offenbart sich in Christians Schwäche für parodistische Nachahmung eine feine Sensitivität für unechte, verfestigte Formen des Lebens, Formen, aus denen die naive Sicherheit und Selbstverständlichkeit gewichen und durch eine bewusste Wahl ersetzt ist. Dieser Verlust der eigenen Mitte war uns als das wesentliche Kennzeichen der Entbürgerlichung erschienen, und Christian erfährt diesen Verlust auf zwiefache Weise; er erleidet ihn an sich selbst und muss ihn auch noch rings um sich in vielfacher Gestalt miterleben. Nur gegen solche entbürgerlichten, entwurzelten Menschen und Begebenheiten, gegen die falsche Gefestigtheit richtet sich seine Parodie; das echt Feste scheint dagegen gefeit.

Neben Christian, Grünlich und einer Reihe von Nebenfiguren ist es Tony Buddenbrook, deren mannigfache Schicksale in einer ganz spezifisch ironischen Weise erzählt werden. Es gelingt ihr, hinter ihrer scheinbar so echten kindlichen Naivität, ihrer heroischen Kraft im Ertragen einer langen Kette von Missgeschicken und hinter ihrem konservativen Familienstolz die innere Gebrochenheit aller Buddenbrooks ihrer Generation, an der auch sie teil

hat,/.....

hat, zu verbergen. Der Verlust ihrer Eigentlichkeit spielt sich bei ihr in tieferen Schichten ab, er bleibt ihr selbst verborgen. Von dem Augenblick an, wo ein echtes, starkes Gefühl, das einzige wirklich echte ihres Lebens, sie in Gegensatz zu den herkömmlichen bürgerlichen Gepflogenheiten bringt, kapituliert sie, beginnt eine Rolle zu spielen. Sie wirft sich auf zur Wahrerin von Sitte und Herkommen, sie beugt sich Ansprüchen, die, wie sie glaubt, die Ehre der Familie an sie stellt. Da aber ihr Verhältnis zu Sitte und Familie in Wirklichkeit gar kein unmittelbares mehr sondern ein angenommenes, sentimentales ist, muss es aus innerer Notwendigkeit zu der Folge von Fehlschlägen führen. Tonys Art verrät sich schon deutlich in ihrem Verhältnis zum Buddenbrookschen Familienheft. Familie und Tradition finden in diesem Heft eine sinnfällige Konkretisierung; darum ist das Verhältnis, in dem jedes Familienmitglied dazu steht besonders aufschlussreich für seinen Charakter. An ihm allein schon ist jener Wandel in der Bewusstseinshaltung von fraglosser Naivität zu reflektierter Bewusstheit, auf dem der Prozess der Entbürgerlichung letzhin beruht, symptomatisch abzulesen. So finden sich auf den frühen Seiten treuherzig, in schlichten, chronikähnlichen Worten Ereignisse verzeichnet, die nicht im Hinblick darauf, was späteren Lesern als bedeutend erscheinen könnte, auch nicht in der Nachfolge dessen, was früheren Generationen wichtig schien, sondern Ereignisse, die ganz aus dem Erleben des Augenblicks heraus als Höhepunkte erscheinen: Geburt und Tod, Krankheiten, Unfälle, Festlichkeiten in knapper, wortkarger Sachlichkeit. Und wo dieses Prinzip durchbrochen und von Vergangenem gesprochen wird, z.B. bei dem Gewandschneider

in/.....

in Rostock, der sich ‚schon sehr gut gestanden' hatte, da wird bezeichnenderweise nicht eine chronikhafte Echtheit künstlich angenommen, sondern auch das fernliegende Ereignis wird,wie es sich aus der Perspektive des Augenblickes darstellt,berichtet. Gerade dass der wiederholt im Romen erwähnte Satz über den Gewandschneider in seinem Stolz auf die Wohlbestelltheit des Vorfahren aus dem schlichten, an Gegenwärtiges gebundenen Chronistenstil herausfällt, also das Fehlen eines historistischen Sichhineinversetzens in Fremdes, unterstreicht noch die Gegenwartsverbundenheit des Schreibers. Johann Buddenbrook der Jüngere bringt mit seitenlangen Dankgebeten und frommen Betrachtungen anlässlich einer Errettung aus Wassersnot oder der Geburt seiner jüngsten Tochter einen neuen Ton in diese Blätter, an einer Stelle humoristisch pointiert durch die krasse Nebeneinanderstellung von hergebrachter Nüchternheit mit frommer Gebetsandacht, die das Amen nicht finden kann: „Ich habe meiner jüngsten Tochter eine Police von 150 Kurranttalern ausgeschrieben. Führe Du sie, ach Herr! auf deinen Wegen, und schenke du ihr ein reines Herz, auf dass sie einstmals..." (S.I 65) Es zeigt sich in dieser Art, unbürgerliche Gefühle zu haben, sich ihrer aber nicht zu schämen ein Zwischenstadium im Prozess der Entbürgerlichung an. Sein Vater hatte noch wenig Sinn für diese Familiengeschichten gezeigt; seine Tochter findet darin, so scheint es fast, den höchsten Sinn ihres Lebens. „Die ehrerbietige Bedeutsamkeit, mit der hier auch die bescheidensten Tatsachen behandelt waren, die der Familiengeschichte angehörten, stieg ihr zu Kopf... Was würde hier hinter ihrem Namen, den sie von ihrer Grossmutter Antoinette empfangen hatte, in

Zukunft/.....

Zukunft noch zu berichten sein ? Und alles würde von späteren Familiengliedern mit der nämlichen Pietät gelesen werden, mit der jetzt sie die früheren Begebnisse verfolgte" (I, 200).

Das künstliche, sentimentale Bestreben, immer im Hinblick auf die Würde der Familie, ihre einer festen Vorstellung gemässe Rolle zu spielen, das Leben als Erfüllung eines Schemas von bürgerlichem Dasein zu führen, kommt freilich nicht nur in ihrer Hochschätzung der Familienpapiere zum Ausdruck. Zu einem Zeitpunkt, als sie sich das Scheitern ihrer ersten Ehe nicht mehr verhehlen kann, spricht sie über sich selbst, über ihren Hang zu Luxus und standesgemässem Leben. In ihren eigenen Worten wie in der nachfolgenden Erörterung des Erzählers wird deutlich, dass dies im Grunde gar nicht ihr eigener Hang ist sondern etwas, das sie sich im Gewand einer fatalistischen Erbgläubigkeit bewusst nachahmend zu eigen gemacht hat. „Ja... So bin ich einmal. Das ist klar. Ich habe es von Mama. Alle Krögers haben immer Hang zum Luxus gehabt. Sie würde mit der gleichen Ruhe erklärt haben, dass sie leichtsinnig, jähzornig, rachsüchtig sei. Ihr ausgeprägter Familiensinn entfremdete sie nahezu den Begriffen des freien Willens und der Selbstbestimmung und machte, dass sie mit einem beinahe fatalistischen Gleichmut ihre Eigenschaften feststellte und anerkannte... ohne Unterschied und ohne den Versuch, sie zu korrigieren. Sie war, ohne es selbst zu wissen, der Meinung, dass jede Eigenschaft, gleichviel welcher Art, ein Erbstück, eine Familientradition bedeute und folglich etwas Ehrwürdiges sei, wovor man in jedem Falle Respekt haben müsse." (S.I 257) Dieser Sinn für Luxus zieht sich, stets leicht ironisch beschrieben, durch den ganzen Roman; er wird so zum Leitmotiv/.....

motiv und erhält gerade dadurch aufs Ganze gesehen einen besonders ironischen Charakter, wie ja überhaupt das Leitmotiv bei Thomas Mann häufig als ironisches Kunstmittel verwandt wird. Zwei Beispiele mögen das verdeutlichen. Da ist die mehrfach wiederkehrende selbstbewusste Redewendung: „Man hat doch immerhin das Leben kennengelernt, weisst Du! Man ist doch keine Gans mehr!" Da ist zweitens ihre Gepflogenheit, bei wichtigen, das heisst katastrophalen Anlässen einen grüngedeckten Tisch mit vielen Bleistiften und Papieren herzurichten, wie sie das zuerst beim Bankrott Grünlichs gesehen hat. Zweierlei wird damit erreicht. Einmal werden verschiedene Ereignisse in eine Reihe gebracht, ihr innerer Zusammenhang, dass sie alle Etappen eines grossen Niederganges sind, wird dadurch äusserlich manifestiert, die Kontinuität der Ereignisse wird unterstrichen. Sodann liegt in dieser Marotte Tonys, solchen Besprechungen etwas gleichsam Festes und Stolzes zu geben, eine besondere Art von Ironie, die sie selbst durchaus nicht als solche erkennt (Über den Zusammenhang von Fest, Wiederkehr des Gleichen mit Ironie wird an späterer Stelle noch eingehender zu sprechen sein.) Einen ähnlich grotesk-festlichen Anstrich weiss sie ihren wiederholten Scheidungsprozessen zu geben, und nicht viel anders verhält es sich bei ihren Vermählungen. Hier ist das Moment der Rolle sogar besonders wichtig. Nicht aus eigenem Gefühl und Willen heiratet sie, ja es ist genau betrachtet nicht einmal so, dass sie die Sitten und Anschauungen ihrer Familie zu ihren eigenen gemacht hätte und dass diese nun durch sie als durch ein individuelles Medium hindurch handeln würde (Solche aus einer überindividuellen Tradition fliessenden Handlungen haben ja oft eine

besondere/.....

besondere Sicherheit und Kraft), sondern sie diktiert sich ihr Verhalten nach äusseren Vorbildern, denen nachzuleben sie sich durch einen Willkürakt vorgesetzt hat. Sie ist nicht, was sie ist, sondern was sie sein zu müssen glaubt. Sie lebt, wie man lebt, wenn man eine Buddenbrook ist. Es wird deutlich, wieviel Ähnlichkeit sie dadurch mit ihrem Bruder hat. Ihr Leben ist wie das ihrer Brüder von der Brechung des naiven Bewusstseins bestimmt, die wir allgemein als letzten Grund für die Erscheinung der Entbürgerlichung erkannten. Freilich unterscheidet eins sie sehr bestimmt von ihrem Bruder Thomas. Er ist sich der Natur seines Kampfes um die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Existonzform voll bewusst; er verateht ihn als verzweifeltes Bemühen, nach aussen hin und gegen sich selbst seine innere Gebrochenheit, den zwanghaften Charakter eines allgemeinen Niedergangs zu verbergen und weiss doch, dass er sich mit solchen Hoffnungen nur betrügt. Einem solchen Wissen um die Ausweglosigkeit der Lage steht in Tony eine kindliche Ahnungslosigkeit gegenüber, die mit der im Roman leicht ironisch behandelten Bewusstheit der Rollenspielerin eigentümlich kontrastiert. Diese scheinbare Festigkeit und unbekümmerte Ahnungslosigkeit an der Oberfläche kann leicht zu einer Verkennung ihres wahren Charakters führen, dies besonders, weil die Ironie, von der die Schilderung ihres Wesens und Wandels stets begleitet ist, und die allein die Zwieschichtigkeit ihrer Existenz erhellt, nur ganz leicht, oft kaum spürbar und vor allem kaum an einzelnen, aus dem Zusammenhang genommenen Stellen nachweisbar ihr Gesamtbild bestimmt.[2)] Die im Grunde gleiche Gebrochenheit in den drei Geschwistern lässt sich gewiss bei den Brüdern leichter

darstellen/....

darstellen, wo der eine, Christian, sich ihr völlig anheimgibt, und alle seine Handlungen und Worte ein unmittelbarer, ungehemmter Ausdruck seines Zustandes sind, auch bei Thomas noch, wo die Zeichen wohl weniger offen zutage treten, doch dafür der allmähliche Zusammenbruch in vielen inneren Monologen verhältnismässig direkt gestaltet werden kann. Der eigentümlich schwebenden Art, in der Tony bewusst, imitatorisch handelt und dennoch nichts von allem zu wissen scheint, war nur durch Ironie beizukommen. Bei Grünlich, den geistlichen Personen und Figuren des Hintergrundes haben wir es mit einer ganz offen zutage tretenden, vordergründigen, geraden und vernichtenden Ironie zu tun und so im Grunde auch noch bei Christian, der jedoch selber Ironiker ist. Anders Tony, - bei ihr tritt das Hauptthema der B u d d e n b r o o k s , der Verlust der Bürgerlichkeit, ganz allein durch die ironische Darstellungskunst in Erscheinung.

5. Erstes Erscheinen von Mythischem.

Alles Mythische scheint dieser nüchternen norddeutschen Kaufmannswelt in den vier Jahrzehnten um die Mitte des 19. Jahrhunderts ganz fern zu liegen. Was an Göttergestalten diese Sphäre flüchtig berührt, stammt noch aus der galanten Mode des 18. Jahrhunderts, es hat keinerlei tiefere Wirklichkeit mehr, es fristet sein Dasein im Festgedicht und in den Malereien des Speisesaals. "Aus dem himmelblauen Hintergrund der Tapeten traten zwischen schlanken Säulen weisse Götterbilder fast plastisch hervor"(I, 26). Und der à la mode-Cavalier und Poet der Stadt, Herr Jean Jaques Hoffstede rezitiert mit einer artigen Reverenz gegen die Dame des Hauses: "Tüchtigkeit und zücht'ge Schöne / sich vor unserem Blick verband, - / Venus, Anadyomene / und Vulcani fleiss'ge Hand"(I, 42).

so/.....

So wird später, im Z a u b e r b e r g , Settembrini, der ebenfalls in vielem noch dem 18. Jahrhundert angehört, Anspielungen auf die Mythologie in seine Rede einflechten. Settembrini aber eröffnet, wie später zu zeigen ist, mit dieser gebildeten Gewohnheit, wenn auch ganz unwissentlich und ohne Absicht, wirklich einen Zugang zu echten mythischen Erfahrungen. Das ist in den Anfangsszenen der B u d d e n b r o o k s durchaus nicht der Fall. Man darf sagen, dass hier das Mythische in grösster Ferne zum Mythologischen steht.

Aus einer ganz anderen Richtung meldet es sich aber um so dringlicher an. Thomas Mann berichtet in seinem "Lebensrückblick" (1930) von der Begegnung mit der Philosophie Schopenhauers. "Ein s e e l i s c h e s Erlebnis ersten Ranges und unvergesslicher Art, ... ein metaphysischer Rausch, der mit spät und heftig durchbrechender Sexualität viel zu tun hatte, und der eher leidenschaftlich-mystischer als eigentlich philosophischer Art war ... Es war eine glückliche Fügung, dass sich mir sogleich die Möglichkeit bot, mein überbürgerliches Erlebnis in das zu Ende gehende Bürgerbuch einzuflechten, wo es dienen mochte, Thomas Buddenbrook zum Tode zu bereiten."[3] In einem Essay über Schopenhauer (1938) erläutert er die Art dieser Einflechtung näher, indem er feststellt: "dass man im Sinn eines Philosophen denken kann, ohne im geringsten n a c h seinem Sinn zu denken, will sagen: dass man sich seiner Gedanken bedienen - und dabei denken kann wie er durchaus nicht gedacht haben will".[4] Gegen Ende des Romans gerät Thomas Buddenbrook durch Zufall an die Schopenhauersche Schrift "Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich". Ein inneres Erlebnis von grosser

Gewalt/.....

Gewalt wird dadurch in ihm ausgelöst: „Er fühlte sein ganzes Wesen auf ungeheuerliche Art geweitet und von einer schweren, dunklen Trunkenheit erfüllt" (II, 344). In der folgenden Nacht steigert sich dieses Erlebnis zu einer ekstatischen Vision: „plötzlich war es, wie wenn die Finsternis vor seinen Augen zerrisse, wie wenn diesamtne Wand der Nacht sich klaffend teilte und eine unermesslich tiefe, eine ewige Fernsicht von Licht enthüllte..." (II, 345), Was er schauen darf, ist das Glück des Todes, die Erlösung und Befreiung aus verhassten Banden der Individuelität und - nicht nach Schopenhauers Sinn - das Glück des Wiedergeborenwerdens: in einem neuen Individuum, einem starken, gesunden, lebensvollen Knaben. „Wo ich sein werde, wenn ich tot bin ? Aber es ist so leuchtend klar, so überwältigend einfach! In allen denen werde ich sein, die je und je Ich gesagt haben, sagen und sagen werden: besonders aber in denen, die es voller, kräftiger, fröhlicher sagen. Irgendwo in der Welt wächst ein Knabe auf, gut ausgerüstet und wohlgelungen, begabt, seine Fähigkeiten zu entwickeln, gerade gewachsen und ungetrübt, rein, grausam und munter, einer von diesen Menschen, deren Anblick das Glück der Glücklichen erhöht und die Unglücklichen zur Verzweiflung treibt: - das ist mein Sohn. Das bin ich, bald, bald, sobald der Tod mich von dem armseligen Wahne befreit, ich sei nicht sowohl er wie ich..." (II, 347).

Zweierlei berechtigt uns, diese Episode - und um eine solche nur handelt es sich - als eine Ankündigung, ein erstes Erscheinen von Mythischem anzusehen: die Form der Vision und ihr besonderer Inhalt. Diesem Überfallen-werden, dieser plötzlichen Erleuchtung und Schau lässt sich nichts Gleiches in

dem/.....

dem ganzen Romen an die Seite stellen, wohl aber in späteren Werken, und dort nehmen dergleichen Erlebniese deutlich die Gestalt von mythischen Erlebnissen an. Traumgesichte, deren Eigengewelt ganz ähnlich beschrieben wird wie hier, begegnen allgemein menschlichen Erfahrungen, die in Mythen ihren Niederschlag gefunden haben, Persönlichstes verschmilzt mit Kollektivem.

Genauer gesagt, was Thomas Buddenbrook „sieht", die Gestalt des Knaben, in dem er wiederleben wird, ist im Grunde bereits etwas Mythisch-Kollektives, über persönlich Geträumtes hinausgehend, nur wird es von Thomas Buddenbrook nicht als solches erkannt noch vom Autor als solches gekennzeichnet. Es ist das Geschehen von T o d u n d W i e d e r g e b u r t und die G e s t a l t d e s g ö t t l i c h e n K n a b e n. Diese beiden Motive, hier nur erst als Wachtraumbilder erkannt, werden bald schon, in der Erzählung D e r T o d i n V e n e d i g und dann immer wieder in immer neuen Ausgestaltungen den Hauptinhalt des Mythischen im Werk Manns bilden.

2. KAPITEL : T R I S T A N UND T O N I O K R Ö G E R

1. Die Ironisierung des ironischen Künstlers. T r i s t a n .

Wenn im Roman D i e B u d d e n b r o o k s die Verwendung der Ironie noch beschränkt ist - unter den Hauptpersonen auf Tony und Christian, andererseits auf eine gewisse Gruppe von Nebenpersonen, Repräsentanten eines unechten, falschen Bürgertums, so wird in der bald darauf erschienenen Novelle Tristan das Mittel der Ironie mit besonderer Stärke und Vielseitigkeit der Angriffsrichtung ins Spiel gebracht. Auf einer ersten Ebene richtet sie sich gegen verschiedene Randfiguren, den Doktor Leander, - mit dem "Aspekt eines Mannes, den die Wissenschaft gekältet, gehärtet und mit stillem, nachsichtigem Pessimismus erfüllt hat, hält er auf kurz angebundene und verschlossene Art die Leidenden in seinem Bann", die Kranken selber, "alle diese Individuen, die, zu schwach, sich selbst Gesetze zu geben und sie zu halten, ihm ihr Vermögen ausliefern, um sich von seiner Strenge schützen lassen zu dürfen"(49), gegen Leute wie den Kutscher, - "ein roher, unbewusster Mann ohne Feingefühl," (52) die mit rasender Umsicht wirtschaftende Fräulein Osterloh, schliesslich gegen einzelne Patienten, die aus dem anonymen Kreis herausgehoben sind, wie die Pastorin Höhlenrauch, die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hat und absolut keines Gedankens mehr fähig ist. Auf dieser ersten Stufe liegt die Funktion der Ironie, die hier dem Humor noch nahe steht, im rein Deskriptiven, in einer möglichst prägnanten Fassung eines Ausschnittes der

Wirklichkeit/.....

Wirklichkeit. Sie erweist sich dabei als ein in erster Linie ökonomisches Mittel der Darstellung. Eine langwierige realistische Anhäufung von Einzelheiten erübrigt sich, wo den wenigen Details jene Festigkeit und Reflektiertheit zukommt, die sie der ironischen Beleuchtung verdanken. An dem erstgenannten Beispiel Doktor Leanders soll kurz erläutert werden, was damit gemeint ist. Selbst durch eine langatmige Beschreibung seines Äusseren, Wiedergabe seiner Gedanken, Schilderung seines Umgangs mit den Patienten würde kaum eine solche Prägnanz zu erreichen sein wie durch die Ironisierung, denn diese liegt darin, dass Leander nicht nur als so und so seiend gegeben wird, sondern gleichzeitig sich als solcher gibt. Eben darin liegt das psychologisch erhellende Vermögen der Ironie, dass sie nicht nur eine Gestalt in ihrem Sosein, in ihrer Typik erkennbar macht, sondern darüber hinaus noch das besondere Verhältnis des Subjektiven zum Objektiven entlarvt, ein Verhältnis, das in der Untersuchung der Ironie bei Tony Buddenbrook sich als ein nicht mehr unmittelbares, als ein sentimentalisch bewusstes erwiesen hatte.

Von dieser Funktion wird freilich erst bei der Charakterisierung der Hauptperson, des Schriftstellers Detlev Spinell ein voller Gebrauch gemacht. Zunächst durch die Art, wie er, gleichsam zusammen mit dem Erzähler, seine Umwelt ironisch betrachtet. „Die Welt ist voll von dem, was ich den 'unbewussten Typus' nenne." (90) Spinell gebraucht hier den selben Ausdruck, den für die Kennzeichnung des Kutschers schon der Erzähler selber verwendet hatte. (Wir werden später auf die kompositionelle Eigentümlichkeit Manns, dass Personen die Ausdrucksweise des Erzählers übernehmen, noch zurückkommen.) „ich ertrage sie nicht, alle diese

unbewussten/.....

unbewussten Typen! Ich ertrage es nicht, all dies dumpfe, unwissende und erkenntnislose Leben und Handeln, diese Welt von aufreizender Naivität um mich her! Es treibt mich mit qualvoller Unwiderstehlichkeit, alles Sein in der Runde ... zu erläutern, auszusprechen und zum Bewusstsein zu bringen..."(ebd.). In einem solchen Bewusstmachen, dort, wo es fehlt, wo ein Selbstbewusstsein nicht aus sich vorhanden ist, diesen Mangel durch ein Bewusst-werden-lassen im analytischen Geiste des Künstlers wettzumachen, Spiegel der Welt zu sein, darin besteht für Spinell - und, zu mindest auf dieser Stufe, für Thomas Mann selber - die Daseinsberechtigung des Künstlers. Gegen solchen Mangel an Reflektiertheit, an Selbstironie spricht die (stellvertretend ironische) Verachtung Spinells in den auf den jungen Klöterjahn bezogenen Worten: Er wird "das Leben seines Vaters fortführen, ein handeltreibender, Steuern zahlender und gut speisender Bürger werden; vielleicht ein Soldat oder Beamter, eine unwissende und tüchtige Stütze des Staates; in jedem Falle ein amusisches, normal funktbnierendes Geschöpf, skrupellos und zuversichtlich, stark und dumm"(92). Eine klare, einfache Ironie richtet sich hier gegen das robuste, ungebrochene, unbewusste Leben. Der Strahl dieser Ironie wird nun aber seinerseits gebrochen im Medium einer höheren, gegen den Schriftsteller selbst gerichteten Ironie, die wieder mehrere Ausgangspunkte hat: Zuerst in Form verständnislosen Spottes geht sie aus von den Gegenspielern, den Vertretern des Lebens. Sodann in gewissen Wendungen des Erzählers und parallel dazu in der Selbstironie Spinells. Wenn Herr Klöterjahn Ausdrücke aus Spinells Brief parodistisch wiederholt, um ihm seine Lächerlichkeit vor Augen zu stellen - "Wissen Sie nun

Bescheid?/.....

Bescheid? Habe ich Ihnen Ihr., Ihr 'Tun und Wesen' nun 'ein wenig erhellt', Sie Jammermensch?"(95) - so kommt darin zum Ausdruck, dass die analysierend festlegende Ironie Spinells nicht "angekommen" ist, dass sie für bare Münze genommen wurde. Dieses ironische Schicksal widerfährt der Ironie ja gelegentlich, weil ihre Wirkung beim Gegner oder beim Zuhörer ein gewisses Mass an Gleichgestimmtheit und psychologischer Gleichartigkeit voraussetzt, eine Gemeinsamkeit, die nicht eigens erst hergestellt werden müsste.

Auf der letzten und höchsten Stufe geschieht durch den Erzähler eine ironisierende Aufhebung jener primären Ironie: "Herr Spinell sass in seinem Zimmer und 'arbeitete'"... er gebrauchte sehr gern das Wort 'arbeiten' für seine zweifelhafte Tätigkeit (87), vor das Fenster hatte er einen gelben Vorhang gezogen, "wahrscheinlich, um sich innerlicher zu machen ... Für einen, dessen bürgerlicher Beruf das Schreiben ist, kam er jämmerlich langsam von der Stelle, und wer ihn sah, musste zu der Anschauung gelangen, dass ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt, als allen anderen Leuten"(87f.). Oder in Spinells eigenen Worten: "Die Sache ist die, dass ich früh aufstehe, weil ich eigentlich ein Langschläfer bin... Es ist eine schlimme Sache mit dem Gewissen! Ich und meinesgleichen, wir schlagen uns Zeit unseres Lebens damit herum und haben alle Hände voll zu tun, es hier und da zu betrügen und ihm kleine, schlaue Genugtuungen zuteil werden zu lassen... Wenn ich früh aufstehe, so ist das eigentlich Heuchelei "(63f.). Weiterhin, wenn er von einer gewissen "Artigkeit und hygienischen Strenge der Lebensführung"(63) spricht, die ihm, "manchem von uns"(ebd) Bedürfnis

ist/.....

ist, so wendet sich die Spitze solcher reflektiert-selbstironischen Bemerkungen nicht einmal nur gegen ihn selbst, Spinell, sondern, in der Verlängerung, gegen den Schriftsteller Thomas Mann, der darin sein eigenes Schriftstellertum ironisch charakterisiert.

2. Durchbruch zur Lebensfreundlichkeit im T o n i o K r ö g e r.

In dieser letzten Wendung der Ironie gegen sich selbst bahnt sich eine Verschiebung der Wertakzente an, die dann in der folgenden Novelle T o n i o K r ö g e r das Problem Bürger-Künstler von einer neuen Seite erscheinen lässt. Am Schluss der Erzählung T r i s t a n war der Dichter vor dem gesunden Leben noch davongelaufen; er machte „kehrt und ging von dannen. Er ging, gefolgt von dem Jubilieren des kleinen Klöterjahn, mit einer gewissen behutsamen und steif-graziösen Anhaltung über den Kies, mit den gewaltsam zögernden Schritten jemandes, der verbergen will, dass er innerlich davonläuft". [5] Wie Spinell den Bürger überwunden und sich auf den Stand des Künstlers versteift hatte, so führt der Weg Tonio Krögers durch Selbstironie weiter zur Überwindung eines in sich verfestigten Künstlertums. In Spinell ist ein Moment der Entwicklung des künstlerischen Menschen festgehalten; er bietet das Bild des Nur-Künstlers, der an der Unbewusstheit des rohen, naiven Lebens um ihn her leidet; für den der Geist, das treffende Wort, tötende Waffen eines verachtungsvollen Lebensneides sind. Er steht der Welt, dem Leben, sich selbst rein ironisch gegenüber, mit ungebrochener Ironie, um

es/.....

es paradox klingend auszudrücken. Und Ironie in verschiedensten Spielarten war das alles umgebende Medium der Erzählung T r i s t a n. Das wird anders in T o n i o K r ö g e r. Gerade die Hauptperson steht durchaus nicht mehr in ironischer Beleuchtung, ebensowenig wie vorher Thomas und Hanno Buddenbrook, wohl aber zwei andere auf ihre Weise unechte, banale Künstlertypen. Da ist erstens der Leutnant, dem, als er in Gesellschaft Gedichte vorgelesen hat, Tonio Kröger das ironische Kompliment macht: "Meinen Glückwunsch, ... Herr Leutnant! Welch hübsche Begabung. Nein, das war allerliebst." Und es fehlt nicht viel, dass ich ihm auf die Schulter klopfe"(152). Und auf gleicher Stufe der poetische Kaufmann, dem auf seiner Ferienreise die Sterne es angetan haben, "Sehen Sie, Herr, doch bloss die Sderne an. Da sdehen sie und glitzern, es ist, weiss Gott, der ganze Himmel voll"(168) - und dem nachher so übel wird, man weiss nicht recht ob vom Seegang oder von den Hummer-Omletten oder von der Schwärmerei. Was ihn mit dem Leutnant verbindet und ihn der Ironie aussetzt, ist, dass beiden das Künstlertum, dessen sie sich anmassen, nicht zukommt, da sie das Bürgertum nicht überwunden haben, da es ihnen am Pathos der Distanz fehlt, an "spielender und gelassener Überlegenheit"(141). "Sie werden pathetisch,, Sie werden sentimental, etwas Schwerfälliges, Täppisch-Ernstes, Unbeherrschtes, Unironisches, Ungewürztes, Langweiliges, Banales entsteht unter Ihren Händen"(141). Dem einfachen, menschlich empfindenden, dem gesunden und starken Gefühl muss die Kunst verschlossen bleiben, denn Bedingung der Kunst ist, "dass man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein,

es/.....

es zu spielen, damit zu spielen..." und "welcher Anblick wäre kläglicher, als der des Lebens, wenn es sich in der Kunst versucht"(151). Aber auch derjenige, der die Stufe der ironischen Distanz erreicht hat, - der Literat Adalbert steht als Beispiel - hat, wo er auf dieser Stufe beharrt, das wahre Künstlertum verfehlt; und auch gegen ihn richtet sich eine gewisse Ironie: "Ja, wovon sprachen wir eben? Von Adalbert, dem Novellisten, und was für ein stolzer und fester Mann er ist. 'Der Frühling ist die grässlichste Jahreszeit' sagte er und ging ins Café. Denn man muss wissen, was man will, nicht wahr?"(141). Diese Ironie entspricht ganz der im T r i s t a n gegen Detlev Spinell gerichteten, nur ist sie jetzt bezeichnenderweise weniger scharf, dafür mehr von gedanklichen Erörterungen begleitet, die, abrupt neben die mehr lyrisch erzählenden Partien gestellt, sehr stark den Ton dieser Novelle bestimmen. Das Künstlertum Adalberts erscheint darin verfehlt, dass er seinerseits naiv, unreflektiert, ganz eins mit sich selbst bei einer das gemeine Leben ironisch verachtenden Haltung stehen bleibt. Diese In-sich-Befangenheit hat er mit dem Bürger gemein, obgleich gerade sie es ist, gegen die er zu polemisieren meint. An seinem Boheme-Künstlertum findet er volles Genüge, und Tonio Kröger strebt darüber hinaus. Denn kaum hat er die Distanz vom naiven Leben gefunden, so beginnt er darunter zu leiden: "Der Abgrund von Ironie, Unglaube, Opposition, Erkenntnis, Gefühl, der Sie von den Menschen trennt, klafft tiefer und tiefer, Sie sind einsam und fortan gibt es keine Verständigung mehr. Was für ein Schicksal!"(143). Woran er leidet ist der Erkenntnisekel des alles Durchschauenden, die Blasiertheit, Gleichgültigkeit und ironische Müdigkeit. Wenn er seinen

Kritikern/.....

Kritikern vorwirft, dass sie ihn fälschlich des Lebenshasses bezichtigen, „dass ich das Leben hasse oder fürchte oder verachte oder verabscheue",(149)so trifft das für den durch Detlev Spinell und auch durch den Literaten Adalbert repräsentierten Künstler durchaus zu. Doch Tonio Kröger ist über dieses Stadium hinaus, ist durchgestossen zu einer neuen Liebe zum schlichten und einfachen Leben. „Der ist noch lange kein Künstler..., dessen letzte und tiefste Schwärmerei das Raffinierte, Exzentrische und Satanische ist, der die Sehnsucht nicht kennt nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen... nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit!"(150).

So scheint es, dass mit der Novelle T o n i o K r ö g e r der Entwicklungsgang des Künstlers zu Ende gekommen ist, der in den B u d d e n b r o o k s mit dem Verlust der bürgerlichen, naiven Lebensform seinen Anfang nahm, im T r i s t a n das Zwischenstadium eines rein ironischen Künstlertums erreicht hatte, um zuletzt in Form der erotischen Ironie, bei der die Entfremdung vom Bürgerlichen in der Liebe zu ihm aufgehoben ist, das Ziel zu erreichen. „Ich bin am Ziel... Ich liebe das Leben"(149)"Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim..."und"wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen." (189). Doch hat die Synthese von Leben und Kunst einstweilen noch vorwiegend programmatischen Charakter. Im T o d i n V e n e d i g wird sie erneut in Frage gestellt, zugleich findet dort eine erhebliche Vertiefung der psychologischen Sehweise statt, ehe im F e l i x K r u l l und im Z a u b e r b e r g der Ironie neue Funktionen gegeben werden.

3. KAPITEL : „FELIX KRULL".

1. Künstlertum.

Was das Romanfragment „Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull" mit den frühen Werken verbindet, ist das Thema des Künstlertums, der tiefe Verdacht Manns gegenüber dieser Lebensform und in den späteren Partien ihre vorsichtig- vorbehaltvolle Bejahung.[6] Krull ist zwar nicht im äusseren Sinne Künstler wie Tonio Kröger oder Detlev Spinell oder Gustav Aschenbach; sein Künstlertum verbirgt sich hinter der Maske des Hochstaplers. Doch ist in früheren Erzählungen und in der autobiographischen Studie „Im Spiegel" so häufig die Verwandtschaft des Künstlers zum Verbrecher, zum „anrüchigen Schurlaten"[7] und Hochstapler betont, dass Felix Krull bereits als „Hochstapler", noch vor aller näheren Kennzeichnung, als ein Bruder und Stellvertreter des Künstlers erkennbar ist.

Es wurde bereits gezeigt, wie in die Figur des Hochstaplers Grünlich in den „Buddenbrooks" Züge des Künstlers selbstironisch eingegangen sind, wie das ja ähnlich bei dem Hypochonder Christian Buddenbrook der Fall war. Zwei weitere Andeutungen in ähnlicher Richtung finden sich im „Tonio Kröger". Ein mit den Gesetzen in Konflikt geratener Bankdirektor hat sich mit Erfolg literarisch betätigt; und Tonio Kröger hat dagegen innerlich ebenso wenig einzuwenden, wie dagegen, dass man ihn in seiner Heimatstadt als Hochstapler verhaften will. „Und waren diese Männer der bürgerlichen Ordnung nicht im Grunde ein wenig im Recht ?" - fragt er sich selbst bei der Vernehmung durch die Polizei.[8]

In der/.....

In der Novelle „Tonio Kröger" wurden die Lebensformen des Künstlers und des Hochstaplers nebeneinandergestellt, Vergleiche wurden gezogen, die neben anderem, etwa den verfehlten künstlerischen Versuchen eines Leutnants und eines Handlungsreisenden Licht auf das Wesen des Künstlers werfen sollten. Im „Krull" finden sich solche klärenden Gegenüberstellungen nicht mehr; der Künstler ist ganz im Hochstapler aufgegangen. Was haben beide miteinander gemein ? Beiden eignet letztlich die Fähigkeit und das Verlangen, die Grenzen der eigenen Individualität zu verlassen und in schöpferischem Akt neue Gestalt anzunehmen. Ein gleiches Verlangen fanden wir bereits in Thomas Buddenbrook, zunächst nur dumpf gefühlt, plötzlich beim Bekanntwerden mit der Schopenhauerschen Lehre deutlich bewusst, das Verlangen, die lästigen Grenzen des eigenen Ich zu sprengen, zu lösen - „und bald werde ich aufhören, durch eine enge Haft von euch ausgeschlossen zu sein."[9] In dem frühen Roman ist dieses Verlangen noch Entindividualisierung in mystisch-metaphysischer Weise an den Tod gebunden, als den grossen Erlöser; der Ton ist durchaus elegisch, die Haltung passiv abwartend, herbeisehnend, empfangend ganz ähnlich wie denn im „Tod in Venedig". Die Parallele zum Künstlerdasein ist hier noch wenig deutlich. Indirekt über die Schopenhauersche Auffassung von der erlösenden Kraft der Kunst besteht eine gewisse Beziehung. Der gleiche Kreis von Ahnungen, Vorstellungen, Gedanken taucht in den „Bekenntnissen" wieder auf, jedoch in völlig verwandelter Gestalt. Hier fehlt alle metaphysische Transzendenz, - nicht erst der Tod öffnet die vorbescheuten Grenzen der Individualität - es fehlt die Passivität, sie wird ersetzt durch eine im höchsten Sinne schöpferische Gestal-

tungskraft/.....

tungskraft. Der elegische Ton wird zum ironischen. Aus einer tiefempfundenen Abscheu gegen das principium individuationis wird tätig-spielerisches Verlangen, die Rollen zu wechseln, die leidige Gebundenheit an Namen, Herkunft, historische Epoche, Gesellschaftsschicht zu beenden und im dauernden Wechsel eine ganze Reihe von Lebensformen zu erfüllen. Dem negativen Verlangen nach Aufhebung der Grenze gesellt sich jetzt ein ebenso starkes positives nach Annahme neuer, bestimmter Formen. Die häufige Schilderung von Verkleidung, Verwandlung, Schauspielerei in den ersten Kapiteln bietet Anlass und Anknüpfungspunkt.

Als Schauspieler wurde auch schon Thomas Buddenbrook gekennzeichnet.[10] Aber dort handelte es sich nicht darum, immer neue und verschiedene Formen des Menschlichen darzustellen, sondern nur die eine, festumrissene des Bürgers, Firmenchefs und Familienoberhauptes. Das Schauspielerische hatte also dort eine gegenteilige Funktion, nämlich, die Auflösung des Ich hintanzuhalten, den geschwächten Lebenswillen durch bewusste Massnahmen zu stützen und seine Herrschaft zu fristen.[11] Anders in den Bekenntnissen. Hier wird die Verwandtschaft von Hochstapler und Künstler erkennbar in der Fähigkeit, die gegebene Wirklichkeit zu verwandeln, aus der Phantasie sie umzuschaffen, eine neue, höhere Wirklichkeit entstehen zu lassen. „Und nun hatte ich sie hergestellt, diese Erscheinungen, und sie zu so voller Wirkung geführt, als sie nur immer hätten ausüben können, wenn sie ohne mein Zutun hervorgetreten wären. Ich hatte die Natur verbessert, einen Traum verwirklicht, - und wer je aus dem Nichts, aus der blossen inneren Kenntnis und Anschauung der Dinge, kurz: aus der Phantasie, unter kühner Einsetzung seiner Person eine zwingende,

wirksame/.....

wirksame Wirklichkeit zu schaffen vermochte, der kennt die wundersame und träumerische Zufriedenheit, mit der ich damals von meiner Schöpfung ausruhte" (48). Mit solchen Worten wird nicht, wie man wohl glauben könnte, eine künstlerische Schöpfung, ein dichterisches Hervorbringen beschrieben sondern die Simulierung eines Brechreizes um „schulkrank" befunden zu werden. Höchste Triumphe feiert diese künstlerisch- hochstaplerische Schöpfungsfreude im Spiel des Wunderkindes im Kurpavillon und in der Fingierung eines epileptischen Anfalls bei der Musterung zum Militärdienst.[12] Aber auch Episoden, die nicht unmittelbar mit dem schöpferischen Gestalten des Schauspielers zu tun haben, werden als Transformierung eines Traumes in die Wirklichkeit mit Worten beschrieben, die ebenso gut den Vorgang des dichterischen Schaffens zu beschreiben geeignet wären.[13]

Künstler sind es, die, neben dem geistlichen Rat Chateau und neben Frauen, den wichtigsten Anteil an der Bildung des jungen Felix haben: der Pate Schimmelprester, der Schauspieler Müller-Rosé, die Trapezkünstlerin Andromache. Ihnen fühlt Krull sich innerlich verwandt und durch diese Verwandtschaft wird die Nähe von Künstler und Hochstapler noch besonders hervorgehoben. Auf Müller-Rosé besonders lädt Thomas Mann alles Misstrauen gegenüber den persönlichen Ursprüngen des künstlerischen Scheins, indem er die glänzende, das Publikum zur Begeisterung hinreissende Erscheinung des Schauspielers auf der Bühne aufs schärfste mit der ekelerregenden menschlichen Wirklichkeit kontrastiert. Schon hier und nicht erst in den späteren Partien des Romans erscheint jedoch hinter der moralisch-ästhetischen Verurteilung des Künstlertums, die ja auch immer im hohen Grade Selbstbezichtigung/.....

tigung ist, die tiefere Rechtfertigung. „Wann zeigt der Glühwurm sich in seiner wahren Gestalt, wenn er als poetischer Funke durch die Sommernacht schwebt, oder wenn er als niedriges, unansehnliches Lebewesen sich auf unserem Handteller krümmt ? .... Gebiete deinem Ekel und empfinde ganz, dass er es vermochte, ... diese Menge das Ideal ihres Herzens in seiner Person erblicken zu lassen und sie dadurch unendlich zu erbauen und zu beleben! ... Und wenn er ihr Lebensfreude spendet, sie ihn dafür mit Beifall sättigt, ist es nicht ein wechselseitiges Sich-Genügetun, eine hochzeitliche Begegnung seiner und ihrer Begierden ?" (40 f.) Hier wird der Künstler bereits, seiner elenden Niedrigkeit ungeachtet, die keineswegs beschönigt wird, als Spender der Lebensfreude bezeichnet.

Es ist im Grunde die gleiche zwischen Entlarvung und Rechtfertigung hin und wider schwankende Wertung des Künstlertums, die sich an der Hauptgestalt des Romans offenbart. Denn darin, dass der Verbrecher, der Hochstapler als eine Verwirklichung künstlerischen Seins erkennbar wird, fällt je rückwirkend ein mehr als zweifelhaftes Licht auf den Künstler. Doch wird die moralische Verwerfung, die in einer solchen Gleichsetzung liegt, ihrerseits wieder ironisch aufgehoben. Von Wert und Würde des Künstlers fällt ein Licht auf den Hochstapler und wird auf den Künstler zurückgeworfen: ein strenges Ethos der Produktivität, ein Schenken von Güte und Lebensfreude, die repräsentative Darstellung edelsten Menschentums. Denn Felix nimmt von Anfang an seine Laufbahn nicht als leichten Genuss sondern als eine ernste, verantwortungsvolle Aufgabe„... so dass alles, was mein Leben an tätiger Wirksamkeit aufweist, als ein Produkt der Selbstüberwindung, ja als eine sittliche Leistung von hohem Range zu

würdigen/.....

würdigen ist" (45 f). Wie sein Bruder im Geiste, der biblische Joseph, strebt er danach, vor Gott und den Menschen angenehm zu sein. „Denn wer alle Dinge und Menschen für voll und wichtig nimmt, wird ihnen nicht nur dadurch schmeicheln und sich somit mancher Förderung versichern, sondern er wird auch sein ganzes Denken und Gebaren mit einem Ernst, einer Leidenschaft, einer Verantwortlichkeit erfüllen, die, indem sie ihn zugleich liebenswürdig und bedeutend macht, zu den höchsten Erfolgen und Wirkungen führen kann" (20). Besonders deutlich wird dieses Bestreben und vor allem dessen ironische Tönung in der Audienzszene vor dem portugiesischen König, die in ihrer Mischung aus zweckgerichteter Verschlagenheit und echter Güte so sehr an Josephs Audienzen vor Potiphar und vor dem Pharao Amenhotep IV erinnert. „ ‚Ich kann nicht sagen', versetzte ich, ‚wie sehr gerade dieses Wort ‚wohltuend' aus Ew. Majestät Munde mich ehrt und beglückt. Möge es lächerlich scheinen, wenn ein einfacher junger Edelmann sich vermisst, einem König wohltun zu können, - ich gestehe doch, dass eben dies mein Bestreben ist. Und was hält mich zu diesem Bestreben an ? Mitgefühl, Majestät. Es ist das Mitgefühl, das teilhat an meiner Ehrfurcht, - wenn das eine Kühnheit ist, so möchte ich doch behaupten, dass es kaum eine seelenvollere Mischung der Empfindungen gibt, als eben die von Ehrfurcht und Mitgefühl". (388). Das sagt ein Schwindler, der in dem gleichen Gespräch jede kleinste ihm bemerkbare Neigung oder Abneigung des Königs mit schlauer Berechnung dazu benutzt, sich in das günstigste Licht zu setzen, der es fertigbringt durch die Erzählung einer gestohlenen Anekdote vom Durchfall eines Schosshündchens, auf die er das Gespräch zu lenken versteht, sich das höchste

königliche/.....

königliche Wohlwollen und den portugiesischen Orden vom Roten Löwen zweiter Klasse zu erschleichen. Und dennoch gelingt es Thomas Mann, uns spüren zu lassen, dass jener aus Ehrfurcht und Mitleid entspringende Wunsch, Freude und Heiterkeit zu bereiten durchaus wahrhaftig ist.

Es zeigt sich hierin eine Form der Ironie, die in einem wichtigen Punkt von dem abweicht, was gewöhnlich unter diesem Wort verstanden wird. Denn im allgemeinen wird ironisch nur eine Kritik unter dem Schein des Lobes, allgemeiner eine negative Haltung die sich den Anschein einer positiven gibt, genannt, sei es, dass eine solche Haltung durch Mängel der einen oder anderen Art in ihrem Gegenstande gerechtfertigt erscheint, sei es, dass sie zur Grundhaltung eines Menschen der Welt gegenüber geworden ist. Kaum je verbindet sich aber mit dem Begriff der Ironie eine positive, lobende, bejahende Haltung unter dem Schein von Kritik, Ablehnung, Verneinung. Eben dies aber ist in den „Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull" und in anderen Werken Manns, die dem ersten um 1910 entstandenen Fragment folgen, der Fall. Es vollzieht sich hier eine Wendung von vorbehaltvoller Kritik zu einer nicht weniger vorbehaltvollen Bejahung durch das Medium der Ironie.

2. Ausweitung der Grenzen der Individualität.

Das Thema der Durchbrechung oder Auflösung des principium individuationis, , das mit dem Hochstaplertum Krulls wie mit dem Wesen des Künstlerischen zusammenhängt, erfährt in den späteren Partien des Romans noch eine mehrfache Ausweitung. Zu-

nächst/.....

nächst gehören hierhin die Doppelbilder, an denen Felix ein so aussergewöhnliches Gefallen findet. Der ersten dieser Syzygien begegnet er auf seinen planlosen Wanderungen durch die Stadt Frankfurt. Was ihn an dem jungen Geschwisterpaar auf dem Balkon auf so rätselhafte Weise anzieht, ist die Identität im Verschiedenen, die zwiefache Erscheinung des Gleichen, die Wiederholung des einen im anderen. Es fällt dem erzählenden Krull nicht leicht, sich selbst und dem Leser den Grund für das Entzücken anzugeben, das dieses Doppelbild in ihm erregt, und mehrfach entschuldigt er vor dem lesenden Publikum den Kunstfehler, den er begeht, indem er eine so nichtige, flüchtige Phantasmagorie eines Augenblicks festhält, die die Handlung in keiner Weise fördern wird. Die Erklärung, die er schliesslich findet für diese "Liebesträume, Träume des Entzückens und des Vereinigungsstrebens"(99), die das Geschaute in ihm erweckt, ist, dass sie "von ursprünglicher Ungetrenntheit und Unbestimmtheit, doppelten und das heisst doch erst: ganzen Sinnes waren,..."(99). Was der junge, philosophisch doch keineswegs gebildete Herumtreiber hier ahnt, ist die ursprüngliche Einheit alles Menschlichen noch vor aller Trennung in das Individuelle und Einzelne. Es ist der erste Schritt zu jener Allsympathie, die Professor Kuckuck ihn lehrt und die er bei der Besichtigung des naturhistorischen Museums so eindringlich erlebt. Das Bemerkenswerte bei dieser Allsympathie ist, wie sie sich mit unverhohlener Selbstliebe, einem Auserwähltheitsbewusstsein verbindet und zwar einer Selbstliebe die zwischen dem Ich Felix Krull und allem Menschsein keine scharfen Grenzen zieht. Das Gefühl persönlichen Adels hat sich hier zu einem Gefühl für den Adel alles Menschlichen erweitert. So wird z.B. das leitmotivi-

sche/.....

scho „Aus besserem Holze geschnitzt sein", das Krull in den frühen Partien des Romans wiederholt zur Kennzeichnung seiner selbst und seines Selbstgefühls gebraucht, auf die Urmenschen übertragen, die nachgebildet in einem Glaskasten des Museums beieinander hocken. Sein Einsgefühl mit Tieren aus alter Zeit ist das des späten Sohnes mit seinen Ahnen.[14] Vom Adel des Menschlichen fällt etwas zurück auf alle früheren Formen des Lebens, und der Mensch, indem er diese ehrt, ehrt in ihnen sich selbst. Das sympathievoll ehrende Erkennen des Eigenen im Fremden, dieses „tat-twam-asi" Schopenhauers - und die Nähe Schopenhauerschen Gedankengutes ist hier besonders deutlich spürbar - hat fast etwas Erlösendes, alles Getrennte Vereinigendes.

So gesehen wird auch die eigentümliche Nähe verständlich, in der für Krull das Erlebnis der „Charaktere des Lebens" und das Erlebnis jenes anderen Doppelbildes von Mutter und Tochter zueinander stehen: Er hat „den Gang durchs Museum geradezu als Vorbereitung betrachtet zum Wiedersehen mit Mutter und Tochter".(354) Und mit einer Anspielung auf das mehr traumhaft als wirkliche Bild der Geschwister gesteht er: „Ein Geschwisterpaar, gut, es hat gleichfalls oft grossen Zauber. Aber Mutter und Tochter, ich sage es frei - und möge es auch etwas fiebrig klingen -, geben doch das reizendste Doppelbild ab auf diesem Sterne" (355). C.G. Jung hat wiederholt auf die tiefenpsychologische Bedeutung des Mutter-Tochterpaares hingewiesen;[15] ihr häufiges Auftreten in Mythen und Träumen - am typischesten wohl in der Demeter-Kore-Syzygie - haben ihn einen wichtigen Archetypus des kollektiven Unbewussten darin erkennen lassen. Die auf den ersten Blick

so/.....

so merkwürdige Verbindung zwischen Anschaun der Reihe seiner naturhaften Ahnen und jenem Doppelbild, für das Krull selber keinen Grund zu geben weiss, findet in einer Sinnenalyse Junge ihre Erklärung. Ausgehend von der Feststellung, „dass jede Mutter ihre Tochter, und jede Tochter ihre Mutter in sich erhalte" erläutert er: „Aus dieser Partizipation und Vermischung entsteht jene Unsicherheit in bezug auf den Zeitmoment: [16] als Mutter lebt man früher, als Tochter später. Durch das bewusste Erleben dieser Verbindung entsteht ein Gefühl der Ausdehnung des Lebens über Generationen: ein erster Schritt zu der unmittelbaren Erfahrung und Gewissheit der Enthebung aus der Zeit, was ein Gefühl der Unsterblichkeit bedeutet. Das Einzelleben wird erhöht zum Typus, ja zum Archetypus weiblichen Schicksals überhaupt. Damit findet eine Apokatastasis der Ahnenleben statt, die, vermittelst der Brücke des gegenwärtigen Einzelmenschen sich in die zukünftigen Generationen verlängern. Mit solcher Erfahrung wird das Individuum sinnvoll dem Leben der Generationen eingegliedert, wodurch dem Strom des Lebens, der durch den Einzelnen hindurch fliessen soll, alle unnötigen Hindernisse aus dem Wege geräumt sind. Aber auch der Einzelne ist aus seiner Vereinzelung erlöst und seiner Ganzheit wiedergegeben". [17]

Es wird erst im weiteren Verlauf dieser Arbeit ganz deutlich werden, inwiefern die Unsicherheit, Schwächung und Aufhebung der Zeit ein wesentliches Moment alles Mythischen ist.

Mit fast leitmotivischer Häufung treten, oft nur andeutungsweise, weitere Doppelbilder im Verlauf des Romans auf, und immer geht davon ein besonders starker, ihm selbst nicht ganz erklärlicher Reiz auf Felix aus. „Den Menschenfreund wird es interessieren/.....

sieren, wie diese Neigung zur Doppelbegeisterung, zur Bezauberung durch das Ungleich-Zwiefache sich hier, statt am Geschwisterlichen, an der Mutter-Tochter-Beziehung bewährte. Mich jedenfalls interessierte es sehr." (331). Bei dieser Feststellung belässt er es, ein einfacher Edelmann, von dem niemand verlangen kann, dass er die Weltgeheimnisse ergründe, wie er in anderem Zusammenhang sich selber charakterisiert. (418). Weitere solcher identisch-verschiedener Doppelbilder sind Zaza und Zouzou, durch vielerlei Fäden miteinander verknüpft, das argentinische Geschwisterpaar, von dem er ganz unbewusst und ohne auch nur die Namen zu kennen, mit einem für die hellhörige Zouzou "unverkennbarem Interesse" spricht (362), und schliesslich der junge Stierkämpfer Ribeiro, der "unter anderem Namen, in anderer Lebensrolle, als Teil eines Doppelbildes" (436) dem Helden später wiederbegegnen sollte.

Von ganz anderer Art ist ein Doppelbild, das an den alten Malerbrauch erinnert, grösseren Gruppenbildern oft an halbversteckter Stelle ein Selbstporträt einzufügen, und das also nur Lesern verständlich werden kann, die mit dem Aussehn und Gewohnheiten der Person des Autors etwas vertraut sind. Bereits Riley hat auf die Tatsache hingewiesen, dass Thomas Mann in der Figur des Lord Kilmarnock sich selber dargestellt hat[18]. Hält man daneben, dass der Held des Romans ebenfalls in gewissem Sinne eine Selbstdarstellung Manns ist[19], so kommt man zu dem Schluss, dass durch die Selbsteinschmuggelung des wahren Autors unter dem Decknamen eines Lords nicht nur auf hochironische Weise die fiktive Geschlossenheit der Autobiographie für einen Moment durchbrochen ist, sondern dass hier eine Selbstbegegnung der eigentümlichsten Art dargestellt wird. Eine Verkörperung des

Autors/.....

Autors nähert sich hier der anderen, der Alte dem Jungen, Homoerotisches und Narzissisches fliessen zusammen. Der alternde Dichter bittet seine jugendliche Schöpfung um Erlösung aus der Einsamkeit: „Kommen sie mit mir! Es ist mein Wunsch... Es ist der Wunsch eines einsamen Herzens" (251). Er löest sich in dieser Verdopplung des Ich, dieser Selbstbegegnung, bei der je die Grenzen der Individualität in gewisser Weise sich öffnen, als eine Reminiscenz eines zentralen Motivs der Buddenbrooks auffassen, der Todes- und Lebensvision Thomas Buddenbrooks nach der Schopenhauerlektüre.[20] Noch deutlicher erinnert die Neigung des Lords zu dem „hübschen und schönen" Kellner an Aschenbachs Leidenschaft für den Knaben Tadzio.

3. Hermesmythos

Die Nähe Krulls zu Tadzio wird noch besonders durch eine mythische Verbindung unterstrichen. Tadzio ist, wie im folgenden zu zeigen sein wird, eine Verkörperung des Hermes Psychopompos. Hermes ist aber ebenfalls das mythische Vorbild Felix Krulls. H. Riley hat in seiner Strukturanalyse des Krullromans die Stellen, in denen auf Hermes Bezug genommen wird, zusammengestellt und gezeigt, wie nach allmählicher, stufenweiser Entwicklung dieses Motivs schliesslich „eine nahezu vollständige Identifizierung der beiden Gestalten erreicht ist", die den Roman in eine „zeitlose, mythisch-typische Ebene" emporhebt.[21] „Das Weltall kennt eine Melodie - so können wir dieses etwas komplexere Wesen umschreiben - von ewigem Zusammenhang von Liebe, Diebstahl und Handel: diese Melodie ist in männlicher Tonart - Hermes".[22]

So/.....

So beschreibt Kerényi in seiner "Einführung in das Wesen der Mythologie" den Gott. Riley hat sich in seiner Zusammenstellung auf die Diebesepisoden beschränkt. Gerade der Zusammenklang der drei Charakterzüge, vor allem von Liebe und Diebstahl, ist aber für die Hermesnatur Krulls besonders aufschlussreich. Schon als Knabe empfindet er ahnungsweise diesen Zusammenhang, mit halben Worten deutet der rückblickende Biograph das an: "in der unvergleichlichen Ausdehnung meines Wesens aber, von der diese freien und traumhaften Griffe in die Süssigkeiten des Lebens begleitet waren, glaubte ich deutlich jene namenlose Empfindung wiederzuerkennen, die mir als Erzeugnis gewisser Gedankengänge und innerer Forschungen seit langem so wohl vertraut war"(58). Mit diesen Worten werden die Gefühle beschrieben, die Felix bei der Hermestat des Süssigkeitendiebstahls erfüllen. Die "Gedankengänge und Forschungen" werden im folgenden Kapitel, das seiner "Begabung zur Liebeslust"(60) und seinem Liebesverhältnis zu dem Zimmermädchen Genovefa gewidmet ist, etwas enger umschrieben. Schon früh habe "jene Angelegenheit"(59) begonnen, in seinem Leben eine Rolle zu spielen, ohne dass er sich doch näher über ihre Natur im klaren gewesen sei. Bei sich selbst nannte er diese libidinösen Träume und Empfindungen "Das Beste" oder "Die grosse Freude" und "hütete sie als ein köstliches Geheimnis"(60). Nicht allein seine grosse und ungewöhnliche Begabung in Liebesdingen lässt ihn als eine Hermesepiphanie erkennen, sondern gerade der angedeutete Einschluss von Empfindungen, die ihn beim Stehlen beglücken, in jenes noch undifferenzierte Gefühlsfeld der Libido.

Deutlicher wird dieser Zusammenhang dann in der Beziehung zu Diane Houpfle. Hier bereitet der Gelegenheitsdiebstahl des

Schmuckkästchens/.....

Schmuckkästchens den Weg zur Liebesnacht, indem er vor dem Zusammentreffen im Hotel bereits die wort- und namenlose Bindung des Diebes zur Bestohlenen schafft. „Auf sie wartete ich, die ich bildhaft - und die mich bildlos - im Sinne trug, die Herrin des Kästchens, die Spenderin meiner Knöpfstiefel, meines Stockschirmes und meines Ausgeh-Anzuges, sie, mit der ich in zartem Geheimnis lebte, ..."(196). Zwischen dem Diebstahl und der Liebes- und Diebesnacht spielt Krull-Hermes seine Rolle als Gott des Handels beim Uhrmacher und Hehler in der Rue de l'Echelle au Ciel, der Leiter zum Himmel.

Halb versteckt findet sich unter den Personen des Romans noch eine zweite, weibliche Hermesgestalt, die zwar nicht namentlich als solche bezeichnet ist aber doch unverkennbar Züge des Gottes zeigt: die Trapezkünstlerin Andromache. Äusserlich ist sie durch Keppe und Flügel markiert. Gerade in der Beschreibung der Flügel verrät die „Tochter der Lüfte" ihre mythische Hintergründigkeit durch eine bis in den Wortlaut gehende Ähnlichkeit mit der Beschreibung einer besonders eindeutigen Hermesgestalt, dem Eilboten Phereos im letzten Band der Josephtetralogie. Dort heisst es: „Denn die kleinen Flügelpaare aus Goldblech, die er hinten an seinen Sandalen und an seiner Keppe trug, konnten ihm natürlich nicht ernstlich von der Stelle helfen, sondern waren nur das äussere Abzeichen".[23] Die entsprechende Stelle im Krull lautet: „... die elastische Keppe ... und trug einen knappen und schmiegsamen, mit Schwan besetzten Silberpanzer, dem an den Schultern, zur Bestätigung ihres Titels ... ein paar kleine Flügel aus weissem Gefieder angesetzt waren. Als ob die ihr beim Fliegen hätten helfen können!"(223). Ihre körperliche

Erscheinung/.....

Erscheinung wird als hermaphroditisch beschrieben, ihre Nase als griechisch gestaltet, ihre Brauen sind unbeweglich, die Augen blicklos, wie die einer Statue, zum Grusse hebt sie die Hand. Felix, der einen Augenblick zweifelt, ob sie Mann oder Frau ist, legt sich die Frage vor, ob sie eigentlich menschlich zu nennen sei, „... zwischen Tier und Engel, so sann ich, stehet der Mensch. Näher zum Tiere stehet er, das wollen wir einräumen. Sie aber, meine Angebetete, obgleich Leib ganz und gar, aber keuscher, vom Menschlichen ausgeschlossener Leib, stand viel weiter hin zu den Engeln" (225). Diese dem Hermesbereich nahestehende Gestalt ist nicht nur darum besonders wichtig, weil sie auf Felix einen so starken, „bildenden" Eindruck hinterlässt, sonder weil vieles für den Künstler und für den Hochstapler Krull Typische - er fühlt sich vom Fach - sich in ihr vereinigt mit Hermesartigem. Gerade das ist es, was sie für Krull so rätselhaft anziehend macht.

4. Ironie

Das Mythische wird schon im Krullroman ironisch behandelt. Ironie liegt bereits darin, dass das klassisch Griechische in eine so ganz entgegengesetzte zeitliche, räumliche und gesellschaftliche Umgebung versetzt wird, in das bürgerlich-feudale Grossstadtmilieu des ausgehenden 19. Jahrhunderts. (Im Tod in Venedig dagegen ist der Raum der Handlung ihrem spezifisch mythischen Grundton durchaus angemessen). Ironisch ist ferner der Übergang von der unbewussten Nachfolge des Gottes zur wissenden. Die Liebesszene mit Diana Houpfle ist gleichsam das kultische Fest des Gottes, seine Epiphanie. Nicht nur wird das

Diebische/.....

Diebische zum Spiel erhöht - "steh auf, wie du da bist, diebischer Gott, und stiehl"(210) - Felix wird auch jetzt erst über seine mythische Identität belehrt: "Weisst du, wer Hermes ist?" "Ich muss gestehen, im Augenblick -"(205). "Hermes! Er weiss nicht, wer das ist, und ist es selbst!"(210). Ironisch ist schliesslich, wie Krull von diesem völlig alleinstehenden Einzelstück Mythologie Gebrauch macht, indem er in den verschiedensten Gesprächssituationen mit der Erwähnung dieses Göttternamens den Eindruck einer mythologischen Bildung vorzuspiegeln weiss, beziehungsweise dort, wo er fühlt, dass auf solche Bildung nicht allzuviel Wert gelegt wird, seine noble Unbildung mit dem Eingeständnis dartut, dass seine mythologischen Kenntnisse über den Gott Hermes nicht weit hinausgehen. Als der Marquis de Venosta das Thema zufällig berührt: "Sind Sie stark in der Mythologie?" entgegnet Felix unbesorgt: "Nicht sehr, Marquis. Da ist zum Beispiel der Gott Hermes. Aber über den bin ich kaum hinausgekommen"(272) und Venosta stimmt ihm darin ausdrücklich bei: "... und wenn die Rede auf Mythologie kommt, was fast nie geschieht, so reichen Sie mit Hermes vollkommen aus. Mehr verlangt kein Mensch von einem Edelmann..."(283). Krull wartet nicht, bis das Gespräch auf Mythologie kommt. Im ersten Gespräch mit einem Gebildeten, dem Professor Kuckuck, bringt er bei der ersten, anscheinend gar nicht passenden Gelegenheit gleich Hermes selber an. Kuckuck belehrt ihn über den Dinosaurier und teilt ihm mit, indem er seine Sternenaugen auf ihn richtet,: "'Sie hatten eine Neigung zum Aufrechtgehen...' 'Nun,' sagte ich mit gemachter Nonchalance, 'dem Hermes werden diese Herrschaften wenig geglichen haben beim Aufrechtgehen.' 'Wie kommen Sie auf Hermes?' 'Verzeihung, bei

meiner/.....

meiner Erziehung auf dem Schloss wurde aufs Mythologische immer viel Wert gelegt. Eine persönliche Liebhaberei meines Hauslehrers.'" (310). Darin liegt eine doppelte Ironie: die tiefere Bedeutung des mythischen Urbildes für Krull wird ironisch-humoristisch entwertet, dadurch, dass er den Gott unbedenklich ins Spiel bringt, um mit seiner Bildung zu glänzen. Doch wird diese Entwertung ihrerseits entwertet, der Gott erhöht, indem er, hineingestellt in die grossräumige Geschichte des Lebens, zum Repräsentanten des Menschlichen überhaupt erhoben wird. Kaum merklich vollzieht sich diese Versammlung alles Menschlichen in der Gestalt des Gottes bereits während des Gespräches im Speisewagen. Mensch und Gott treten füreinander ein; zuweilen hat man den Eindruck, dass der Gott Hermes es ist, der sich aus den Formen des Lebens entwickelt hat, manchen Rest von „Natur-Altertum" noch an sich trägt und doch der Tierwelt als ein anderer gegenübersteht. Wenn später beim Besuch des Lissaboner Museums die gleichen Gefühle der Verwandtschaft und des Anders- und Höhereins Krulls Gemüt beschäftigen, so schliesst sich wieder die Einheit zwischen Krull und Hermes und beide erscheinen jetzt als Vertreter des Menschen.

4. KAPITEL: T O D I N V E N E D I G

Die Erzählung D e r T o d i n V e n e d i g bringt zum ersten Mal im Werke Manns Mythisches in zentraler Bedeutung. Zwei Hauptkomplexe lassen sich deutlich unterscheiden, das Apollinische und das Dionysische im Sinne der Nietzscheschen Gegenüberstellung, und beide Bereiche sind je einer Seinsform des Künstlers zugeordnet.

Gustav Aschenbach begegnet uns zu Beginn der Erzählung als ein Künstler, der aus trüben Tiefen sich zur Höhe einer zweiten, höheren Unbefangenheit durchgerungen hat. Von der Abhandlung über "Geist und Kunst", die den Abschluss einer Reihe von Werken Aschenbachs bildet, heisst es, man habe sie unmittelbar neben Schillers Räsonnement über naive und sentimentalische Dichtung gestellt. Wir dürfen annehmen, aus den folgenden Bemerkungen über das "Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit" (452), dass sie der Kleistischen Geschichte des Bewusstseins "Über das Marionettentheater", die später im Doktor Faustus eine so wichtige Rolle spielt, noch näher stehen würde. Betrachtet man diese Wiedergeburt genauer, so erweist sich der neue, höhere Stand als ein Jenseits von Wissen, Erkenntnis und Einsicht. Es ist die Rede von dem "Entschlusse des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen..." (451), von der "Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis"(446), von moralischer

Entschlossenheit/.....

Entschlossenheit jenseits des Wissens, der auflösenden und hemmenden Erkenntnis. Was Aschenbach überwunden hat, sind "die Hemmungen des Zweifels und der Ironie" (450 f.) ist die "Sympathie mit dem Abgrund "(452). Was er erreicht hat, ist die Zucht und Würde einer neuen Klassizität, ein „fast übermässiges Erstarken seines Schönheitssinnes" (452). Und der Ausdruck eben dieser höheren Unbefangenheit und Klassizität ist das heiter Apollinische, die olympische Götterwelt Homers, zu der die Wirklichkeit von Stadt und Meer sich ihm verwandelt. Diese Verwandlung der Welt wird Anfangs als etwas Drohendes, unbestimmt Gefahrbringendes und zu Meidendes empfunden, wie auch die Natur und Atmosphäre sich drückend, bedrohlich und abweisend zeigt; erst mit der Wendung des Windes, mit dem Durchbrechen der Sonne wird sie als Wandlung zum heiter Schönen enthusiastisch empfangen. „Ihm war, als lasse sich nicht alles ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen, der vielleicht Einhalt zu tun wäre,..." (457) so heisst es zunächst, - später dann „Aber der Tag, der so feurig-festlich begann, war im ganzen seltsam gehoben und mythisch verwandelt... Eine heilig entstellte Welt..." (498).

Von dieser mythischen Verwandlung wird zunächst die Natur, der Raum der Erzählung ergriffen. Zwei Voraussetzungen, die eine solche Mythisierung der Natur möglich machen, seien kurz erwähnt. Zwischen den äusseren Vorgängen und den Vorgängen in der Seele des Helden besteht eine an keiner Stelle durchbrochene Parallelität, sein Inneres ist der genaue Spiegel des Äusseren oder alles äussere Geschehen eine Projektion des

inneren./.....

inneren. Diese „anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen"(vgl. 508)- unter diesem Titel behandelt Schopenhauer in einem von Thomas Mann besonders beachteten Essay dieses Thema - spielt im T o d i n V e n e d i g auf ihre Weise keine geringere Rolle als im F e l i x K r u l l . So ist das Mythische insbesondere zugleich aussen und innen, es tritt Aschenbach entgegen in den Naturerscheinungen von Land, Wasser und Himmel, von Sonne und Gestirnen und Winden, es liegt in ihm selber als von Jugend an vertrauter Bildungsbesitz und, stärker noch, als zum ersten Mal hervorbrechendes Urerlebnis.

Die zweite Voraussetzung für jene mythische Verwandlung der Welt ist erzähltechnischer Art. Eine Eigentümlichkeit der Erzählweise liegt in dem häufigen Wechsel zwischen einer kühl beschreibenden Distanz zwischen Erzähler und Held und einer weitgehenden Identifizierung, die dem Werk nicht selten eine lyrisch-persönliche und bekenntnishafte Note verleiht. Gerade in den mythischen Partien ist eine deutliche Trennung zwischen objektiv berichtendem Erzähler und subjektiv schauendem und erlebendem Helden nicht möglich, es ist nicht zu unterscheiden, ob es sich um eine Projektion mythischer Vorstellungen Aschenbachs auf die Vorgänge der Natur handelt oder um gehobene Art der Beschreibung von Seiten des Erzählers. Wäre eines von beiden der Fall, so müsste die mythische Verwandlung der Natur notwendig weniger eindringlich und überzeugend bleiben.

Einige Beispiele mögen die heiter-apollinische Seite dieses Naturerlebens verdeutlichen: „Nun lenkte Tag für Tag

der/.....

der Gott mit den hitzigen Wangen nackend sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels, und sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind. Weisslich seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge wallenden Pontos." (487) „Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen, sondern immer sanft kühlenden Anhauch Okeanos aufsteigen lässt, und in seliger Musse die Tage verrinnen, müheloe, kampflos und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht." (489). „Noch legen Himmel, Erde und Meer in geisterhaft glasiger Dämmerblässe; noch schwamm ein vergehender Stern im Wesenlosen. Aber ein Wehen kam, eine beschwingte Kunde von unnahbaren Wohnplätzen, dass Eos sich von der Seite des Gatten erhebe, und jenes erste, süsse Erröten der fernsten Himmels- und Meerestriche geschah, durch welches das Sinnlichwerden der Schöpfung sich enzeigt. Die Göttin nahte, die Jünglingsentführerin, die den Kleitos, den Kephalos raubte und dem Neide aller Olympischen trotzend die Liebe des schönen Orion genoss. Ein Rosenstreuen begann da am Rande der Welt, ein unsäglich holdes Scheinen und Blühen, kindliche Wolken, verklärt, durchleuchtet, schwebten gleich dienenden Amoretten im rosigen, bläulichen Duft, Purpur fiel auf das Meer, das ihn wallend vorwärts zu schwemmen schien, goldene Speere zuckten von unten zur Höhe des Himmels hinauf, der Glanz ward zum Brande, lautlos, mit göttlicher Übergewalt wälzten sich Glut und Brunst und lodernde Flammenherauf, und mit raffenden Hufen stiegen des Bruders heilige Renner über dem Erdkreis empor." (497f.).

/Die .....

Die Gestalt Tadzios gehört, zunächst jedenfalls, auch dem Bereich des Apollinischen, der schönen und heiteren olympischen Götterwelt an. Bei der ersten Begegnung fühlt Aschenbach sich an „griechische Bildwerke aus edelster Zeit"(468) erinnert, an die Plastik des Dornausziehers, die ja ebenfalls in Kleists Marionettentheater eine exemplarische Rolle spielt. Kleiner Phäake nennt er ihn bei sich selber und erschrickt bei dem erneuten Anblick „über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkindes", den Liebreiz des Gottes Eros (473). „Hyakinthos war es, den er zu sehen glaubte" (498) und in sich selbst empfindet er die Liebe Zephyrs. Platonisch-Sokratische Anklänge gesellen sich zu den homerischen besonders aus dem Dialog Phaidros (493,528 u.a.). Die genannte Nähe zwischen dem späterrungenen klassisch-unbefangenen Schönheitssinn des Künstlers und dem klassisch griechischen Mythos wird in der Liebe Aschenbachs zu dem göttlichen Knaben besonders deutlich. Das Anschauen dieser schönen Gestalt, des Idols, regt ihn zu künstlerischem Schaffen an, und zwar eigentümlicherweise zu einer literarisch-kritischen Arbeit, einer kleinen Abhandlung über ein gewisses Problem der Kultur und des Geschmacks, anderthalb Seiten erlesener Prosa. Diese geistige Tätigkeit und das Anschauen des Schönen verschmilzt ihm zur Einheit - das Emportragen der Schönheit ins Geistige - unter dem Bilde des Ganymedmythos. Im Sinne Platos erscheint ihm die Liebe zum Knaben vereinbar mit dem männlichen Heroismus, dem geistigen Soldatentum seiner Kunst. Platonisch ebenfalls und somit geistig und alles Sinnlich-Diesseitige transzendierend „glaubte er

mit/....

mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt und von der ein menschliches Abbild und Gleichnis hier leicht und hold zur Anbetung aufgerichtet war"(492). Das Thema der Anamnesis, der Wiedererinnerung der vorgeburtlich geschauten Ideen klingt an. Die Wirklichkeit des Knaben vor ihm weckt "uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf"(492). Tadzio erscheint ihm wie ein von fern her kommender Gott selber: "Dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter"(478).

Der polnische Knabe gehört jedoch nicht dem Bezirk des Apollinischen allein an, er hat ebenso teil am Dionysischen, Dunklen, Abgründigen, Chaotischen. Schon vor Tadzios Erscheinen und unabhängig davon öffnet sich im Inneren Aschenbachs und in der auf so seltsame Weise seiner Seele entsprechenden Aussenwelt der Blick auf diesen mythischen Gegenbereich. Zu Beginn der Erzählung, zwischen Friedhof, byzantinischer Aussegnungshalle und dem "zweiten, unbehausten Gräberfeld"(440) der Steinmetzereien begegnet ihm die erste jener fremdländischen und weitherkommenden Gestalten, Boten des Todes, und gleichzeitig überfällt ihn von innen her die ihm unerklärliche Vision der todesschwangeren Urweltwildnis - "und (er) fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen"(443). Bis in Einzelheiten kehrt diese Urwelt- und Inselwildnis wieder in der Beschreibung des englischen Clerks, der

Aufklärung/.....

Aufklärung über die Seuche gibt, von der Venedig befallen, und an der Aschenbach sterben wird. Die symbolisch hintergründige Gestalt des Todesboten kehrt dreimal in immer anderer Verkörperung wieder, in dem Matrosen, einem ziegenbärtigen Mann, der ihn "in einer höhlenartigen, künstlich erleuchteten Koje des inneren Raumes"(455) zur Fahrt beschwätzt, als fürchtete er, der Reisende möchte seinen Entschluss noch zurück nehmen; in dem Gondolier, der ihn, ein Charon, in der Barke und Bahre über das Wasser fährt, und zuletzt in dem teuflisch lachenden Bänkelsänger. Allen sind die gleichen an Pan oder den Knochenmann erinnernden physiognomischen Züge gemeinsam, ferner etwas Fremdländisches und Wandererhaftes. Die leitmotivähnliche Wiederholung lässt die mythische Identität dieser Personen empfinden, mehr noch als eine einzelne mit den Zügen des Todes versehene Figur das zu tun vermöchte, und gibt so der Aussenwirklichkeit eine Tiefendimension, die genau den Tiefenschichten der Seele des Helden entspricht. Diesen Tiefenschichten entspringt, zu einem Zeitpunkt als der geistige Widerstand Aschenbachs bereits fast völlig zusammengebrochen ist, die grosse Dionysosvision. Der Traum vom Kommen des "fremden Gottes" (521) wird als ein körperhaft-geistiges Erlebnis gekennzeichnet, das ihm in "völligster Unabhängigkeit und sinnlicher Gegenwart widerfuhr"(521). Hier handelt es sich nicht mehr um einen Besitz klassischer Bildung, der sich mit angeschauter südlich heiterer Natur und Menschenschönheit erfüllt. Die verleugnete, unterdrückte, geistig überwundene Welt des Abgrundes drängt sich zu ihrem Rechte durch. Wie im Dionysosmythos diejenigen am furchtbarsten von der rasenden Gewalt des Gottes ergriffen werden, die ihm glaubten widerstehen zu

können/.....

können, so wird auch Aschenbach, der „dem Abgrunde die Sympathie gekündigt ... der Hochgestiegene, ... Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen" (527) erbarmungslos von der Leidenschaft, die Liebe, Krankheit und Tod in sich vereinigt, erfasst.

Die Verbindung Tadzios mit dem dionysischen Bereich äussert sich in sehr viel indirekterer Weise als seine Zugehörigkeit zum Apollinischen, die ja in den mannigfachen Namensnennungen und klassisch-mythologischen Vergleichungen direkt ausgesprochen wird. Hinweise sind zunächst Tadzios fremde, polnische Herkunft und im Verband damit seine weiche, mehr musikalische als artikulierte Sprache, ferner eine leichte Affinität zur Krankheit, seine Zähne sind, wie zuweilen bei Bleichsüchtigen, von spröder Durchsichtigkeit. Scheinbar am alleräusserlichsten und zufälligsten, in Wirklichkeit aber auf besonders eindringliche Weise bindet der Name des Knaben ihn an den dionysischen Bereich. „Mit einer gewissen Neugier,... ohne Genaueres erfassen zu können"horcht Aschenbach auf die zwei melodischen Silben, den rufend gedehnten u-Laut am Ende des fremden Namens, und „er freute sich des Klanges, er fand ihn in seinem Wohllaut dem Gegenstande angemessen."(476). Aber Aschenbach täuscht sich, wenn er diesen Namensklang für etwas der klassisch-edelgegliederten Gestalt des Schönen Zugehöriges hält. Deutlicher gibt sich der wahre Sinn des Klanges bei seiner zweiten Erwähnung zu erkennen: „... schon riefen Frauenstimmen nach ihm von den Hütten, stiessen wiederum diesen Namen aus, der den Strand beinahewie eine Losung beherrschte und, mit seinen weichen Mitlauten, seinem gezogenen u-Ruf am Ende, etwas zugleich Süsses und Wildes hatte".(478).

Und/.....

Und dann erscheint dieser selbe Laut an ganz anderer Stelle wieder, in der nächtlichen Vision der dionysischen Orgie: „... schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut... Und die Begeisterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süss und wild zugleich, wie kein jemals erhörter: -hier klang er auf, in die Lüfte geröhrt wie von Hirschen, und dort gab man ihn wieder, vielstimmig, in wüstem Triumph, hetzte einander damit zum Tanz und Schleudern der Glieder und liess ihn niemals verstummen." (521f). Diese bis auf den Wortlaut genaue Wiederholung lässt keinen Zweifel, zu welcher Welt der Knabe ebenfalls gehört. In der Schlussszene erkennt dann Aschenbach, sterbend, welcher Gott sich in dem Knaben verbirgt: Hermes Psychopompos, der Führer der Seelen in die Welt des Todes. „Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draussen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheissungsvoll-Ungeheure." (531).

Wie im F e l i x K r u l l geschieht hier im T o d i n V e n e d i g die Epiphanie des Gottes Hermes, wenn auch auf sehr andere Art und Weise. Sieht man von der Art der Darstellung einmal ab und vergleicht die beiden göttlichen Gestalten miteinander, so wird vor allem deutlich, wie gerade die Doppelnatur des Gottes Hermes, seine Zugehörigkeit zu den beiden mythischen Welten, der heiter-klaren, apollinischen und der chthonisch-dionysischen gerade diesen Gott für Thomas Mann so besonders reizvoll macht. Dass Hermes an beiden Welten teilhat, auch und gerade in diesem Sinne Wanderer, Bote und Mittler ist, das macht ihn so besonders geeignet für die Rolle, die ihm in späteren Werken Manns noch bestimmt ist.

5. KAPITEL : D E R Z A U B E R B E R G

A. Ironie.

1. Die Ironisierung der Flachlandbürger.

Der Z a u b e r b e r g, der zweite unter den grossen Romanen, erschien 1924 nach einer durch das Erlebnis des ersten Weltkrieges bedingten langen Pause im dichterischen Schaffen Manns. In einem Vortrag vor Studenten der Universität Princeton (1939) berichtet er von dem ursprünglichen Plan des Werkes, seiner Beziehung, vor allem, zu der Novelle D e r T o d i n V e n e d i g : Es "war gedacht als ein Satyrspiel zu der tragischen Novelle, die ich eben beendete. Ihre Atmosphäre sollte die Mischung von Tod und Amüsement sein, die ich an dem sonderbaren Ort hier oben erprobt hatte. Die Faszination des Todes, der Triumph rauschhafter Unordnung über ein der höchsten Ordnung geweihtes Leben, die im T o d i n V e n e d i g geschildert ist, sollte auf eine humoristische Ebene übertragen werden. Ein simpler Held, der komische Konflikt zwischen makabern Abenteuern und bürgerlicher Ehrbarkeit, soweit ging mein Vorsatz." (XVIII). Eins wird bereits aus dieser knappen Skizzierung deutlich: Der Held dieses Romans wird sich von den Helden aller früheren Werke Thomas Manns unterscheiden, ja er wird ihnen in der für Mann ausschlaggebenden Hinsicht diametral entgegengesetzt sein, indem er nicht aus dem Lager des Geistes sondern aus dem des Lebens kommt. Nicht mehr der Träger des geistigen Prinzips, der Künstler, der kontemplative Dekadent, der sich dem Leben auf die eine oder die andere Weise entgegenbewegt, - jetzt ist es der Träger des Lebens, ein Kind des Lebens, wenn auch ein "Sorgenkind", das dem Geiste begegnet, zum Geiste emporgehoben wird.

Der/.....

Der hohe künstlerische Wert des Z a u b e r b e r g r o m a n s wie der weltweite Erfolg, der ihm alsbald zuteil wurde, schneller noch als den B u d d e n b r o o k s , beruht auf zwei verschiedenen Momenten, die im allgemeinen und mit Recht als nicht leicht vereinbar gelten: auf seiner ausserordentlich plastischen Lebendigkeit und Wirklichkeitsgesättigtheit und auf seiner tiefgehenden philosophischen Bedeutsamkeit. "Der Z a u b e r b e r g verdankt seinen Erfolg in erster Linie dem, was die Ärztin Levi in aller Unbefangenheit die Lebenswahrheit und Lebendigkeit seiner Gestalten nennt. Er verdankt ihn demnächst seiner geistigen Thematik und Problematik, mit der noch vor fünfzehn Jahren in Deutschland kein Hund vom Ofen zu locken gewesen wäre, die aber dank aufwühlender Erlebnisse heut jedem auf den Nägeln brennen".[24] Von den Figuren des Romans wird an anderer Stelle gesagt: "Sie sind lauter Exponenten, Repräsentanten, Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. Ich hoffe, sie sind deswegen keine Schatten und wandelnde Allegorien. Im Gegenteil bin ich durch die Erfahrung beruhigt, dass der Leser diese Personen, Joachim, Clawdia Chauchat, Peeperkorn, Settembrini und wie sie heissen, als wirkliche Menschen erlebt, deren er sich wie wirklich gemachter Bekanntschaften erinnert." (XXIV). Im Sinne dieser Zweiteilung in sinnliche Lebensfülle der Gestalten und geistige Problematik soll zunächst die Rolle der Ironie in der naturalistischen Schilderung von Menschen und Gesellschaftsgruppen betrachtet werden.

a) Fehlen/.....

á) Fehlen direkter Ironisierung des Flachlandes durch den Autor.

Da ist zunächst die Welt, der Hans Castorp entstammt, phlegmatisch und energisch wie Settembrini sie in seiner treffenden, zusammenfassenden Art einmal nennt, eine Welt, die beherrscht ist von Arbeit und behäbigem Lebensgenuss, von Wohlhabenheit und dem Grundgefühl fragloser Selbstsicherheit. Das ist das Grossbürgertum, dem die erste Generation der Buddenbrooks noch angehörte und die robust aufstrebende Familie Hagenström, aber auch Hans Hansen und Herr Klöterjehn, die Gegenspieler Tonio Krögers und Detlev Spinells, und in dem auch Hans Castorp vor seinem Eintritt in die Sphäre des Zauberberges ganz aufgeht. Die Schilderung dieses norddeutschen Bürgertums in den ersten Kapiteln enthält kaum einen Anflug von Ironie; sie wird vorerst nicht von einem ausserhalb liegenden Standpunkt gegeben, sondern gleichsam ganz aus sich selbst. Der Gegenstand und seine Behandlung befinden sich im Einklang. Nichts findet sich hier von der Verachtung aus Schwäche, die dem lebensstrotzenden Klöterjahn und seinem Sohn begegnet, auch nichts von der sehnsüchtigen Liebe, die Tonio den Blonden und Blauäugigen schenkt; und wir hatten gesehen, wie sowohl die Verachtung als auch die Liebe, jedes auf seine Weise die Form der Ironie annahm. Die veränderte Haltung Castorps, spannungslos und ohne Ironie, was das Verhältnis zwischen Künstlertum und Bürgertum betrifft, sei kurz an einer Episode erläutert. Er hat ein Aquarell von einem Schiff auf hoher See verfertigt; man empfiehlt ihm, Marinemaler zu werden. Castorps Reaktion ist kennzeichnend. Keine innere

Berufung/.....

Berufung zum Künstlertum, keine Verlockung gilt es abzuschlagen, keine Verpflichtung einem väterlichen Erbe gegenüber braucht heraufgerufen zu werden, keine reflektierte, hochbewusste Abwehr gegen windige Boheme, gegen den "grünen Wagen" ist vonnöten. Die Überlegung, dass eine solche Laufbahn eine zu schmale Basis für einen angemessenen Lebensstil bieten würde, genügt. Freilich wird späterhin diese Episode noch einmal aufgegriffen. Castorp macht sie sich auf eine schon fast hochstaplerische Weise zu Nutze, als es gilt, sich Einlass bei Hofrat Behrens und zu seinen Bildern, zu dem Gemälde Clawdia Chauchats zu verschaffen: ""Ich habe mich ja selbst", erklärte Hans Castorp, "früher hie und da in dieser Richtung versucht... mal ein Schiff, ein Seestück, Kindereien""(358). Und dabei handelt es sich um das eine Wasserfarbenbild des Postdampfers Hansa!

b) Ironisierung des Flachlandes durch die Berghofbewohner.

Wurden Welt und Menschen der heimatlichen Sphäre in den Eingangskapiteln ohne Ironie, weder von Seiten des Autors noch der Personen selbst dargestellt, so ändert sich das, sobald wir in den Kreis jener anderen Heimat gelangen. Von "hier oben"[25] gesehen wird auf einmal die alte Heimat zum "Flachland" und in diesem leitmotivisch verwendeten Kennwort kommt gleich eine zwiefach gerichtete Ironie zum Ausdruck. Wir erfahren,

ausser/.....

ausser dem Kennwort selber wenig Neues von der Welt der Gesunden und Normalen. Wir hören wohl von Angehörigen aus verschiednen Teilen Deutschlands und Europas, gelegentlich auch von kleinköpfigen Amerikanern und aristokratischen Russen, die zum Wintersport heraufkommen, aber im grossen ganzen ändert sich die Welt der Gesunden nicht durch das Hinzutreten von neuem Stoff, sondern durch die Veränderung des Lichtes, in welchem sie erscheint. Man blickt von „hier oben" ironisch herab auf das grüne Wiesenglück der Menge, auf das Treiben der Tätigen, Schaffenden, auf's Rad des Lebens Gebundenen, und man hat ein ironisch mitleidiges Bedauern für all diese Gesunden und Durchschnittlichen, die nicht wirklich zu leben wissen. „Dazu muss man oben gelebt haben, um zu wissen, wie es sein muss. Hier unten fehlen die Grundbegriffe."(278) So drückt sich ein Kranker aus, der für kurze Zeit ins Flachland zurückgekehrt ist.

Es gehört mit zu dem Prozess der Bildung, der Steigerung und Bewusstwerdung, den Castorp in der hermetischen Abgeschlossenheit seiner neuen Heimat durchmacht, dass auch sein Blick für die Lebensform des Flachlandes sich schärft. Die gewonnene Distanz setzt ihn in die Lage, das Dasein der Unten Gebliebenen kritisch zu beurteilen, „Er prüfte die heimatliche Lebensstimmung aus der Entfernung und fand, dass sein Unterredner sie richtig kennzeichne...." (276)

Versucht man zu ergründen, mit welchen Mitteln im einzelnen der Autor es bewerkstelligt, dass die Welt der Gesunden

und Normalen jetzt plötzlich in diesem neuen, despektierlich-ironischen Licht erscheint, so findet man kaum feste Anhaltspunkte. Die karikaturistische Überzeichnung etwa, die in den B u d d e n b r o o k s und den frühen Erzählungen ein Hauptmittel der Ironisierung bildet, wird im Z a u b e r b e r g gegenüber den Flachlandbürgern nur mit grosser Zurückhaltung verwendet. Ein Vergleich zweier äusserlich ähnlicher Episoden oder Gestalten mag das verdeutlichen: Der Besuch von zwei Gesunden, Herrn Klöterjahns und Herrn Tienappels im Hochgebirgssanatorium. Beide sind gutsituierte, solide gekleidete, blonde norddeutsche Kaufleute mit breiter, bequemer Aussprache und starker Esslust, - typische Repräsentanten des Flachlands. In der Erzählung aus dem Jahre 1902 wird die Ironie direkt und unmittelbar vom Erzähler durch eine übertrieben genaue Beschreibung von komischen Einzelheiten erzeugt, gleichsam wie in den Zeichnungen des Simplizissimus, an dem Thomas Mann damals Mitarbeiter war: "Er war mittelgross, breit, stark und kurzbeinig und besass (!) ein volles, rotes Gesicht mit wasserblauen Augen, die von ganz hellblonden Wimpern beschattet waren, geräumigen Nüstern und feuchten Lippen"(Ausgewählte Erzählungen, S.56). Bei der Beschreibung seiner Umgangsformen wird eine besonders komische Wirkung durch die Verknüpfung von fünf verschiedenen Momenten erzeugt, deren jedes eine gewisse representative Bedeutung hat: Sein völlig unbeschwertes, ungehemmtes Verhalten zu seiner Umgebung zeigt sich in der Art seines Sprechens; seine strotzende Gesundheit

und/.....

und physisches Wohlbefinden in seiner Verdauung; seine ökonomische Wohlsituiertheit in seiner Börse; das Extravertierte, Ungehemmte seines Wesens in der Gestik der Lippen und die Mischung von Phlegma und Energie in seiner norddeutschen Mundart - ein solcher Katalog von Eigenheiten ist typisch für das vom Geiste unberührte, von Gesundheit strotzende Leben: "Er redete laut, salopp und gutgelaunt, wie ein Mann, dessen Verdauung sich in so guter Ordnung befindet wie seine Börse, mit weit ausladenden Lippenbewegungen, in der breiten und dennoch rapiden Art der Küstenbewohner vom Norden"(ebd. S. 55f.). In diesem Satz beruht das Komische vorwiegend auf dem unmittelbaren Aufeinanderfolgen von verschiedenen Details und das Ironische beruht letztlich darauf, dass von Dingen die Rede ist, die für sich betrachtet durchaus nicht lächerlich, vielmehr ganz "in Ordnung" sind (was von dem Schriftsteller Spinell, dem "verwesten Säugling" nicht gesagt werden kann), ja dass der Erzähler von diesen Dingen sogar in scheinbarem Einverständnis und mit anteilnehmendem Wohlgefallen spricht, dass aber diese zustimmend wohlwollende Note durch die Komik der Aneinanderreihung ein umgekehrtes Vorzeichen bekommt. Die gute Laune, die gesunde Verdauung, die Wohlhabenheit, die kraftvoll ungehemmten Bewegungen beim Reden, die norddeutsche Art zu sprechen, alles erhält unverkennbar den Stempel ironischer Verächtlichkeit aufgedrückt.

Vergleicht man nun damit die Behandlung, die Herr Tienappel erfährt, so fallen vorwiegend zwei Unterschiede auf. Der Autor selber enthält sich fast ganz der Ironie, sie wird

ihm/.....

ihm gleichsam abgenommen von den Bewohnern des Zauberbergs. Ausserdem ändert sich die Art und Weise wie die Ironie bewerkstelligt wird und im Gefolge davon ihre tiefere Bedeutung.

James Tienappel wird als ein durch keine besonderen Eigentümlichkeiten auffallender "Herr von gegen Vierzig, gekleidet in englische Stoffe und blütenhafte Wäsche"(612) beschrieben, zugleich als kalt sachlicher, energisch-umsichtiger Geschäftsmann, dabei höflich und entgegenkommendin dem überlegenen Bewusstsein, Angehöriger einer sichergefügten Gesellschaftssphäre zu sein.

c) Das Leitmotiv als ironisches Mittel.

Drei verschiedene Leitmotive finden sich in dem Kapitel, das von seinem Besuch im Hochgebirgssanatorium handelt. Konsul Tienappels "Gewiss, selbstvers-tändlich" (in dieser, eine bezeichnende Mundarteigentümlichkeit wiedergebenden Schreibung) kommt in dem 21 Seiten langen Kapitel siebenmal vor. In diese Formel wird seine komplexe Haltung gegenüber den höchst befremdlichen Eindrücken "hier oben" zusammengedrängt. Er antwortet damit auf die vielerlei Eröffnungen, die der eingeweihte Hans ihm, dem Neuling zu machen hat, auf die Erklärung der Liegekur, an der er ja nun auch teilnehmen werde, auf die Bemerkung über das lustvoll festliche Wesen der Krankheit, und andere Dinge, die für ihm in Wirklichkeit gerade alles andere als selbstverständlich sind.

Eine/.....

Eine genauere Analyse zeigt, dass die genannte Formel von ihrem ersten bis zu ihrem letzten Erscheinen eine Entwicklung durchmacht, in welcher sich die ganze Wandlung widerspiegelt, die Herrn Tienappel widerfährt und die ihrerseits eine verkürzte Wiederholung des Monate und Jahre währenden Adoptionsprozesses von Hans Castorp ist. Die Formel "Gewiss, selbstvers-tändlich" wird zunächst zweimal ohne weiteren Kommentar als entgegenkommende und stwas hastige und eingeschüchterte Antwort auf Erläuterungen Castorps gegeben, die allerdings Selbstverständlichkeiten des Berghoflebens betreffen, dem Flachlandbesucher aber eigentlich gerade nicht selbstverständlich vorkommen. Bei der dritten Erwähnung wird vorläufig und in einem bestimmten Zusammenhang mitgeteilt, was sich hinter dieser Formel im Bewusstsein Tienappels verbirgt. Castorp setzt die Teilnahme seines Onkels an den Vorträgen Krokowskis als etwas selbstverständliches voraus. "Er nahm es an, setzte es mit so ruhiger Bestimmtheit als ausgemacht voraus, dass jenem selbst der Gedanke, er könne etwa nicht daran teilnehmen, in unnatürlichem Lichte erscheinen musste, und dass er mit eiligem "Gewiss, selbstvers-tändlich" jedem Verdacht zuvorzukommen suchte, als habe er einen Augenblick Unmögliches geplant"(610). Die stehende Wendung wird sodann zum Ausdruck müder Ergebenheit. Nach wenigen Stunden hat er bereits die Fähigkeit klaren Denkens und korrekten, normalen Reagierens verloren. "Auf die stämmig-heitere Anrede des Doktors wusste er fast nichts anderes mehr als "Gewiss, selbstvers-tändlich" zu erwidern"(611). Als nächstes folgt eine beispielsmässige

Einfügung/.....

Einfügung des Leitmotivs in eine allgemeinere Erörterung der Verhältnisse und Absichten des Onkels. Jetzt wird deutlich vom Autor ausgesprochen, wie wir im Grunde diese Redewendung zu verstehen haben, dass es nämlich eigentlich eine gewisse herablassend-tolerante Ironie auf Seiten des Hamburgers ist, die sich darin kundtut. Es wird gesagt, dass in dem gewissen überstürzten Entgegenkommen, das sich darin äussert, in einer höflich eilfertigen Bereitschaft zur Selbstverleugnung "nichts weniger als eine Unsicherheit der eigenen Kultur, sondern im Gegenteil das Bewusstsein ihrer starken Geschlossenheit bekundete, nebst dem Wunsche, seine aristokratische Bedingtheit zu korrigieren und selbst inmitten von Lebensformen, die er unglaublich fand, nichts von Befremdung merken zu lassen." (612) Eine etwas verwickelte, doppelbodige Art des Entgegenkommens also, ein ironisch-vorbehaltvolles, scheinbares Akzeptieren des Fremden. Diese fremde Welt fühlt sich aber durchaus durch solche Indirektheiten nicht betroffen, ruhig nimmt sie sie hin; die Ironie „kommt nicht an", der ironische Unterton des „Gewiss, selbstvers-tändlich" droht verloren zu gehen. Und als Hofrat Behrends ihm rät, er möge sich selber am besten als Kranken, als Angehörigen des Zauberbergs also, betrachten, klingt das Motiv ein letztes Mal auf, doch gleichsam in eine andere Tonart übersetzt, seines Scheines von ironischer Überlegenheit gänzlich beraubt, verdreht zum Ausdruck der Ergebenheit in das nun wirklich selbstverständlich Gewordene. Das In-sich-Zusammensinken von Tienappels überlegener Ironie

wird,/.....

wird, in einen Moment zusammengedrängt, in den Moment des „Einwickelns" in die Decken, sehr eindrücklich geschildert. „Der Konsul witzelte. Noch war der Geist des Flachlandes stark in ihm, und er machte sich lustig über das, was er da erlernte, wie er sich schon über den abgemessenen Lustwandel nach dem Frühstück lustig gemacht hatte. Aber als er das ruhig verständnislose Lächeln sah, mit dem der Neffe seinen Scherzen begegnete, und worin die ganze geschlossene Selbstgewissheit der Sittensphäre sich malte, da wurde ihm angst, ..." (614) und eine Seite weiter: „es gab gegen eine Tagesordnung, die sich mit so milder Selbstverständlichkeit aufdrängte, ganz einfach nichts zu erinnern,.."(615) Im Eiltempo wird jetzt die Assimilierung des Konsuls geschildert. Seinen Schluss und Umkehrpunkt erreicht dieser Vorgang in einer meisterhaften Kurzszene, die in einem allerletzten Erklingen unseres Leitmotivs gipfelt. Jetzt, nach längererPause, und auf ein einziges Wort zusammengeschnitten, hat es einen besonders starken und finalen Effekt. Tienappel erkundigt sich bei Tisch nach Einzelheiten des Verwesungsprozesses - auf fünf Seiten hat Thomas Mann ihn, ohne an Glaubwürdigkeit einzubüssen, so tief sinken lassen -, der Hofrat gibt ihm auf seine Art die verlangte Auskunft, ein Knall, der den norddeutschen Onkel im letzten Moment noch aus seinem Höselbergtraum aufreisst, grotesk-komisches Seitenstück zu den beiden anderen Erweckungsszenen des Romans, der Blutmahlzeit am Ende des Schneetraumes, dem Donnerschlag des Weltkriegs am Ende des Romans. „„Vor allen Dingen platzt Ihnen der Bauch," versetzte/.....

setzte der Hofrat ... "Pardautz ... Es kommt nur darauf an, ausgestunken zu haben." "Selbstvers-tändlich!" sagte der Konsul. "Ich danke verbindlichst!" und am nächsten Morgen war er verschwunden"(620). Das ist ein Sieg des Reiches der Krankheit über das Reich des Gesunden, das Flachland, ein Sieg, errungen mit Ironie, dieser Waffe des Schwächeren, besonders reizvoll und verwickelt in diesem Fall, weil auch der Gegner sich dieser Waffe bedient, weil der sich stärker Dünkende zum Schein die Waffe des Schwächeren angenommen hatte.

Ausser in dem beschriebenen Leitmotiv drückt sich die ironische Haltung des Zauberbergs gegenüber dem Flachland, diese sehr indirekte, sehr gezügelte Ironie noch in zwei weiteren seltener wiederholten und weniger variierten Leitmotiven aus: "Uns friert nicht" und "Nach dem Rechten sehen wollen". Das erstere wird nur einmal in wörtlicher Bedeutung gegeben. Castorp antwortet damit auf die Frage seines Onkels, ob ihm nicht kalt sei, oder vielmehr, er beantwortet die Frage damit eigentlich nicht, sondern weicht ihr auf eine kennzeichnende Weise aus, indem er sich hinter dem Kollektiv derer "hier oben" versteckt. Die knappe Formel setzt sich dann im Gedächtnis des Konsuls fest, sie wird ihm zum Merkzeichen für die Verkoppelung von zwei Momenten, dem der Kollektivität, der Geschlossenheit der Wirtssphäre, der Übermacht des "Wir hier oben" über das Ich, und dem Moment der Kaltblütigkeit, die es Aug in Auge mit dem Grauen von Krankheit, Verfall und Tod nicht "friert", die sich über gar nichts wundert, die mit fürchterlicher Gelassenheit alles Ungewöhnliche als Selbst-

verständlich/.....

verständlich hinnimmt. Dieses zweite Moment kalter Duldsamkeit eignet dem Leitmotiv nicht von Anfang an, sondern tritt erst bei der zweiten und dritten Erwähnung hinzu. Beide Momente zusammen bilden das Gegenstück zu Tienappels Redensart, bilden den Brustwall, an dem alle Angriffe des Flachlandes, auch und gerade die ironischen, abprallen. Dieser Angriff selbst wird auf die Formel gebracht: "Nach dem Rechten sehn" (605). So bezeichnet zunächst Castorp das in Aussicht stehende Unternehmen des Sendboten aus dem Flachland. Ein zweites Mal, zu einem Zeitpunkt als der Konsul bereits wankend geworden, benutzt der Erzähler dieselben Worte mit einem verstärkenden Zusatz. Die ganz leichte Ironie, die in diesem "energisch nach dem Rechten sehen"(612) liegt, die Aufforderung, die guten Absichten des ach so ehrbaren Flachländers zu belächeln, würde vielleicht überhaupt nicht ins kritische Bewusstsein dringen, wenn nicht ein ferner liegender Umstand den Leser dazu auffordern würde, mehr in diesen Worten zu sehen als nur gerade ihren wörtlichen Sinn. Die gleiche Formel "Nach dem Rechten sehen" tritt im Werk Thomas Manns noch ein zweites Mal auf, im Roman D e r J u n g e J o s e p h, und hat dort eine unverkennbar zwiespältige Bedeutung. Solche Selbstzitate kleinster sprachlicher Einheiten über weite Strecken des Gesamtwerkes hin sind zu häufig, als dass sie zufällig und bedeutungslos sein könnten. Thomas Mann selbst hat seine Leser anlässlich einer Erwähnung der Beziehungen des Z a u b e r b e r g s rückwärts zu den Jugendwerken und vorwärts zu den J o s e p h - Romanen darauf hingewiesen: "So hat auch das Lebenswerk als

Ganzes/.....

Ganzes seine Leitmotive, die dem Versuchedienen, Einheit zu schaffen, Einheit fühlbar zu machen und das Ganze im Einzelwe gegenwärtig zu halten" (xv). Aufmerksam gemacht auf die tiefere Bedeutung, die dem Leitmotiv „Nach dem Rechten sehn" bei seiner späteren Wiederkehr eigentümlich ist, wird man eine ähnliche Zweischichtigkeit, so gering sie auch herausgearbeitet ist, nicht verkennen. Die Kraft und Entschlossenheit, die sich in der Redewendung äussert, ist nur eine schebare, hohle. Daruntер verbirgt sich als das Eigentliche Unsicherheit, mangelnde Aussicht auf Erfolg, ein Gefühl, das vergebens versucht, in starker Redensart Mut zuzusprechen. Letztlich ist es wiederum Ironie gegenüber dem starken, gesunden, lebensvollen Flachland, aber eine sehr suspendierte, verhüllte und eben noch spürbare Ironie, wie sofort klar wird wenn man noch einmal die gegenüber dem Flachlandboten Klöterjahn geübte zum Vergleich daneben hält.

2. Die Ironisierung der Berghofgesellschaft.

a) Die Wechselseitigkeit des ironischen Bezuges zwischen Flachland und Berghof.

Es wurde bereits angedeutet, dass die Ironie des Zauberberges dem Flachland gegenüber nach zwei Seiten wirkt. (Vgl. oben S. 70). Sie wendet sich gegen ihren Ausgang zurück. Die dort unten leben das normale Leben, aber das Wort 'normal' bekommt im Munde derer „hier oben" einen ironisch mitleidigen Klang: im Grunde wissen die Unteren überhaupt nicht zu leben,

sie/.....

sie sind zu bedauern, denn sie sind ahnungslos, sie kennen das Eigentliche nicht. Worin aber besteht das Eigentliche, das dem Menschen des Flachlandes so dringend abgeht ? Es sind der dienstliche Lustwandel, die Untersuchungen, Vorträge und Kurkonzerte, und die zur Natur gewordene Gewohnheit sich auf rituelle Art in Decken gewickelt ins Freie zu legen. Das fehlt dem Menschen des Flachlandes, das macht sie, die scheinbar so Reichen, in Wirklichkeit so arm. Deutlich genug sieht man, wie mit der Ironisierung des normalen Lebens zugleich eine Ironisierung des „erhöhten" Lebens zuwege gebracht wird.

b) Naturalistische, karikierende Ironie.

Damit ist aber die Ironie gegenüber der Zauberberggesellschaft keineswegs erschöpft; sie manifestiert sich in vielen verschiedenen Formen und variiert dementsprechend ihren Sinn und ihre Bedeutung. Zunächst dient sie einmal in weitem Masse der Schaffung einer wirklichkeitsgesättigten, naturalistischen Atmosphäre, deren gerade dieser Roman als der erste unter den von enzyklopädischem Wissenstoff beschwerten und von hohen intellektuellen Diskursen gehemmten Werken dringend bedarf. Wenn der Leser die Personen des Romans „als wirkliche Menschen erlebt, deren er sich wie wirklich gemachter Bekanntschaften erinnert", so beruht das zum Teil darauf, dass von jedem das Äusserliche, Körperbau, Gesichtszüge, Gestik und Mimik, Stimme und Haut, Haare, Zähne, die Kleidung

mit/.....

mit grosser Genauigkeit beschrieben werden. Bei dieser Beschreibung liegt der Akzent jedoch nicht so sehr auf Vollständigkeit als auf der Hervorhebung gewisser isolierter Eigentümlichkeiten. Es sind meist ganz kleine Einzelheiten, die ihre so unverwechselbar charakterisierende Kraft zunächst einmal durch eben diese Isoliertheit erlangen, ferner dadurch, dass Merkmale aus ganz verschiedenen Bereichen unvermittelt nebeneinandergestellt werden. Schliesslich kommt fast jedem Einzelzug eine über das rein Deskriptive hinausgehende Bedeutung zu, die die betreffende Person näher charakterisiert, ohne doch viel begrifflich abstrakte Erörterung erforderlich zu machen. Als Beispiel für viele stehe hier die Beschreibung des Fräulein von Mylendonk. Die altadelige Dame in den Vierzigern ist von kümmerlichem Wuchs, „ohne Formen", hat spärliches rötliches Haar, sommersprossige Hände, wasserblaue entzündete Augen, ein stets sehr weit vorgeschrittenes Gerstenkorn, eine aufgeworfene Nase, einen froschmässigen Mund, mit schief vorstehender Unterlippe. Kopf-, Hand-, und Mundbewegungen werden durch mimische Besonderheit gekennzeichnet. Die rollend schleifenförmige Bewegung des Kopfes mit erhobener Nase wie Raubtiere im Käfig, das lose Schlenkern der leichtgeschlossenen Hand, die schaufelnde Bewegung der Unterlippe beim Sprechen. Dazu stimmt eine Redeweise, die man am ehesten mit einem unter gewissen Vertretern des Landadels üblichen Ausdruck als „nass-forschen Stalljargon" bezeichnet. Hier wie bei allen Berghofbewohnern finden wir in starken Formen das Element des Karikaturistischen wieder,

nach/....

nach dem man in der Schilderung der Flachlandmenschen vergebens suchen würde. Die Karikatur ist aber der Punkt, wo das ironische Moment sich mit dem Naturalistischen berührt, in ihr dient die Ironie der Hervorrufung einer Illusion der dichtesten Wirklichkeit.

Das ironische Element in dieser Art der Personenbeschreibung rührt daher, dass der Erzähler scheinbar mit vollem Ernst, gelassen und mit höchstmöglicher objektiver Treue seinen Gegenstand im Bilde festzuhalten sucht. Er gibt sich Miene, als ginge es ihm um gar nichts weiter, als um eine minutiöse und präzise Registrierung dessen, was er vor sich sieht. Die Vergleiche, die er zur noch nähern Kennzeichnung der zu beschreibenden Phänomene heranzieht, sind scheinbar ebenfalls durch nichts anderes in ihrer Auswahl bestimmt, als durch ihre Eignung zur grösstmöglichen Treue in der Wiedergabe. Der beste Vergleich ist der, welcher unter allen sich anbietenden, den vom Erzähler gewonnenen Eindruck am exaktesten auf den Leser zu übertragen vermag. Aber dieses Bestreben, zu treffen, ist nur scheinbar, zum mindesten ist es ambivalent, wie der Ausdruck „treffen" selbst. Indem der Erzähler vorgeblich nichts weiter tut, als getreulich zu beschreiben, was er sieht, stellt er seinen Gegenstand bloss, gibt ihn unserem Gelächter, unserem Spott oder gar unserer Verachtung preis. Eben das tut er aber nicht auf direkte Weise, sondern indirekt vermittels einer überspitzten naturalistischen Technik, der scheinbar an nichts weiter gelegen ist, als an einer aufs äusserste perfektionierten Erfassung

des/.....

des Details. Eine in diesem Sinne direkte Ironie läge vor, wenn die Oberin Mylendonk als eine Dame von frischem, heiterem Wesen, von anziehendem Wuchs und wohltönender Stimme bezeichnet würde, und wenn durch irgendwelche Seitenbemerkungen, durch unmissverständliche Übertreibung, durch das Verhalten anderer mitanwesender Personen oder ähnliche Vorkehrungen kein Zweifel daran gelassen würde, dass das Gesagte gerade umgekehrt zu verstehen ist. Aber auch vom rundheraus Komischen unterscheidet sich diese besondere Technik. Eine Bedingung der Komik ist, dass der Erzähler sich ihr selber frei öffnet, dass er gleichsam mitlacht; die entsprechende Bedingung der Ironie ist, dass es ihm scheinbar ernst ist, ja in dem eben besprochenen Fall, dass es ihm scheinbar gar nicht um das Lächerlichmachen sondern um das Genaumachen zu tun ist.

Lächerlich macht Settembrini, wenn er in seiner direkten, geraden Ironie den Ausspruch prägt: "Von der mediceischen Venus unterscheidet sie (die Mylendonk) sich dadurch, dass sie dort, wo sich bei der Göttin der Busen befindet, ein Kreuz zu tragen pflegt"(83). Diese Ironie hat etwas Offenes, sie gibt sich jedem zu erkennen als das was sie ist. Sie vergleicht die Oberin mit der mediceischen Venus, um sofort durch einen unmissverständlichen Zusatz den ganzen Vergleich in sein Gegenteil zu verkehren. Der Erzähler erreicht das Ziel durch Genauigkeit der Beschreibung: "... angetan mit einem weissen, gegürteten, klinischen Schürzenkleid, auf dessen (!) Brust ein Granatkreuz lag."(232).

Settembrini macht sich über die Mylendonk lustig, denn Verschiedenes an ihr stört ihn; sie beleidigt sein heidnisches Schönheitsverlangen, sie ruft seinen republikanischen Aristokrateninstinkt auf, er sieht in ihr eine Vertreterin des stark kommerziell interessierten Sanatoriumsbetriebs. Darum greift er sie an, und zwar mit der Waffe der Ironie.

Anders der Erzähler; seine Ironie (die hier besprochene mit naturalistischen Mitteln arbeitende) hat nichts Aggressives. Sie hat etwas hinnehmend Schauendes, das sich höchstens bis zum möglichst genauen Treffen verschärft. Es ist die gleiche Haltung, mit der Hans Castorp der Oberin begegnet. Unmittelbar auf die erwähnte genaue Beschreibung fällt der Blick auf ihn; es heisst: "Indessen Hans Castorp betrachtete sie mit all der bescheiden, duldsamen und vertrauensvollen Menschenfreundlichkeit, die ihm angeboren war." (233) Und besonders eingehend lässt sich Manns ironische Charakterisierungskunst an Frau Stöhr aufzeigen, der Hauptgestalt unter den Nebengestalten, der Deutlichsten im Reiche der Schatten. Viele Einzelzüge werden beigebracht, um sie als eine ganz ungewöhnlich dumme, bornierte und ordinäre Person erscheinen zu lassen, aber auch hier geht der Erzähler selber kaum je weiter als mit dem Epitheton "ungebildet" über eine genaue sachliche Einzelschilderung hinaus. Getreu, oder doch scheinbar so, gibt er ihr Aussehen und Gebaren und ihre Gespräche wieder, die sich, durchsetzt von falsch gebrauchten Fremdwörtern, um Flirt und Krankheit und alle möglichen Gemeinplätze drehen.

3. Die/.....

3. Die Ironie des Autors an der eigenen „Weltentzweiung"

a) Krankheit und Ungeistigkeit im Verein.

Die Person der Frau Stöhr ist in unserem Zusammenhang noch unter einem anderen, spezielleren Aspekt von Bedeutung. Sie vereinigt Krankheit mit Dummheit. Gegen andere Episoden des Romans, die weltanschaulichen Duelle der beiden Intellektuellen, die Beziehungen zwischen Castorp und Madame Chauchat, das Urphänomen der Persönlichkeit in Peeperkorn, Castorps Begegnung mit den Mächten des Lebens und Todes, um nur die wichtigsten zu nennen, scheint (bei oberflächlicher Betrachtung) Frau Stöhrs Vereinigung von Dummheit und Krankheit wenig ins Gewicht zu fallen. Und dennoch tritt gerade damit etwas entscheidend Neues auf, etwas das geradezu eine neue, zweite Periode im Schaffen Thomas Manns eröffnet. Es handelt sich nämlich dabei um nichts Geringeres als um eine erste Überbrückung des Urgegensatzes zwischen Geist und Leben, um eine Überbrückung von freilich noch sehr unbefriedigender Art: Wie in der Novelle T o n i o K r ö g e r das programmatische Postulat einer Synthese gegeben wurde, so erscheint diese in gewissen Partien des Z a u b e r b e r g s - im Zusammenhang mit Frau Stöhr wie auch an anderen Stellen - gleichsam nur erst im Negativ. Mit Dummheit und Krankheit vereinigt sie in sich die negativen Seiten der beiden grossen gegensätzlichen Mächte Geist und Leben.[26] Sie bleibt mit ihren Haupteigenschaften innerhalb der Kategorien dieses Gegensatzes, wie sie von Thomas Mann gesehen werden. Sie ist krank, wie es sonst nur seine allergeistigsten, und

dumm,/.....

dumm, wie es nur seine allerlebendigsten Gestalten zu sein pflegten. Der Gedanke, dass zwischen Krankheit und Tod einerseits und höherer Geistigkeit andererseits eine wesensmässige innere Bindung besteht, hatte in allen früheren Werken, von den ersten Erzählungen und den B u d d e n b r o o k s bis zum T o d i n V e n e d i g ein Axiom des Mannschen Werkes gebildet. Und Mann bleibt diesem Grundgedanken auch weiterhin treu, sowohl im Z a u b e r b e r g selbst, wo er ihn theoretisch durch Leo Nephta verfechten und von Hans Castorp durchleben lässt, wie auch in späteren Werken, vornehmlich im D o k t o r F a u s t u s . Aber von nun an, mit der Einführung der Frau Stöhr, wird diesem Grundgedanken die Alleinherrschaft genommen; seine Gültigkeit wird ironisch relativiert. Frau Stöhr ist ernstlich krank, sie hat ständig erhöhte Temperatur, ja ihr ganzes körperliches Empfinden ist in einen sensitiven „festlichen" Zustand versetzt, wie der aller anderen Kranken einschliesslich Hans Castorps. Die physischen Bedingungen für eine sublimierte Sensibilität sind gegeben und dennoch - es scheint fast, als sähe sich der Erzähler wider Willen genötigt, der Wahrheit die Ehre zu geben, ist sie eine Frau wie man sie sich vom Geiste unberührter unter den plattesten und gesundesten Flachlandmenschen nicht vorstellen könnte. Der robuste Klöterjehn erscheint neben ihr geradezu als ein verfeinerter Dekadent.[27] Die Voraussetzungen für Introversion und Rückwendung auf das eigene Selbst sind durch den physischen Ausnahmezustand durchaus gegeben, aber die Grenze des Physischen

wird/.....

wird nicht überschritten, alles Höhere bleibt ihr fremd, und zwar so vollkommen, dass sie in keiner Weise, wie der russische Kaufmann der sich dieses Ausdruckes selbstbescheiden bedient, sich dieser Geistesfremdheit selber bewusst wäre.

b) Das polare Weltbild Manns und die Ironisierung der Polarität im Z a u b e r b e r g .

Die Tatsache, dass in ihr Krankheit und Dummheit verbunden sind, ist für uns von zweifachem Belang. Erstens öffnet sie den Blick für ein eigentümliches im Z a u b e r b e r g zuerst auftretendes Kompositionsprinzip: die Durchbrechung und Aufhebung der umfassenden Polarität aller auftretenden Phänomene. Thomas Mann hat ja in seiner Dichtung, wie auch in seinen essayistischen Schriften, von jeher eine Neigung gezeigt, die Welt, wie sie sich ihm darstellt, in zwei Lager zu teilen, etwa das Leger des Bürgers und des des Künstlers, später in weiter umfassenden Sinne das des Geistes gegenüber dem des Lebens. Alles, was sich ihm darbot, wurde einem dieser beiden Prinzipien zu- und untergeordnet. Nichts wurde zugelassen, was nicht unter eine dieser beiden Fahnen zu stellen war. Die Trennung war eine reinliche und ausschliessliche. Verbindungen, ein Hinüber- Herüber gab es nicht. Dieses Prinzip der Polarisierung wurde auf die Spitze getrieben in einem nicht dichterischen Werk, den während des Weltkrieges entstandenen B e t r a c h t u n g e n

e i n e s /.....

e i n e s U n p o l i t i s c h e n , die die Arbeit am Z a u b e r b e r g unterbrachen und mit ihm in mehrfacher Beziehung stehen. Der Eindruck des unerfreulich Mühsam - gezwungenen, das diese umfangreiche Schrift bei der Lektüre hervorruft und dessen der Verfasser bei der Niederschrift sich offenbar selber bewusst war, beruht wohl zu einem hohen Masse auf dieser bis zum Exzess getriebenen, um eine Vergewaltigung der Wirklichkeit unbekümmerten „Weltentzweiung." Alle nur auffindbaren Konträrbegriffe wurden auf die beiden Haufen verteilt, so dass das Fremdeste zusammenzuliegen kam, und selbst Phänomene, die bis dahin durchaus nicht als gegensätzlich gegolten hatten, weil sie auf verschiedenen Ebenen liegen, wurden in die eine Dichtomie eingespannt. So wurden, um nur ein besonders auffallendes Beispiel zu geben, Musik und Politik einander gegenübergestellt. (Diese beiden Bereiche, oder soll man sagen, Begriffe, sind soger von besonderer Wichtigkeit.) Aus diesem Dilemma befreit sich Thomas Mann auf eine charakteristische Art. Er dämmt weder die Fülle des Stoffs auf das Mass der Vorkriegsepoche zurück, noch gibt er das polare Strukturprinzip auf. Nach wie vor stehen die zwei Mächte, die freilich mit Geist und Leben nur unvollkommen bezeichnet sind, einander gegenüber und geben dem Roman den Charakter einer eigentümlichen Gespanntheit. Zugleich fliesst aber die ganze Fülle neuer Erfahrungen, reiche Frucht der geistigen Bemühungen der Kriegszeit, mit in den Roman hinein. Die Lösung des erwähnten Dilemmas geschieht nun nicht anders, als auf dem Wege der Ironie. Ironie

ermöglicht/....

ermöglicht es, und zwar auf verschiedenen Wegen, zwischen den Polen zu vermitteln und damit der einen Forderung, der stark angewachsenen Fülle des Erlebnismaterials (welche nicht mehr von sich aus in zwei reinliche Hälften zerfällt) gerecht zu werden, ohne doch ganz das Prinzip der Polarität aufgeben zu müssen.

Dem Kunstmittel der Ironie fällt damit eine neue Aufgabe zu, die gleichwohl mit der im Frühwerk gefundenen gewisse formale Parallelen aufweist. Damals galt es, ein Medium zu finden, in dem sich zugleich Abkehr von der väterlich-bürgerlichen Welt, Opposition dagegen und fortbestehende Bindung daran künstlerisch darstellen lässt. (Vgl. S.17 dieser Arbeit). Eine ironische Darstellung des Bürgerlichen, wie zugleich damit des Künstlers, war die Lösung. Dementsprechend lässt sich das Zentralthema des Z a u b e r b e r g e s , als Aufgabe formuliert, auf den Generalnenner bringen: Wie ist die Absage an den Tod bei bestehenbleibender Bindung darzustellen? Die Antwort wird lauten: wiederum auf ironische Weise. Diese Vermittlung von Gegensätzen im Thematischen wird später im Einzelnen zu untersuchen sein. Hier wird sie nur erwähnt, um zu zeigen, wie Thomas Mann das Problem, etwas anzugreifen, aufzulösen, aufzuheben und doch in gewissem Sinne weiter bestehen zu lassen, möge es auch ganz verschiedenen Bereichen, dem inhaltlichen oder dem formalen angehören, auf die gleiche Weise löst.

In allen Werken der ersten Schaffensepoche vor der langen Pause zwischen dem Erscheinen des T o d i n V e n e d i g (1911)/.....

(1911) und des Z a u b e r b e r g (1924) lässt sich eine vielfach abgewandelte, im Wesentlichen aber doch gleichbleibende Grundgestalt erkennen. Immer geht es um das Schicksal, um die inneren und äusseren Erlebnisse einzelner Menschen, die einer Familie der gehobenen Mittelschicht, des Bürgertums entstammend, der Welt ihrer Herkunft entfremdet sind. Ihre Isoliertheit, ihr Aussenseitertum nimmt Formen des nicht am Spiele teilnehmenden Beobachters an. Es stehen sich gegenüber vita activa und vita contemplativa. Die Abgeschnittenheit des Einzelnen, des Helden, vom Leben der anderen ist keine vollständige, sein Dasein ist nicht heroisch selbstgenügsam, er bleibt vielmehr auf die Anderen in meist zwiefältiger Weise bezogen. Er trägt durchweg stark autobiographische Züge, das kontemplative Element nimmt häufig die Gestalt des Künstlers, des Schriftstellers an, zumindest aber eine diesem ähnliche Lebensform. Innerhalb dieser stets wiederkehrenden Grundgestalt, dem Gegenüber von Leben und Geist, ordnet sich eine begrenzte Anzahl von Phänomenen, Gedankenrichtungen, Lebensgewohnheiten, physiognomisch-mimischen Eigentümlichkeiten etc. einer jeden der beiden Seiten zu. Diese Koordinierung ist eine auffallend strenge und eindeutige. Alles, was sich in dieses Grundschema nicht zwanglos einfügt, bleibt ausserhalb. Mischtypen, etwa naturhafte, starke Einzelgänger oder Künstler vom Schlage Bachs kommen nicht vor. Wo das Bild des einsamstehenden Helden Züge von Energie, Pflichtgefühl, Willenskraft zeigt, wie am deutlichsten bei Thomas Buddenbrook und Gustav Aschenbach, haben sie etwas

Künstliches,/.....

Künstliches, bewusst Angenommenes; sie sind Helden aus Schwäche, Frühaufsteher weil sie eigentlich Langschläfer sind. Dementsprechend, wenn ein Mensch aus der Menge sich auf dem Gebiet des Künstlerischen versucht, kommt nichts weiter als eine konventionelle Festgedichtreimerei zustande, nichts was mit Kunst im eigentlichen Sinn des Wortes zu tun hätte. Ein wirklich Kranker, der banal und vom Geiste nicht berührt, - ein innerlich Gesunder, der mit Gefühl und tieferem Verstehen begabt wäre, kommt nicht vor. Eine einzige Ausnahme bildet allenfalls die Gestalt Felix Krulls in dem gegen Ende der in Rede stehenden Epoche entstandenen kurzen Fragment. ("Gesund übrigens, wenn auch müde"(Krull, S. 9) heisst es jedoch mit Betonung bereits im ersten Satz.) Die Scheidung ist sonst überall rein durchgeführt.

Im Z a u b e r b e r g ist sie dagegen vielfach durchbrochen, ohne dass dabei der alte Dualismus an Schärfe und Deutlichkeit Einbusse erlitte; er wird im Gegenteil noch amplifiziert und zugespitzt. Wir waren bei der Feststellung der dialektischen Kompositionsweise von der Person der Frau Stöhr ausgegangen. Die gleiche Verbindung von Dummheit, Borniertheit, Leichtlebigkeit mit der Krankheit findet sich bei der Mehrzahl der Kranken. Die ersten Patienten, denen Castorp begegnet, Hermine Kleefeld und ihre Genossen, werden in einem dafür sehr charakteristischen Momentbild beschrieben: "... hatte ihre Gangart etwas Beschwingtes und Leichtsinniges, was sich ihren Mienen, ihrer ganzen Erscheinung mitteilte, so dass man wohl wünschen konnte, zu ihnen zu gehören"(67).

Das/.....

Das hätte Tonio Kröger von den Blonden und Blauäugigen, von den Tanzenden sagen können. Hier wird es von einer Gruppe durch und durch Kranker gesagt. Von der Gesellschaft im Speisesaal heisst es: „Gebräunte junge Leute beiderlei Geschlechts kamen trällernd herein, sprachen mit den Saaltöchtern und hieben mit robustem Appetit in das Frühstück ein ... Die meisten waren lustig, - ohne besonderen Grund wahrscheinlich, sondern nur, weil sie keine unmittelbaren Sorgen hatten und zahlreich beisammen waren." (S. 60 f.) Ihr Dasein wird beschrieben als „ein zwar lebloses, aber ganz leichtes und vergnügliches Leben, ... sorglos bis zur Aufhebung der Zeit und vollkommen günstig."(664) Die wenigen Beispiele zeigen deutlich, wie sehr die Berghofbewohner der Masse der Gewöhnlichen, dem breiten normalen Durchschnitt, angehören, wie wenig der Schar der durch Geist und Krankheit Geadelten.

Aber nicht genug, dass diese Unstimmigkeit in Frau Stöhr und den meisten anderen Kranken unmittelbar und objektiv dargestellt wird, sie wird noch einmal subjektiv, gespiegelt im Bewusstsein Hans Castorps, als solche gegeben. Castorp steht gewissermassen auf dem Standpunkt des früheren Thomas Mann. Seine Kindheitserlebnisse, die frühe, mehrfache, nahe Bekanntschaft mit dem Tode haben ihn dazu bestimmt, Krankheit und Tod als etwas Grosses, Edles und Geistiges zu empfinden. „Ein Sterbender ist doch gewissermassen ehrwürdig, man kann ihn doch nicht so mir nichts, dir nichts - - Ein Sterbender ist doch sozusagen heilig, sollte ich meinen... Das lasse ich mir nicht ausreden, dass ein Sterbender etwas Vornehmeres

ist/....

ist, als irgend so ein Lümmel, der herumgeht und lacht und Geld verdient und sich den Bauch vollschlägt!" (S. 75 f.) Das ist Castorps Auffassung am ersten Morgen seines siebenjährigen Aufenthaltes. Das scheint für ihn die Ordnung der Dinge zu sein, eine nahezu logisch gerechtfertigte Ordnung. Nicht lange, so macht er für sich die gleiche Entdeckung wie der Leser: dass dieses System nicht gilt, dass die Wirklichkeit sich ihm nicht fügt. Castorp äussert sich in diesem Sinne, das Beispiel der Frau Stöhr vor Augen, gegen Settembrini:„„Das ist so sonderbar, - krank und dumm, ich weiss nicht, ob ich mich richtig ausdrücke, aber mich mutet es ganz eigentümlich an, wenn einer dumm ist und dann auch noch krank, wenn das so zusammenkommt, das ist wohl das Trübseligste auf der Welt. Man weiss absolut nicht, was man für ein Gesicht dazu machen soll, denn einem Kranken möchte man doch Ernst und Achtung entgegenbringen, nicht wahr, Krankheit ist doch gewissermassen etwas Ehrwürdiges, wenn ich so sagen darf. Aber wenn nun immer die Dummheit dazwischen kommt mit ‚Fomulus' und ‚kosmische Anstalt' und solchen Schnitzern, da weiss man wahrhaftig nicht mehr, ob man weinen oder lachen soll, es ist ein Dilemma für das menschliche Gefühl und so kläglich, dass ich es gar nicht sagen kann. Ich meine, es reimt sich nicht, es passt nicht zusammen, man ist nicht gewohnt, es sich zusammen vorzustellen. Man denkt, ein dummer Mensch muss gesund und gewöhnlich sein, und Krankheit muss den Menschen fein und klug und besonders machen. So denkt man es sich in der Regel. Oder nicht ? Ich sage da wohl mehr, als ich verantworten kann",/.....

kann", schloss er. "Es ist nur, weil wir zufällig darauf kamen...." Und er verwirrte sich." (S.133). Settembrini, der verkörperte "Zivilisationsliterat" macht sofort Front gegen diese "Verirrung" (S.137), in der der Leser nicht umhinkann, ein Selbstzitat Thomas Manns und zwar ein ironisches Zitat seiner früheren Auffassung, zu erkennen. In einer plastischen und klar gefügten "Arie" legt Settembrini gegen die geäusserten Ansichten aufs Bestimmteste Verwahrung ein. Nach einem den Protest ankündigenden, eröffnenden Abschnitt der Rede unternimmt er es zunächst, die Ansicht von der wesenhaften Zusammengehörigkeit von Geist und Krankheit von der Person Castorps zu lösen. Er stellt es so hin, als habe Castorp sich dieser Theorie nur einmal versuchsweise, unter ironischem Vorbehalt angenommen. Die reale Folge dieser diskussionstaktischen Unterstellung von Seiten Settembrinis ist, dass die von Castorp bislang fraglos vorausgesetzte Theorie wirklich von nun an ironisch relativiert beibehalten wird. Settembrini fährt fort, indem er in einem nächsten Abschnitt seiner Rede die Geist-Krankheitstheorie in höchst präziser Form referierend noch einmal darstellt. Wir denken dabei an Tonio Krögers Ausspruch, dass der Literat in der Lage ist, durch das treffende Aussprechen eines Sachverhalts, eines Gefühls (und um ein Gefühl handelt es sich bei Castorp) dieses aufzulösen, zu vernichten. Alsbald geht Settembrini dazu über, diese Ansicht aufs schärfste abzulehnen, um mit einem Lobgesang auf Vernunft, Aufklärung, irdische Arbeit, Menschheit, Fortschritt und Zivilisation zu schliessen. Ausdrücklich protestiert er gegen Castorps

Neigung/.....

Neigung - die Neigung Thomas Manns bis zu den B e t r a c h - t u n g e n - ".... Krankheit und Dummheit im Verein gewissermassen als einen Stilfehler betrachten, als eine Geschmacksverirrung der Natur und ein Dilemma für das menschliche Gefühl." (S.135). Freilich darf man von Seiten des Fortschrittsliteraten a priori dieses Protestes gewärtig sein. Es liegt in seinem sehr eindeutigen Wesen, dass die Verbindung von Krankheit und Dummheit für sein Gefühl kein Dilemma bedeutet. Aber auch den Stoss, den Castorps feste Meinungen in dieser Richtung bekommen haben, desgleichen den realen Gegenbeweis in der Person der Stöhr und anderer Kranker, darf man nun nicht als eine endgültige und klare Widerlegung der alten Dichotomie Krankheit-Geist, Gesundheit-Banalität verstehen. Dieser im Frühwerk so beherrschende Gedanke wird keineswegs fallen gelassen, geschweige denn in sein Gegenteil verkehrt. Das ist so wenig der Fall, dass die Grundidee des Romans darin besteht, dass der schlichte, mittelmässige Held g e r a d e durch das Erlebnis von Krankheit und Tod zu einer höheren, geistigeren Menschlichkeit emporgeläutert wird.

c) Die Komik des Todes.

Als Beispiel für dieses Kompositionsprinzip haben wir bisher nur die Koinzidenz von Gegensätzlichem bei Frau Stöhr und einigen anderen Kranken herangezogen. Es kommt diesem Prinzip aber eine viel weitere Gültigkeit zu. Thomas Mann nennt in einer kommentierenden Bemerkung eine Grundtendenz

des/.....

des Romans als etwas ganz Neues, dass die Idee des Todes darin auf komische Weise behandelt wird. In der Tat ist die vielfache Behandlung des Todes als etwas Komischen, ja Lächerlichen von auffallender, zuweilen ans Groteske grenzender, Paradoxie. Das beginnt bereits mit der Erwähnung des Todes von Castorps Mutter: "Sie lachte eben, im Bette sitzend, es sah so aus, als ob sie vor Lachen umfiele und dennoch tat sie es nur, weil sie tot war"(25). Als Joachim erwähnt, dass die Leichen von einem hohen Sanatorium per Bobschlitten heruntebefördert werden, antwortet Castorp mit Gelächter: ""Die Leichen? Ach so! Na, höre mal!" rief Hans Castorp und plötzlich geriet er ins Lachen, in ein heftiges, unbezwingliches Lachen, das seine Brust erschütterte..."(11). Immer wieder bricht dieses Lachen aus, diese gelöste, ausgelassene Heiterkeit, bei der zugleich doch immer ehrwürdig feierlichen Gelegenheit des Todes. Ihren sachlichen Grund hat diese Versuchung zum Gelächter in der Ambivalenz des Todes. Mit dem Tode hat es eine "fromme, sinnige und traurig schöne, das heisst geistliche Bewandtnis und zugleich eine ganz andere, geradezu gegenteilige, sehr körperliche, sehr materielle, die man weder als schön, noch als sinnig, noch als fromm, noch auch nur als traurig eigentlich ansprechen konnte ... sondern eher fast unanständige, niedrig körperliche Bewandtnis"(36.f.). In der Darstellung des Todes ist es vor allem wieder die naturalistisch detaillierte, alle Sinne ansprechende Technik, die die Umwertung bewirkt. Darüber hinaus fällt in den vielen Gesprächen über das Thema Herrn Settembrini die Aufgabe zu,

die/.....

die hohe Einschätzung des Todes wortreich zu bekämpfen. Eine üble Erlösung nennt er ihn in ironischer Verdrehung des Ausdrucks "Erlösung vom Übel" und mit einer deutlichen Beziehung auf Thomas Buddenbrokks Vision von seiner sanft erlösenden Macht. Die Verfechtung der Idee von der Würde des Todes kommt dem scharfen Gegenspieler Naphta zu.

d) Die Polarität und ihre Aufhebung in den Disputationen.

In den Disputationen zwischen Settembrini und Naphta, die in dem Roman einen so breiten Raum einnehmen, tritt nun der polare, spannungshafte Charakter des Werkes besonders deutlich zu Tage. Jedes der beiden grossen Prinzipien wird durch einen der beiden vertreten. Es erübrigt sich, hier den vielen Zusammenfassungen dieser beiden Weltansichten eine weitere hinzuzufügen. Wir beschränken uns darauf, zu zeigen, dass sich das Kompositionsprinzip der ironischen Dialektik auch und besonders auf den weltanschaulichen Dualismus, vertreten durch die zwei intellektuellen Anwälte, erstreckt, dass dieser Grundsatz ironisch aufgehoben, vertauscht, verwischt, entkräftet wird, ohne dabei irgend an Schärfe zu verlieren. Dieser Vorgang ist, der Breite und Vielseitigkeit des Komplexes entsprechend, ein vielfältiger.

(i) Ironische Objektivität des Autors.

Zunächst kann in einem ganz allgemeinen Sinne mit Bezug auf das Gegeneinander der beiden grossen Gegenspieler von Ironie gesprochen werden, - und Thomas Mann selber gebraucht/.....

braucht den Ausdruck gelegentlich in diesem Sinn, - insofern als der Erzähler damit ein Glanzstück der persönlichen Selbstverleugnung vollbringt. Abwechselnd stellt er die ganze Kraft überzeugen wollender Beredsamkeit in den Dienst des einen wie des anderen. Schaffend nimmt er ihnen gegenüber eine ebenso unentschiedene, tolerante Haltung ein wie Hans Castorp lernend und empfangend. Erzähler und Held ergreifen gleichermassen für keine Seite Partei, - besser gesagt für beide zugleich. Der Z a u b e r b e r g unterscheidet sich auch hierin von früheren Werken. Bisher hatte der Erzähler stets innerhalb der jeweiligen Kontroverse eine feste Stellung eingenommen. Selbst wo er der Welt des Bürgerlich-gesunden ironisch Gerechtigkeit und ihrem Gegenüber eine ebensolche Herabsetzung widerfahren liess, war sein eigener Standort doch klar auf Seiten des Entwurzelten, des Künstlers. Uneingeschränkte Objektivität der Darstellung ist aber, besonders wo es sich um zwei entgegengesetzte aufeinanderprallende Weltanschauungen handelt, nichts anderes als der Ausdruck einer künstlerischen Ironie, die sich auf keinen Standpunkt festlegen lässt, die letztlich die eine Seite so wenig ernst zu nehmen gewillt ist wie die andere, die „ihre Sach' auf nichts gestellt" hat.

(ii) Widerspruchsgeist als Wurzel der Kontroversen; Abhängigkeit von einem Publikum.

Innerhalb der Grenzen des Werkes beruht die Entwertung, Entkräftung des grossen Gegensatzes in erster Linie auf der Tatsache/.....

Tatsache, dass - um es überspitzt zu formulieren - nicht die Debatten ihren Grund in dem Vorhandensein eines Urgegensatzes haben, sondern umgekehrt die Gegensätze im Debattieren. Jener Grundgegensatz wird damit illusorisch. Den ersten Beleg dafür bildet die Tatsache dass die ganze, sich über Jahre hinziehende Auseinandersetzung im Grunde nur von der Gegenwart Castorps lebt; ohne ihn fällt sie in nichts zusammen. Er ist auf eigentümliche Weise der Urheber der ganzen Entzweiung. „Jene Widersacher im Geiste lieferten ihre unaufhörlichen Duelle" heisst es mit bemerkenswerter Reserviertheit des referierenden Erzählers, „bei deren Vorführung wir irgendwelche Vollständigkeit nicht anstreben könnten, ohne uns ebenso ins Desperat-Unendliche zu verlieren, wie sie es täglich taten, vor einem stattlichen Publikum, wenn auch Hans Castorp seine arme Seele als Hauptgegenstand ihres dialektischen Wettstreites betrachten wollte." (S. 718) Mit Bezug auf Bekannte, die er zur Teilnahme an den Streitgesprächen einlädt, heisst es „vollständig unbekümmert darum, ob diese Bekanntschaft und Verbindung den Disputanten willkommen war oder nicht und in dem stillen Vertrauen darauf, dass sie eines pädagogischen Objektes bedurften und lieber einen unwillkommenen Anhang in Kauf nehmen, als darauf verzichten würden, ihre Gegensätze vor ihm auszutragen." (824f) An anderer Stelle - Castorp ist genötigt, plötzlich aufzubrechen - äussert sich dieses gleiche Vertrauen in seine Unentbehrlichkeit in dem Zweifel, „ob von dem restlichen Publikum, bestehend aus Ferge und Wehsal, ein hinlänglicher pädagogischer Antrieb

zur/.....

zur Fortsetzung des Wettstreits ausgehen werde" (745). Besonders augenfällig stellt sich diese innere Abhängigkeit der Gesprächspartner von ihrem pädagogischen Gegenstand in einer kurzen szenischen Beschreibung dar: "Mit froststarren Mienen ... stritten sie um die Prinzipien mit der persönlichsten Angelegentlichkeit, wobei es öfters geschah, dass sie sich nicht aneinander, sondern an Hans Castorp wandten, dem der eben Redende seine Sache vortrug und vorhielt, indem er auf den Gegner nur mit dem Haupte oder dem Daumen deutete. Sie hatten ihn zwischen sich, und er, den Kopf hin und her wendend, stimmte bald dem einen, bald dem anderen zu..."(643). Kommt so der Gegenwart Hans Castorps eine katalysatorische Bedeutung zu, und zwar in so starkem Masse, dass ohne ihn die Gegensätze in sich zusammenzusinken drohen, so wirkt die Persönlichkeit Peeperkorns gerade umgekehrt. Auf sehr eindrucksvolle Weise wird beschrieben, wie im Beisein des grossen Holländers die ganze Kontroverse auf Leben und Tod sich urplötzlich in nichts auflöst. Wir haben darin eine neuerliche, vielleicht noch gründlichere Herabminderung und Relativierung der Bedeutsamkeit jener Kontroversen zu sehen. Das Format Peeperkorns übte "... seinen Druck, beschattete das Gespräch, so dass es an Glanz zu verlieren schien, entweste es auf irgendeine Weise, setzte ihm, allen fühlbar, wenn auch seinerseits sicherlich unbewusst, oder Gott weiss in welchem Grade bewusst, etwas entgegen, was keiner der beiden Sachen zugute kam und wodurch der Zwist in seiner entscheidenden Wichtigkeit verblasste, ja ihm - wir nehmen Anstand, es zu sagen - der Stempel des Müssigen aufgedrückt wurde. Oder,

anders/.....

anders versucht: die witzige Fehde auf Leben und Tod nahm heimlich, auf unterirdische und unbestimmte Weise, beständig Bezug auf das ihr zur Seite wandelnde Format und entnervte sich an diesem Magnetismus. Anders war dieser geheimnisvolle und für die Disputanten sehr ärgerliche Vorgang nicht zu kennzeichnen."(834). Castorp bemerkt, "dass die beiden überartikulierten Erzieher, die seine arme Seele in die Mitte genommen, neben Pieter Peeperkorn geradezu verzwergten, so dass er geneigt war, sie zu nennen wie jener in königlich trunkener Neckerei ihn selbst genannt hatte, nämlich 'Schwätzerchen'..."(817). Durch des Holländers Gegenwart, durch gelegentliche, nicht einmal ironische Bemerkungen - "Könige kennen keine Ironie" (828) - wird der peripatetische Waffengang "um den Nerv gebracht" und "matte Leblosigkeit" greift Platz. "Da war kein Knistern zwischen den Widersprüchen mehr, kein Sprung des Blitzes, kein Strom, - die Gegenwart, neutralisiert durch den Geist, wie dieser meinen wollte, neutralisierte vielmehr den Geist..."(839)[28].

(iii) Ironische Abwertung der Logomachie durch den Autor.

Doch nicht nur in der Bedingtheit der grossen Kontroverse durch Castorps und Peeperkorns Gegenwart wird diese eingeschränkt und entkräftet. Mehrere eingestreute Bemerkungen des Erzählers weisen in die gleiche Richtung.

Der/.....

Der Autor geht so weit, bei dem späten Auftreten Peeperkorns den Leser zu beruhigen, dass er nun nicht einen weiteren Schwätzer einführen werde, und ihm damit ein gewisses Recht zur Klage über die endlosen "konsequenten Konfusionen und konfusen Konsequenzen" und ihre beiden Anwälte einzuräumen: "Und wenn dieser Abschnitt unserer Erzählung, wie ein früherer, die Überschrift "Noch jemand" tragen könnte, so braucht deshalb niemand zu besorgen, dass hier abermals ein Veranstalter geistiger und pädagogischer Konfusion auf den Plan tritt. Nein, Mynheer Peeperkorn war keineswegs der Mann, logische Verwirrung in die Welt zu tragen"(778). Logische Verwirrung, "Logomachie" (841) werden jetzt geistige Bemühungen genannt, die in schmerzlichem Bewusstsein einer hohen Verantwortung den Hauptinhalt der B e t r a c h t u n g e n e i n e s U n p o l i t i s c h e n gebildet hatten, ja schon das ideelle Fundament der vor dem Kriege entstandenen Werke.

Neben direkten Äusserungen des Erzählers, die geeignet sind, die Bedeutung des grossen Widerstreites der Ideen ironisch herabzusetzen, darf eine Reihe von Einzelheiten nicht übersehen werden, die, verhüllter und weniger unmittelbar die gleiche Tendenz einer ironischen Einschränkung verrät. Es wurde bereits erwähnt (Vgl. oben S. 89), dass in den B e t r a c h t u n g e n e i n e s U n p o l i t i s c h e n der Gegensatz zwischen Politik und Musik eine besonders wichtige Rolle spielt. Das ganze Geflecht von Mächten und Gegenmächten fand dort in diesen beiden Polen sich am betontesten manifestiert. Zu Beginn des Romans, noch vor dem Erscheinen Naphtas, macht Settembrini sich diese Unterscheidung zu eigen; sein Schüler äussert

darüber/.....

darüber eine geradezu entrüstete Verwunderung, deren Ausdrucksformen eine Erläuterung überflüssig machen: "'Ich hege eine politische Abneigung gegen die Musik.' Hier konnte Hans Castorp nicht umhin, sich aufs Knie zu schlagen und auszurufen, so etwas habe er denn doch in seinem Leben noch nicht gehört."(157).

(iv) Ironisch-komischer Kontrast zwischen hoher Intellektualität und realen Gegebenheiten.

In dem Kapitel, das die Überschrift trägt: "Vom Gottesstaat und von übler Erlösung" und das eine zentrale Stellung unter den Diskussionspartien einnimmt, wird ein Kunstmittel angewendet, das ebenfalls die Gewichtigkeit der Kontroversen auf humorvoll-ironische Weise herabmindert. Die Anführung von Rede und Gegenrede wird wiederholt von knapp skizzierenden Beschreibungen der Gestik der Sprecher und Zuhörer unterbrochen. Das bewirkt schon an sich eine gewisse Auflockerung des strengen Dialoges. Eine besondere komische Note wird jedoch erst dadurch hineingebracht, dass die wenigen Momentbilder jene "grossen Probleme der Menschheit" unvermittelt neben die Wirklichkeit von Tee und Kuchen stellen und ihnen damit nicht wenig von ihrer geistigen Gewalt nehmen. Der Humanist greift eine Behauptung des Jesuiten mit einer rhetorischen Frage an, mit einer ganzen Kette von Fragen, jede intensiver als die vorhergehende; insgesamt enthält diese kurze Gegenrede neun Fragezeichen! Dann heisst es: "Herr

Settembrini/.....

Settembrini hatte eine gewaltige Art zu fragen". Diese Gewalt des Fragens wird in Worten des Erzaehlers wiederum in einer sich steigernden Reihe beschrieben, die in der Feststellung gipfelt: "Er hatte ein Stueck Baumkuchen zwischen den Fingern gehalten, waehrend er sprach, legte es aber nun auf den Teller zurueck, da er nach dieser Fragestellung nicht hineinbeissen mochte". (561) Noch knapper aber nicht weniger desillusionierend ist die folgende Verknuepfung: ""Ich proteetiare!" rief Settembrini, indem er seine Teetasse dem Gastgeber mit ausgestrecktem Arm entgegenhielt. "Ich protestiere gegen die Unterstellung, dass ...." "(564). Der Kampf der Worte wird immer feindseliger, immer heisser. Noch eine letzte aeusserste Bemerkung Naphtas und das Mass ist voll. ""Nun, es ist genug," erklaerte Herr Settembrini mit leicht bebender Stimme, indem er Tasse und Teller von sich schob, die uebrigens leer waren, und sich vom seidenen Sofa erhob". (573). In dieser ganz unauffaelligen Nebenbemerkung, die kaum merklich andeutet, dass der arme Humanist, nicht ehe er abgegessen hat, es zum Bruch kommen laesst, erfaehrt die Debatte ueber die Urgegensaetze wohl eine zugleich feinere und wirksamere ironische Relativierung als durch viele direkte Beteuerungen und Beschwerden des Autors oder einer dritten Person.

(v) Typenvermischung bei den "Sendboten" von Geist und Leben.

Neben den bisher besprochenen Wegen zu einer ironischen Entwertung der weltanschaulichen Auseinandersetzung fuehren/.....

führen noch zwei weitere zu dem gleichen Ziel. Es handelt sich zum ersten um eine auffällige Typenunreinheit der beiden die Prinzipien vertretenden Personen. Settembrini, der Vertreter des Prinzips der Gesundheit ist selber ein Schwerkranker. Er selbst empfindet diesen Widerspruch gelegentlich so stark, dass seine Berufung und Pflicht, die Sache des Lebens zu proklamieren, keine geringe Einbusse erleidet. In den Augen Castorps liegt darin geradezu eine Widerlegung der hochfliegenden Ideen des Vernunftapostels. Es ist wichtig, dabei im Auge zu behalten, dass Settembrini darum doch keineswegs zu der Gruppe jener Künstler und Aussenseiter des Lebens, der Tonio Kröger und Gustav Aschenbach gehört, die in bewusster Wendung die Sache des Lebens zu der ihren machen. Er ist von Hause ein Repräsentant des Prinzips der Gesundheit und alles dessen, was auf der Seite der Gesundheit liegt, und dennoch selber krank. Eben diese eigentümliche Unstimmigkeit, das Ungereimte, das was man eigentlich nicht gewohnt ist, sich zusammen vorzustellen, wie Hans Castorp es in anderem Zusammenhange ausdrückt, ist es, wodurch die Thomas Mannsche Grundpolarität ironisch aufgelöst wird. Das gleiche Phänomen findet sich bei Naphta, nur womöglich noch extremer und von ihm selber bewusst zum Lebensprinzip erhoben. Dahin gehört ferner die seidene Mönchszelle und der Kontrast zwischen dem unansehnlichen Quartier und dem Luxus der Innenausstattung. Aber in einer ganz beiläufig erwähnten Äusserlichkeit wird die Verkopplung gegensätzlicher Elemente besonders deutlich: Naphta, diesem Dunkelmann und terroristischen Verfechter einer

düsteren/.....

düsteren Todesmystik wird das stereotype Merkmal aller Gewöhnlichen, Bürgerlichen, Gesunden gegeben: er ist blond, eine Tatsache, die an Ungereimtheit kaum hinter der breit ausgeführten Gewöhnlichkeit der kranken Frau Stöhr zurücksteht.

(vi) Verkehrung der Fronten.

Neben der Mischung von Elementen beider Bereiche in den Personen der "Duellanten" werden noch auf eine andere Weise die starren Gegensätze ironisch ins Schweben und Gleiten gebracht in einer mehrfach wiederholten "Verwirrung der Gesichtspunkte", einem Kämpfen mit verkehrten Fronten, - was den Humanisten stets in besondere Verlegenheit bringt. Castorp nimmt jede Gelegenheit wahr, dergleichen logische Unstimmigkeiten blosszulegen, z.B. dass Settembrini die Natur einerseits als höchst ehrenhaft preist und gegen Naphtas Verdächtigungen verteidigt, dann aber wieder (und für die Alternative und damit für Settembrinis Ungereimtheit im weiteren steht sogar ein eigenes Leitmotiv: Plotin) glaubt er selber im Namen der Vernunft gegen die Natur protestieren zu müssen. Ein zweiter "Stilbruch" in den Argumentationen des Italieners ist seine allgemeine Verdammung des Krieges und demgegenüber die Propagierung des National- und Zivilisationskrieges (635) gegen Österreich-Ungarn. Sein Gegner, nicht genug, dass er sich in eine ganze Serie von Selbstwidersprüchen verwickelt, die hier aufzuführen sich erübrigt, lässt sich nicht einmal dadurch anfechten. Die Paradoxie hat er zum

Prinzip/.....

Prinzip erhoben. Auf einen diesbezüglichen Einwand Castorps "lediglich vom Standpunkt der Konsequenz", dahingehend, dass er vorhin dies und wenige Minuten später jenes behauptet habe, und dass beides nicht zusammenreime, erwidert Naphta lakonisch: "Gegensätze ... mögen sich reimen. Ungereimt ist nur das Halbe und Mediokre"(571). Die Konfusion greift um sich, die Gegensätze selber lösen sich auf, von einer klaren Scheidung der Pole kann nicht mehr die Rede sein. "Die Gestalt! sagte er, und Naphta sagte hochtrabender Weise: 'Der Logos!' Aber der, welcher vom Logos nichts wissen wollte, sagte 'Die Vernunft!' während der Mann des Logos 'die Passion' verfocht. Das war konfus. 'Das Objekt!' sagte der eine, und der andere: 'Das Ich!' Schliesslich war sogar von 'Kunst' auf der einen und 'Kritik' auf der anderen Seite die Rede und jedenfalls immer wieder von 'Natur' und 'Geist' und davon, was das Vornehmere sei, vom 'aristokratischen Problem'. Aber dabei war keine Ordnung und Klärung, nicht einmal eine zweiheitliche und militante; denn alles ging nicht nur gegeneinander, sondern auch durcheinander, und nicht nur wechselseitig widersprachen sich die Disputanten, sondern sie lagen in Widerspruch auch mit sich selbst."(659). Und dann wird noch einmal an einzelnen Beispielen die wirbelnde Verwirrung gezeigt, in die die Gegensätze geraten sind, dergestalt, dass der Erzähler selber scheinbar nur mit äusserster Mühe auseinanderhalten kann, wer wo Stellung genommen hat. Der Leser wird kaum noch in der Lage sein, zu unterscheiden - und er soll es auch nicht. Über drei Seiten erstreckt sich die Schilderung

der/.....

der allgemeinen Verwirrung. Schliesslich wird sie zusammenfassend noch einmal direkt unmissverstaendlich als solche gebrandmarkt: "Ach, die Prinzipien und Aspekten kamen einander bestaendig ins Gehege, an innerem Widerspruch war kein Mangel ....." (662). Ausserordentlich schwer, fuer Hans Castorps arme Seele besonders, war es, "nicht allein, sich zwischen den Gegensaetzen zu entscheiden, sondern auch nur, sie als Praeparate gesondert und sauber zu halten,....".(ebd.) "Es war die allgemeine Ueberkreuzung und Verschraenkung, die grosse Konfusion" heisst es schliesslich.(ebd.)

Die ironische Bedeutung dieses Phaenomensder Frontenvertauschung, muss im Zusammenhang des ganzen bis 1924 erschienen Werkes gesehen werden. Thomas Mann selbst hat auf die Notwendigkeit einer solchen Betrachtung hingewiesen (S.XV). Der"Zauberberg" enthaelt viele Spielarten einer internen Ironie, das heisst einer Ironie, die sowohl ihren Traeger als auch ihren Gegenstand innerhalb des Romans hat. Die hier behandelte Sonderform hat ihren Gegenstand zum mindesten teilweise ausserhalb. Wie bereits erwaehnt, liegt den frueheren Werken ein festes weltanschauliches System zu Grunde. Gekennzeichnet wird dieses System in erster Linie durch seine Polaritaet. Die Besetzung der beiden Pole wechselt von Werk zu Werk, der Zwiespalt ist nicht immer von der gleichen Intensitaet, vielfaeltige Beziehungen sind zwischen den Polen ausgespannt, doch niemals wird die Dichotomie selber aufgehoben, stets bleiben die beiden Haelften klar

getrennt/.....

getrennt wie die Aktiva und Passiva auf den zwei Seiten eines Kontobuches. Der Erzaehler hat ueberdies seinen Standort fest auf der einen der beiden Seiten. Jeder Person, jedem Gedanken, jeder Erscheinung steht sogleich beim allerersten Auftreten an der Stirn geschrieben, in welches der beiden Lager, unter welche "bandera", wie es im Zauberberg dann heisst, es gehoert. Es kann kaum wundernehmen, dass diese Starrheit ungeachtet der reichen Variationen im Einzelnen gelegentlich als kuenstlerischer Mangel beanstandet wurde. Diese weltanschauliche Dichotomie setzt sich nun bis in den Zauberberg hinein (und darueber hinaus) fort. Keineswegs fehlt sie dort, sie stellt sogar alle bisher dagewesenen Ausformungen in den Schatten. Aber sie wird relativiert, ihre Allherrschaft wird aufgehoben, die Aktiva und Passiva werden vermischt, mit einem Wort, jene Thomas Mannsche Polaritaet wird von ihm selber im Zauberberg ironisiert.

4. Settembrini und seine klassische Ironie.

Es wurde bisher vorwiegend beschrieben, wer und was im "Zauberberg" ironisiert wird, und auf welche Weise. Wir wenden uns nun den Personen zu, von denen innerhalb des Romans Ironie in dieser oder jener Form ihren Ausgang nimmt. Lodovico Settembrini, wohl die klarste und eindeutigste Gestalt im Gesamtwerk Manns, erlaubt gerade auch in Hinsicht auf die Ironie, wie er sich ihrer bedient, welche Meinung er von ihr hat, die sicherste und eindeutigste

Erfassung/.....

Erfassung und Darstellung. Ironie ist fuer ihn zunaechst einmal keine allgemeine menschliche Grundhaltung, sondern ein rhetorisches Mittel, dessen man sich bei bestimmten Gelegenheiten und zu ganz bestimmten Zwecken bedient; sie sollte das jedenfalls sein. Settembrini weiss, dass es auch eine andere Art der Ironie gibt. Er sieht sich genoetigt, seinen Schueler davor zu warnen. Es handelt sich dabei fuer ihn um eine Abart der eigentlich klassischen Ironie, eine Abart im doppelten Sinne des Wortes als Variante, als Nebenform, die aus der Urform entsprungen ist und sich davon entfernt hat, die sozusagen mit ihrer eigenen Definition nicht mehr uebereinstimmt, nicht mehr genau das ist, was sie in reiner Verwirklichung ihres Begriffes sein sollte. Schon als in dieser formalen Hinsicht uneigentliche Art der Ironie ist sie dem klassischen Reinheitsbeduerfnis ein Aergernis. Das ist sie weit mehr noch durch die Art, wie sie von der reinen Urform abweicht und manche deren Eigenheiten geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Die nicht sehr zahlreichen Aeusserungen Settembrinis ueber die Ironie - zahlreich ist ihre praktische Verwendung - werden alle in Gespraechen mit Hans Castorp getan, und alle haben sie einen leicht defensiven Unterton, sie sind um die Reinhaltung bemueht, sie polemisieren gegen das, was ihm als Verfall und Aufloesung erscheint. Und vor diesem dunklen Hintergrund einer sehr anderen Ironie stellt sich deutlich und klar ihre "eigentliche", ihre Urgestalt dar.

Ach/.....

"Ach ja, die Ironie! Hueten sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hueten sie sich ueberhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick missverstaendlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster. Da die Atmosphaere, in der wir leben, dem Gedeihen dieses Sumpfgewaechses offenbar sehr guenstig ist, darf ich hoffen oder muss fuerchten, dass sie mich verstehen"(309).

a) Rhetorik.

Die "klassische" Ironie gehoert in den Umkreis von Erscheinungen wie der Rhetorik, der Republik, dem schoenen Stil, der Didaktik.

Die Rhetorik ist urspruenglich die Hauptwaffe des Advokaten vor Gericht in der Verteidigung seines Klienten, im Angriff auf die gegnerische Partei. Die Ironie als ein Mittel der Rhetorik hat somit urspruenglich bei aller ihr einwohnenden Zweideutigkeit eine sehr eindeutige Funktion. Sie ist unmissverstaendlich - gerade in diesem Punkt zeigt sich deutlich die Verschiedenheit der Ansichten Castorps und Settembrinis - im Sinne, dass keinen Augenblick ein Zweifel darueber bestehen kann, auf welcher Seite sie steht; von vornherein kann sie immer nur gegen den Prozessgegner gerichtet sein. Der Gedanke, dass der Advokat sie auch in einem

irgendwie/.....

irgendwie echten Sinne gegen sich selbst kehren koennte, waere absurd. Wir werden uns spaeter, bei der Besprechung der Ironie Hans Castorps noch naeher mit der merkwuerdigen und scheinbar so widerspruechlichen Tatsache beschaeftigen muessen, dass die Ironie zwei so gegensaetzliche Haltungen der zum Prinzip erhobenen Parteilichkeit des Advokaten, und der ueber den Parteien stehenden, vermittelnden des Diplomaten annehmen kann.

b) Republik.

Die Zugehoerigkeit der klassischen Urform der Ironie zum Bereich der Republik haengt ebenfalls mit ihrem geschichtlichen Ursprung zusammen: republikanische Politik war das zweite grosse Kampffeld des Rhetors. Parteilichkeit ist auch hier bestimmend, doch allenfalls wird in diesem Zusammenhang mit den Elementen der Freiheit, der Urbanitaet, ja einer gewissen "politischen" Konzilianz eine erste leichte Annaeherung an die andere, die quietistische Form der Ironie bemerkbar. Hans Castorp vermutet ganz richtig, dass nicht viel fehlt (naemlich nur, dass sie aufhoert, ein "gerades und klassisches Lehrmittel" zu sein) und Settembrini wuerde sie mit der Musik zusammen als politisch verdaechtig brandmarken.

c) Schoener Stil/....

c) Schoener Stil.

Der Zusammenhang mit dem "schoenen Stil" bringt in erster Linie ein Moment der Begrenzung mit sich. Die Ironie ist nach Settembrinis Sinne eine sprachlich-literarische Angelegenheit, eine Redefigur, im Gebiet der Grammatik und der Stilistik zu Hause. Das ist ihr Wesen, ihr Begriff, ihre Definition, und wiewohl sie de facto in Gefahr schwebt, sich davon zu entfernen, so soll sie es doch nicht. Sie soll nicht zu einer seelischen Haltung werden, zu einer Art, die Welt zu sehen und sich mit ihr abzufinden, weder im quietistischen noch auch nur im polemischen Sinne, vielmehr sich auf den Bereich sprachlichen Urteils, der entschlossenen Stellungnahme beschraenken. Als Redefigur im besonderen soll sie eine noch engere Grenze einhalten: sie soll sich auf gewisse klar umrissene Einzelbemerkungen, welche unmissverstaendlich sich als ironisch zu erkennen geben, beschraenken, sie soll nicht auf weite Strecken hin die Sprache als ganzes durchfaerben, der Erfassung am isolierten Beispiel sich entziehend, - mit anderen Worten nicht einmal zu einer sprachlichen Haltung soll sie werden.

d) Didaktik.

Endlich gehoert sie fuer Settembrini in den Bereich des Didaktischen, Lehrhaften und damit bringt sie in erster

Linie/.....

Linie ein Element geistiger Ueberlegenheit mit, eine Ueberlegenheit, die sich nicht erst schaffen soll (Ironie als Waffe des Schwaecheren) sondern, die sie bei sich fuehren und der sie den Stachel nehmen soll. Sie soll damit gleichzeitig im Dienst der geistlich-sittlichen Besserung stehen, soll also getragen sein von Verantwortungsbewusstsein. Sie steht auf gleicher Stufe mit der Belehrung in direkter und abstrakter Form und in Form von Erzaehlungen von der Art der exemplarischen Novelle, einer Kunstgattung von der Settembrini mehrere eindrucksvolle Beispiele gibt. Mit der moralischen Novelle oder tendenzioesen Anekdote hat die dialektische Ironie noch besonders gemein, dass beide polemisch belehrend gegen etwas Unerwuenschtes Front machen, dabei in der Form aber ein gewisses geistiges Vergnuegen hervorrufen. Die Kritik ist im einen wie im anderen Falle gemildert, die Schaerfe der unverbluemten Verurteilung ist ihr genommen. Auch hierin erkennt man, wie in so vielen Einzelzuegen der "klassischen" Ironie, einen Punkt, von dem die Entwicklung jener anderen Ironie ihren Ausgang nehmen wird: Eine Kritik, der die Schaerfe genommen ist, die in einer Vergnuegen und Heiterkeit bereitenden Form vorgetragen wird, ist nur noch halbwegs Kritik.

Einige wenige Beispiele werden zur Verdeutlichung genuegen. Das scheinbare Lob bildet den allereinfachsten

Fall/.....

Fall. "Es gibt so viele verschiedene Arten von Dummheit, und die Gescheitheit ist nicht die beste davon" bemerkt Hans Castorp."Hallo! Da habe ich was gepraegt, glaube ich, ein Wort, ein mot. Wie gefaellt es Ihnen?" Darauf die Antwort Settembrinis: "Sehr gut. Ich sehe erwartungsvoll ihrer ersten Aphorismensammlung entgegen" (829). Eine ironische Bemerkung, die allein schon darin unmissverstaendlich ist, dass das Lob ganz unverhaeltnismaessig uebertrieben ist.

Die ironische Wiederholung einer Phrase ist neben der Uebertreibung ein anderes einfaches Mittel. Die ironische Wirkung des Leitmotives beruht ebenfalls auf dem Prinzip der Wiederholung, doch bringt seine Anwendung ueber groessere Abstaende hinweg bereits eine Entgrenzung mit sich, welche auf der Linie von der isolierten Einzelbemerkung zur ironischen Toenung mehr oder weniger weiterer Gebiete fuehrt.
Ein Beispiel fuer eine vereinzelte, nicht leitmotivische Wiederholung verbunden mit dem uebertriebenen Lob bildet die Verspottung Frau Stoehrs.
Diese ironische Verspottung ist freilich von der leichtesten Art, eine tiefere Bedeutung, kritisch, belehrend, verbessernd kommt ihr kaum zu. Uebrigens liegt der Fall hier so, dass Frau Stoehr, gegen die die Bemerkung gerichtet ist, selber die Ironie nicht heraushoert, nur vom Leser und etwa von den Mitanwesenden wird sie verstanden.

Eine/.....

Eine kunstvollere Form der ironischen Wiederholung begegnet in folgendem Fall. Dreimal erscheint das Thema Vernunft und Mut. Zunächst in unklarer fast nicht erkennbarer Form in Castorps Worten. Settembrini hat ihm vorgeschlagen, gleich wieder abzureisen. Ihm selbst war wenige Stunden vorher der gleiche Gedanke gekommen, mittlerweile jedoch hat er Frau Chauchat "wiedererkannt" - auf eine zugleich versteckte und dennoch keinen Zweifel lassende Art wird deutlich, dass er durch ihre Gegenwart sich bestimmen lässt - und hat beschlossen, besser, es hat sich entschieden, dass er bleiben wird. Die Gründe, die er Herrn Settembrini gibt, sind fadenscheinige Vorwände, erstens, weil er den wahren Grund Herrn Settembrini am allerwenigsten eingestehen würde, zweitens, weil er selber offenbar noch nicht von dem wahren Grund weiss. Er macht sich selber mit seinen Gründen etwas vor. Ja, das ganze Verhältnis erscheint beim ersten Lesen sogar in entgegengesetzter Reihenfolge. Der Leser, da der Erzähler ihn nicht über die wahren Vorgänge in Castorps Inneren in Kenntnis setzt, erfährt erst aus der Fadenscheinigkeit von Castorps Argumenten, dass die wahre Ursache anderswo liegen muss. (Unterstützt wird dieser Verdacht und gelöst wird die Frage mit anderen Mitteln). Dass das, was er als Gründe für sein Ausharren gibt, Scheingründe sind, kommt besonders durch die lose, etwas wirre und fieberhafte Form zum Ausdruck, in

welcher/.....

welcher sie vorgebracht werden. Ein längerer Abschnitt muss zitiert werden, um das deutlich zu machen: "'Natürlich fällt es mir nicht so ganz leicht, mich bei Ihnen hier oben zu akklimatisieren', fuhr er fort, 'das war doch vorauszusehen, und deshalb gleich die Flinte ins Korn zu werfen nur weil ich vielleicht ein paar Tage ein bisschen verwirrt und heiss sein werde, da müsste ich mich ja schämen, geradezu feig würde ich mir vorkommen und ausserdem ginge es gegen alle Vernunft, - nein, sagen Sie selbst..:"(119). Settembrinis Entgegnung setzt sich aus drei Abschnitten zusammen. Zunächst greift er aus dem etwas phrasenhaften Gerede Castorps zwei Argumente heraus und gibt ihm klar umrissene Bezeichnungen: Mut und Vernunft. "'Ich salutiere der Vernunft', antwortete Settembrini. 'Ich salutiere übrigens auch dem Mute'".(120). Schon darin liegt eine ganz feine kaum spürbare Ironie. Was Castorp nur so dahingeredet hat von "müsste mich ja schämen, geradezu feig würde ich mir vorkommen, ausserdem ginge es gegen alle Vernunft" wird von Settembrini aufgegriffen und belobt, - belobt nicht nur indem er den Gründen salutiert, sondern schon dadurch, dass er vorgibt, die redensartlichen Vorwände für echte Gründe anzusehen. Im zweiten Abschnitt gibt der Italiener eine seiner sententiösen Anekdoten; plastisch-witzig erzählt er die Geschichte von dem Mädchen, das nicht nach Hause wollte, obgleich es gesund war. Doch Castorp ist nicht mehr recht in der Lage, der Belehrung zu folgen. Das Bier, die Luftveränderung - oder

sind/.....

sind es seine abwegigen Gedanken - hindern ihn daran. Settembrini, diesmal mit unverkennbar ironischer Absicht und Wirkung, wiederholt sein Lob: "Führen Sie ihn zu Bette! (er wendet sich an Joachim) Er vereinigt Vernunft und Mut, aber heute abend ist er ein wenig hinfällig"(121). Soweit des Italieners klare und unzweideutige Bemerkung. Vorwegnehmend sei hier schon auf eine viel weiter führende Perspektive dieser Episode hingewiesen. In einem tieferen Sinne sind es nämlich doch Vernunft und Mut, die Castorp jahrelang im Zauberberg festhalten, die ihn zu diesem geistigen Abenteuer aufrufen. Insofern spricht Settembrini die Wahrheit, ohne es zu wissen und zu wollen, und insofern hat seine Ironie, gleichfalls ohne sein Wissen, ihre klassische Grenze überschritten. Er meint es nicht so wie er sagt, und doch trifft er eine tiefere Wahrheit mit dem, was er sagt.

5. Die Ironie Naphtas.

Auffallend ist es, dass Settembrini in den Rededuellen mit Naphta von der Waffe der Ironie fast gar keinen Gebrauch macht. Hier ist es vielmehr sein Gegenspieler, der sich ihrer bedient. Er tut es erwartungsgemäss in einer sehr viel weniger klassischen Form. Viel von der ironisch geführten Polemik, mit der in den B e t r a c h t u n g e n e i n e s U n p o l i t i s c h e n der Kampf gegen den "Zivilisationsliteraten" geführt wurde, ist in die Reden des Jesuiten eingeflossen. In dem Masse als Mann seinen dort vertretenen Stankpunkt inzwischen

aufgegeben/.....

aufgegeben und den des Anwaltes von Demokratie, Fortschritt etc. zu dem seinen gemacht hat, duerfen wir Selbstironie darin sehen. Doch ist die Naphtasche Ironie mehrschichtig, auch abgesehen von diesem ueber die Grenzen des Werkes hinausweisenden Bezug. Auch er gebraucht sie zunaechst als eine "gerade und unmissverstaendliche Waffe der Redekunst". Wir finden die Formen der Uebertreibung, der Wiederholung, des scheinbaren Lobes. Darueber hinaus wird jedoch ein neues Ziel verfolgt, eine Absicht, die dem Humanisten fernlag. Dem Jesuiten dient die Ironie naemlich nicht allein mehr der Bekämpfung gegnerischer Argumente, er macht sie darueber hinaus seiner Bemuehung um eine voellige Aufloesung des festen gegnerischen Standpunktes als solchen dienstbar; nicht nur diese oder jene Meinung bestreitet er, es ist die feste, in sich geschlossene Meinung und Weltanschauung selbst, eben ihre Geschlossenheit, die er zu sprengen bestrebt ist. Dazu erscheint ihm die Ironie als besonders geeignetes Mittel. Sie gewinnt hier etwas Aufloesendes, alles Feste, alle starren Standpunkte Verfluessigendes. Sie nähert sich dem Prinzip des Paradoxen, der Haltung der reservatio mentalis, wie Herr Naphta sich ausdruecklich zu diesen beiden bekennt. (737) Doch hat die Aufloesung der Gegensaetze, der Versuch, die geschlossene gegnerische Stellung zu sprengen und die Bereitschaft zur Paradoxie im eigenen Lager auch bei Naphta noch ihre Grenzen. Er bleibt Repraesentant eines Prinzips, wie reich an inneren Gegensaetzen und Widerspruechlichkeiten es auch sei und er

bleibt/.....

bleibt unversöhnlicher Gegner Settembrinis, des Repräsentanten eines sehr kohärenten Prinzips.

6. Die Ironie Castorps.

Anders Hans Castorp. Er vertritt kein Prinzip, es sei denn man wollte seine absolute Prinzipienlosigkeit so nennen. Er steht neutral zwischen oder über allen Gegensätzen. Er hat seine Sache auf nichts gestellt. Und mit dieser seiner Natur hängt seine Ironie aufs engste zusammen.

a) Unterscheidung zweier Grundformen der Ironie.

Von Mynheer Peeperkorn wird einmal bemerkt, dass er nicht ironisch sei, und daran wird eine Unterscheidung zweier verschiedener Arten von Ironie geknüpft: "Könige kennen keine Ironie, - nicht einmal im Sinne eines graden und klassischen Mittels der Redekunst, geschweige in einem verwickelteren Sinn"(828). Verwickelt ist die Ironie Castorps, ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist sie bei ihm nie. Es wurde schon kurz auf die eigentümliche Tatsache hingewiesen, dass diese beiden Arten sich sehr stark voneinander unterscheiden, ja in vielerlei Hinsicht geradezu Gegensätze bilden. Die Verschiedenheiten und Gemeinsamkeiten sollen nun zunächst schärfer herausgearbeitet werden.

(i) Der Gegensatz zwischen klassischer und quietistischer Ironie.

Der Kürze halber sollen die beiden Arten die klassische und die quietistische genannt werden. Ein wichtiges

Merkmal der klassischen Ironie bildet, wie wir schon sahen, ihre Begrenztheit. Ihr steht Offenheit auf Seiten der quietistischen gegenueber. Wir fanden zum ersten Begrenztheit im Sinne der Parteilichkeit, der entschiedenen, keinen Moment schwankenden Bindung an eine Partei und der wachen Opposition gegen die andere. Kennzeichen der quietistischen Ironie ist umgekehrt, dass sie sich jeder Parteinahme wie jeder Opposition enthaelt, dass sie zwar gern probeweise die verschiedenen Standpunkte einmal einnimmt, doch stets mit der reservatio mentalis, dem skeptischen Vorbehalt gegenueber allem und jedem und ohne je einen der Standpunkte sich ganz zu eigen zu machen. Wo wir dort Festigkeit fanden, finden wir hier Bewegung, dort lag ernste Entschlossenheit zu Grunde, hier spielerische Unentschlossenheit, dort die Streitposition des Advokaten, hier diplomatisch konzilliantes Bestreben, die Gegensaetze miteinander zu versoehnen. Und vor allem war dort die geistig gefestigte, in allen Dingen zu einer endgueltigen Meinung gelangte Haltung des reifen Mannes, gedeckt von einer im Laufe von Generationen zu Reife und Abschluss gelangten europaeischen Bewegung; hier dagegen ist ganz lernbegierige, von geistiger Praegung noch unbelastete Jugend stets bereit, allem Neuen und Fremden sich zu oeffnen.

Begrenztheit aeussert sich zum anderen in der Erscheinungsform der klassischen Ironie, naemlich insofern sie unmissverstaendliche, in einzelne Bemerkungen zusammengedraengte sprachliche Polemik ist. Die quietistische

Ironie/.....

Ironie demgegenueber dient keiner Polemik, sie ist nicht auf sprachlichen Ausdruck begrenzt, sondern eine weit umfassendere, den ganzen Menschen bestimmende Wesensart,sie ist, wo sie sich dennoch im Sprachlichen aeussert, nicht auf einzelne Bemerkungen konzentriert, sondern schlaegt sich im sprachlichen Gesamthabitus der Person nieder, und sie ist nicht unmissverstaendlich. Durchgehendes Fehlen der Begrenztheit ist auch hinsichtlich der Form, in welcher die quietistische Ironie erscheint, deren Merkmal.

Aber noch in anderer Hinsicht unterscheidet sich die quietistische Ironie von der klassischen. Diese ist Mittel der Belehrung, waehrend jene die typische Haltung des Lernenden ist, diese entspringt der Ueberzeugung vom Wissen des rechten Weges, jene ist erfuellt von suchender Ungewissheit, diese ist Sache der Kritik, jene der Toleranz.

Die Verschiedenheiten der beiden Arten der Ironie sind, wie man sieht, so mannigfach und von so ausgesprochen kontraerer Natur, dass es kaum moeglich erscheint, Gemeinsamkeiten zu finden,die den Gebrauch des selben Namens fuer beide Sachen rechtfertigen koennten.

(ii) Innerer Zusammenhang zwischen klassischer und quietistischer Ironie.

Dennoch besteht ueber einzelne Gemeinsamkeiten hinaus eine fundamentale Identitaet, die am deutlichsten sichtbar wird, wenn man die quietistische Ironie als eine Weiterentwicklung der klassischen auffasst, - und zwar als eine

konsequente/.....

konsequente Weiterentwicklung, insofern als jedes einzelne Moment der letzteren bereits die Tendenz dazu in sich traegt. Wir wollen versuchen, dies Punkt fuer Punkt zu zeigen.

Die klassische Ironie, wie Settembrini sie als einzig erlaubte Form anerkennt und selber verwendet, besteht, wie wir sahen, in einer kritischen, etwas Bestimmtes verurteilenden Bemerkung, die zum Schein die gegensaetzliche Form des Lobes annimmt. Der woertliche Sinn der Bemerkung ist Zustimmung, Beifall, Lob, auch Selbstkritik, der eigentliche Sinn, d.h. wie die Bemerkung gemeint war und wie sie in der Regel verstanden wird, ist das genaue Gegenteil des woertlichen Sinnes. Dass die Bemerkung richtig aufgefasst und nicht fuer bare Muenze genommen wird, kann vorausgesetzt werden.

Die ironische Kritik stellt gegenueber der direkten Kritik eine Milderung dar, sie ist in der Form stets weniger scharf. Doch werden damit keinerlei Abstriche an der vollen Geltung der Kritik gemacht. Der Sinn der Milderung kann verschieden sein. Im einfachsten Falle handelt es sich um eine Form der Hoeflichkeit, die dem Partner das Peinliche einer schroffen Zurechtweisung erspart. Im weiteren Sinne kann sich in der Gewissheit des Sprechers, dass der andere die geforderte Umdrehung vom woertlichen zum eigentlichen Sinn der Bemerkung vollziehen wird, das Vertrauen in dessen im Grunde unverdorbene Faehigkeit zum selbstaendigen, richtigen Urteil kund tun. Er kann es wagen, den Schueler selbst das Richtige finden zu lassen. Hier liegt die Wurzel des

didaktisch-/.....

didaktisch-paedagogischen Elementes. Es kann sich drittens in jener formalen Milderung Ueberlegenheit des Ironikers aeussern. Er muss sich seiner Sache ja sehr sicher sein, wenn er glaubt, sich darauf verlassen zu koennen, dass sein Partner ihn richtig verstehen wird.

Neben dem Merkmal der formalen Milderung, welches natuerlich fuer sich allein eine urteilende Bemerkung noch nicht zur ironischen machen wuerde, findet sich ein anderes, ebenso allgemeines, das von Spannung und Bewegung. Eine Spannung besteht zwischen dem woertlichen und dem eigentlichen Sinn der Aeusserung; Bewegung darin, dass die Meinung des Sprechers nicht unmittelbar Ausdruck in einer sich mit ihr deckenden Formulierung findet sondern in der gegenteiligen; vom Verstehenden aus gesehen, dass er die Meinung, die sich im Gesagten ausgedrueckt findet, in ihr Gegenteil verkehren muss, um zum wirklich Gemeinten zu gelangen. Ein drittes, ganz besonders augenfaelliges Merkmal der klassischen Ironie ist schliesslich das des Scheins. Lob, Beifall, Zustimmung sind nur scheinbar. Doch ist das ein Schein, der das wirklich gemeinte erscheinen laesst.

Diese drei formalen Bestimmungen der klassischen Ironie, die Milderung des Urteils, das Moment der Bewegung und das des Scheines tragen nun in sich die Tendenz zu einer Abwandlung, zu einer Weiterentwicklung, die zu einem Umschlagen in die bei einem ersten Vergleich so gegensaetzlich aussehende quietistische Ironie.

Ein/.....

Ein Urteil, dem die Schaerfe der Praegung genommen ist, ist damit bereits auf halbem Wege, seinen Urteilscharakter selber aufzugeben und zur reinen Aussage eines moeglichen Standpunktes zu werden. Die Milderung der Kritik braucht nur ihre Einschraenkung auf die Form, in welcher jene vorgebracht wird, aufzugeben, braucht bloss auf die Kritik als solche ueberzugreifen, und der entscheidende Schritt zur toleranten, quietistischen Ironie ist getan.

Entsprechendes gilt fuer das Moment der Bewegung. Zur eigentlichen Bedeutung der ironischen Aeusserung gelangt der Hoerer, indem er die woertliche als uneigentliche erkennt und sie in ihr Gegenteil umkehrt. Die Bewegung wird abgestoppt. Doch wird sie, einmal im Zuge, nur allzuleicht den Haltepunkt ueberschreiten und auf die eben erreichte, eigentliche Bedeutung uebergreifend, mit ihr nun ebenso verfahren wie mit der woertlichen. Es braucht nicht betont zu werden, dass durch eine erneute, oder vielmehr weiterschreitende Umkehrung nicht einfach die erste Umkehrung annulliert, der woertliche Sinn der Rede wieder in sein Recht versetzt und damit alles beim Alten waere. Vielmehr, indem die Bewegung oder Umkehrung des woertlichen Sinnes in sein Gegenteil ueber ihr Ziel hinaus weiterlaeuft, wird aus der Standortfestigkeit der klassischen die auf keines der Gegensaetze sich festlegende, zwischen beiden schwebende oder hin- und widerlaufende Beweglichkeit der quietistischen Ironie.

Bei/.....

Bei näherer Betrachtung des dritten Merkmals, des Scheincharakters der ironischen Aussage, wird die Tendenz der klassischen Ironie zum Umschlagen in die quietistische womöglich noch deutlicher. Schon die zwischen Wahrheit und Täuschung schwankende Bedeutung der mit "Schein" verwandten Worte (Erscheinung, scheinbar, wahrscheinlich etc.) lässt dergleichen erwarten.

Der Ironiker spricht eine Meinung aus, gibt ein Urteil ab, lobt und billigt, doch nur zum Schein. Vom Schmeichler und Heuchler, der das auch tut, unterscheidet er sich dadurch, dass er den Scheincharakter seiner Aussage offen zu Tage treten lässt. Verstanden wird die Ironie eben nur, wenn der Schein als solcher erkannt und nicht für Wahrheit gehalten wird. Die wahre Meinung erscheint als das Gegenteil der scheinbaren. Eine kaum merkliche geistige Wendung genügt, das Spiel mit Schein und Wirklichkeit braucht nur ein weniges von seiner Funktion als Mittel im Dienste bestimmter Zwecke aufzugeben und ein gewisses Mass an Selbstgenügsamkeit an sich zu nehmen, und der entscheidende Schritt von der klassischen Ironie zur quietistischen ist getan; aus der Ironie als einer Waffe im Redestreit der Parteien ist die spielerische Hingabe an alle den Schein alleinigen Rechts beanspruchenden Meinungen geworden, der Schein allgültiger Toleranz.

Wir haben versucht, in aller Kürze den inneren Zusammenhang zwischen zwei Formen der Ironie aufzuzeigen, da

es/.....

es ganz offenbar nicht genuegt, mit Allemann die hier so genannte klassische Ironie als eine wenig bedeutende Abart der eigentlichen Ironie zu betrachten. Wenn dabei die quietistische Ironie als eine konsequente Weiterentwicklung der klassischen verstanden wurde, so ist damit natuerlich nicht gesagt, dass jemand,um zu der Haltung der quietistischen Ironie zu gelangen, dazu in eigener Person den Weg ueber die klassische nehmen muesste, oder dass umgekehrt der haeufige Gebrauch des geraden und klassischen Mittels den,der sie verwendet, zum toleranten, allen einseitigen Urteils sich enthaltenden Ironiker machen muesste. Mit anderen Worten, Entwicklung wird als solche des einen Phaenomens aus dem anderen verstanden, ungeachtet bestaendiger einseitiger Neigung bestimmter Personen zu dieser oder zu jener Form.

b) Castorps Ironie und sein neutraler Charakter.

Wie Lodovico Settembrini, seinem geistigen Habitus entsprechend, Ironie nur als unmissverstaendliches Mittel der Redekunst gelten lassen kann, so ist Hans Castorp, gleichfalls aus seiner Natur heraus, Ironiker im andren Sinne.

Sein Charakter besteht darin, dass er eigentlich keinen hat. Er wird geschildert als ein junger Mann ohne bestimmte Eigenschaften. Er ist weder eine Persoenlichkeit in dem Sinne wie Mynheer Peeperkorn das ist, noch ein Vertreter eines bestimmten Prinzips wie Naphta und Settembrini. Er ist weder ein eindeutig normaler und gesunder Buerger des

Flachlands/.....

Flachlands noch ein ganz und gar der Krankheit und dem Tode Verfallener. Leidenschaft ist ebensowenig sein Teil wie männliche Festigkeit oder Mangel an Empfindung und Gefühl. Ein scharfer Denker ist er ebensowenig wie ein Dummkopf. Er ist weder künstlerisch begabt in irgend einem Sinne, noch amusisch, weder besonders mutig noch besonders feige. Seine einzige positive Kennzeichnung besteht darin, dass er ein Zivilist genannt wird, und damit findet eigentlich wiederum nur seine Unbestimmtheit und Farblosigkeit Ausdruck. Aber eben diese schrankenlose Unbestimmtheit und Eigenschaftslosigkeit befähigt ihn dazu, im Roman den Mittelpunkt zwischen allen Figuren einzunehmen, über allen zu stehen, nicht vermöge überragender Grösse, sondern durch seine gänzliche Unvoreingenommenheit, die ihn von vorneherein zu nichts Besonderem, Vereinzeltem geeignet erscheinen lässt. Natur und Herkunft (diese nicht nur im gesellschaftlichen sondern auch im zeitlichen Sinne) lassen ihn als Neutralen in die Welt der Bestimmten, Geprägten eintreten. Doch niemand vermag es, ihn zum Aufgeben seiner Eigenschafts- und Meinungslosigkeit zu bewegen. Die Reifung, die er im Kreise all dieser verschiedenen, mit festen Eigenschaften begabten Individuen und Gruppen erfährt, besteht nicht in einer Festigung, in einer Entscheidung nach dieser oder jener Richtung hin; sie besteht in einer Steigerung seiner Neutralität von einer natürlichen, ihm selber unbewussten, zu einer bewusst empfundenen und bejahten Entscheidungslosigkeit. "Und dann

bin/.....

bin ich auch nicht sehr rasch von Urteil. Ich sehe mir die Leute an und denke: So bist du also? Nun gut". (87) Mit dieser von Settembrini als Dumpfsinn verurteilten Art der Stellungnahme, oder vielmehr diesem Nicht-Stellung-nehmen-wollen, beschreibt Castorp sein Verhaeltnis zur Welt sehr treffend. Es wird bestimmt von Interesse und sympathischer Kenntnisnahme.

Eine gewisse methodische Schwierigkeit bei der Darstellung der ironischen Haltung Castorps liegt darin, dass sich kaum einzelne, wohl abgesprengte Beispiele aus dem Gesamtzusammenhang herausloesen und analysieren lassen. Das hat seinen Grund in der besonderen Art dieser Form von Ironie, in ihrem bereits erwaehnten Mangel an Begrenztheit in mehrfacher Hinsicht. Vier Einzelmomente, deren jedes sich ueber die ganze Laenge des Romans hin erstreckt, sollen, aus einer grossen Zahl herausgegriffen, als Beispiele fuer Castorps ironische Eigenart und deren Entfaltung dienen: seine Sprechweise, seine Neigung, fremde Spracheigentuemlichkeiten zu uebernehmen und der Komplex, der durch die Leitmotive "Placet experiri" und "hoerenswert finden" umschrieben ist.

(i) Sprechweise.

Eine individuelle charakterisierende Sprechweise ist in kaum einem zweiten Werke Thomas Manns so ausgepraegt wie im "Zauberberg". Der korpsstudentenhafte, zugleich

zynisch-/.....

zynisch-kaltschnaeutzige und wohlwollend-komische Mediziner-jargon des Hofrates, der schnoddrige Ton der Mylendonk und vor allem das hochbedeutend scheinende, nichtssagende, in Andeutung und Geste steckenbleibende Stammeln des koeniglichen Hollaenders, das sind allerpersoenlichste Ausdrucksweisen, waehrend die Naphtas und Settembrinis neutraler sind, der Schriftsprache naeher stehen. Besonders bei Settembrini lassen sich daneben ausgesprochen rhetorische Zuege erkennen: Ein wohlgeordneter Aufbau jedes Abschnittes mit Einleitungen, Wiederholungen, Steigerungen, Parallelismen, Antithesen und besonders sorgfaeltig geformten Schlusskadenzen. Hans Castorps Sprechweise ist gleichweit entfernt vom reinen und wohlgeformten Schriftdeutsch wie von der hochpersoenlichen Manier. Der Satzbau seiner Reden, oder besser gesagt, seiner Bemerkungen, ist stark parataktisch bestimmt: ein Einfall fuegt sich lose an den anderen: er ist locker, bequem, phlegmatisch. Haeufig finden sich Einzelworte und -wendungen, die ganz der gesprochenen Umgangssprache angehoeren, in der Schriftsprache in der Regel nicht verwendet werden, ohne dass sie doch einer bestimmten Mundart angehoerten. Auch als persoenliche Spracheigenheiten, Sprachidiosynkrasien sind sie nicht anzusprechen. Statt vieler Einzelbeispiele sei eine zusammenhaengende Bemerkung angefuehrt, die das Gemeinte hinreichend verdeutlichen wird. "'Sehr netter Mann!' wiederholte Hans Castorp. 'So eine flotte Redeweise hat er, es macht mir Spass, ihm zuzuhoeren. Quecksilberzigarre fuer

Thermometer/.....

Thermometer ist doch ausgezeichnet, ich habe es gleich verstanden.... Aber ich zuende mir nun eine richtige an, ich halte es nicht mehr aus! Seit gestern mittag habe ich nichts Ordentliches mehr geraucht... Entschuldige mal!" "(65). Die Form fester Behauptung wird fast immer gemieden. Dafuer findet sich eine grosse Anzahl einschraenkender Wendungen wie "es sieht ja aus, als ob ...", "Ich weiss nicht, aber...", "Ich meine, ... also, ich moechte damit sagen...", "wenn ich so sagen darf", "sozusagen", "eigentlich" und besonders häufig "ich finde", "ich finde ja, man sollte eigentlich ..." und dergleichen mehr. Darin kommt deutlich das Fehlen einer festen geistigen Ordnung und vorgefassten Meinung und eine gewisse Offenheit, eine Neigung zu versuchsweisem Sich-Einlassen auf die verschiedensten Standpunkte zum Ausdruck.

Eine weitere Eigentuemlichkeit von Castorps Sprechstil ist, dass Saetze haeufig nicht zu Ende gefuehrt werden, dass das Thema vorzeitig gewechselt wird. Ein leichter Anstoss, eine oberflaechliche Wortassoziation genuegt, um dem Gesagten eine andere Wendung zu geben. Bestaendig spuert der Leser durch Castorps Sprechweise hindurch "die allmaehliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". Nicht selten bricht ein Gedankengang ab, bleibt im Ausweglosen stecken, verwirrt sich in Widersinnigkeiten. Hinzukommt eine gewisse Bequemlichkeit des Sprechers, die sich schwierige Zusammenhaenge mundgerecht macht und sie an konkrete Gegebenheiten anknuepft (z.B.die Zeitentruecktheit der Weckglaeser). All diese

Eigentuemlichkeiten/.....

Eigentümlichkeiten der Sprechweise kennzeichnen Hans Castorp und die Art seines Denkens einerseits als bescheiden, mittelmässig, keineswegs durch besondere Schärfe oder grosse Vertrautheit mit geistigen Dingen ausgezeichnet; auf der anderen Seite als durchaus ungefestigt, offen, tastend bemüht bei aller Bequemlichkeit, in mancherlei Richtung auf Neuland sich vorwagend. Stets ist er darauf bedacht, das Neue, Fremde sich zu eigen zu machen, jedoch nicht ohne inneren Vorbehalt und eine kühle Reserve.

Ironie äussert sich in dieser Sprechweise nur sehr indirekt. Die Ironie einer Settembrinischen Bemerkung springt ohne weitere erläuternde Hinweise sofort ins Auge. Die Sprache, und zwar die abgegrenzte, leicht überblickbare sprachliche Wendung, ist dort selber Träger der Ironie.

In Hans Castorps Fall müssen wir, um den Zusammenhang deutlich werden zu lassen, etwas weiter ausholen. Bei Ästhetikern der Romantik findet sich gelegentlich der Gedanke, dass Ironie in der Vernichtung des Endlichen bestehe. Setzt man die etwas kahle oder überspitzte Abstraktheit von Begriffen wie "Vernichtung" und "Endliches" auf das Konto der zeitgenössischen Neigung zur aphoristischen Formulierung und eines gewissen Einflusses der idealistischen Metaphysik, und nimmt eine Reduktion auf mehr Konkretes vor, so bietet der Satz eine brauchbare Hilfe bei der Lösung unseres Problems. Dem "Endlichen" entspricht in unserem Falle die Abgegrenztheit und Gefestigtheit aller Menschen und Phänomene, denen Hans

Castorp im Zauberberg begegnet, ihr So-und-nicht-anders-sein, die Bestimmtheit ihrer Merkmale und Eigenschaften und ihrer Meinungen; und der "Vernichtung" entspricht eine Aufloesung all des Festen und Getrennten, ein Aufgehen in einem gemeinsamen, unparteiischen, selber ganz unbestimmten Medium, eine Entgrenzung und Vermittlung im Neutralen. Diese Aufloesung vollzieht sich auf bestimmte Weise durch Hans Castorp, und zwar auf Grund seiner Sonderstellung unter den Personen des Romans und zweitens auf Grund seines besonderen Charakters. Seine Sonderstellung besteht darin, dass er ganz ausgesprochen das Zentrum des Romans bildet, und zwar nicht indem er aktiv handelnd seine Umgebung formte und bestimmte sondern durch sein blosses, eher passiv rezeptives Dasein. Er ist perspektivisches Zentrum; in ihm laufen wie in einem Fluchtpunkt alle Linien zusammen. Alles, was der Erzaehler uns gibt, alle Probleme und Personen, alle Maechte und geistigen Richtungen werden uns durch Hans Castorp wie in einem Spiegel noch einmal gegeben. Der Roman hat eine doppelte Optik: wir sehen, was der Erzaehler uns zeigt und wir meinen es mit Hans Castorps Augen noch einmal zu sehen, wie denn nichts uns gezeigt wird, ohne dass Hans Castorp gegenwaertig waere und es mit uns saehe. Tod und Krankheit, um nur ein Beispiel zu nennen, werden uns in vielfacher Gestalt mit allem sinnlich vergegenwaertigenden Detail vorgefuehrt. Nebenher laeuft stets der treuherzige Kommentar Castorps. Er blickt auf die selben Phaenomene, er bereichert seine Erfahrung an ihnen, er nimmt sie in sich auf,

hat/.....

hat teil an ihnen. Bildlich gesprochen: Die Vielfalt der Monaden, die getrennt, fensterlos, jede fuer sich ein eigenes Zentrum, eine eigene geschlossene Welt bildend den Roman bevoelkern, werden alle umfasst von der einen Zentralmonade, Hans Castorp, dem alle Abgegrenztheit fehlt, in dessen Bewusstsein jede einzelne Monade, und sei sie von der anderen auch noch so verschieden, Platz findet.

Neben seiner zentralen Stellung, die ihn zu jeder Einzelheit in Beziehung setzt, die alles in ihm zusammenkommen laesst, ist die zweite Voraussetzung fuer jene "Vernichtung" die vollkommene Neutralitaet seines Charakters. Hans Castorp muss, wenn das in ihm Zusammentreffende wirklich seine Festigkeit, Besonderheit, sein So-und-nicht-anders-sein soll aufgeben koennen, wenn es den Charakter des "Endlichen" aufgeben soll, selber ganz Eigenschaftslosigkeit, Neutralitaet, Bestimmungslosigkeit sein, - ein schwieriges Problem der Darstellungskunst fuer den Autor. Thomas Mann hat dieses Problem auf mehrfache Weise geloest. "Ein unbeschriebenes Blatt", "ein einfacher junger Mann", "unser unbedeutender Held" und "durchschnittlich" wird er gelegentlich vom Erzaehler selber genannt. Auch durch den Mund verschiedener Personen, Herrn Settembrinis, Hofrat Behrens, Mynheer Peeperkorns und Frau Chauchats wird gelegentlich eine direkte Charakterisierung gegeben. Dazu kommen Betrachtungen Castorps ueber sich selbst und schliesslich zeigt sich die Neutralitaet seiner Gesinnung, die Abneigung, sich fuer irgendetwas und irgendwen zu entscheiden, in fast

jedem/.....

jedem Gespräch, das er führt. Am allerunmittelbarsten, auf die anschaulichste Weise kommt jedoch sein Charakter, oder vielmehr das Fehlen eines ausgesprochenen Charakters - denn darin liegt die Schwierigkeit der Darstellung - in seiner Art zu sprechen zum Ausdruck. Denn wie er spricht kennzeichnet einen Menschen unmittelbarer als was er spricht.

(ii) Nachahmung des Fremden.

Auf einem Umweg haben wir zu zeigen versucht, wie die eingangs beschriebene Sprechweise Hans Castorps ein Mittel zur Darstellung seiner Ironie ist.

Weniger Umstände erfordert es, den ironischen Sinn einer besonderen Eigentümlichkeit des Castorpschen Sprachgebrauches aufzuzeigen, nämlich seiner Neigung, sich fremde Spracheigenheiten zu eigen zu machen. Aus der Fülle der sich bietenden Beispiele seien einige herausgegriffen.

Ganz ohne ironischen Unterton wird berichtet, wie er den feierlichen Gruss des Gebirglers bei sich wiederholt. "Es hatte so sonderbar in der Einsamkeit geklungen, dieses 'Leb wohl und hab Dank' und träumerisch Hans Castorps vom Steigen und Singen benommenen Sinn berührt. Er sprach es leise nach, indem er sich bemühte, die gutturale und feierlich-unbeholfene Mundart des Gebirglers nachzuahmen"(164). Von solchem gedankenvollen Nachsprechen unterscheidet sich die bewusste und halb versuchsweise Aneignung. So braucht er gegen Joachim, kurz nachdem die Oberin von Mylendonk das Zimmer verlassen hat, ein besonders auffallendes Wort, das in dem sehr

skurrilen/.....

einstecken: "Schweigen Sie... Unterrichten Sie sich, aber produzieren Sie nicht."(572). Die gleiche Formel "anonym und gemeinsam" wird von Castorp noch ein zweites Mal, in einem Selbstgespräch in dem Kapitel "Schnee" wiederholt. Wir werden uns dieser Stelle weiter unten (auf Seite 174) in anderem Zusammenhang noch zuzuwenden haben.

Doch nicht nur die Mylendonk und die beiden Präzeptoren ahmt er nach, ob unwillkürlich oder absichtlich ist jeweils schwer zu entscheiden, sondern auch Clawdia Chauchat - "unwillkürlich dehnte auch er das Wort (menschlich) auf schläfrige Weise, ungefähr wie jemand, der sich reckt und gähnt"(793) - und Mynheer Peeperkorn. Settembrini wirft ihm den Umgang mit dem "dummen alten Mann" vor, an dem doch nichts zu finden sei, der ihn doch nicht fördern könne. "'Ich beschwöre Sie, kommen Sie meinem Verständnis zu Hilfe....' Hans Castorp lachte. 'Durchaus!' sagte er. 'Perfekt! Es ist nun einmal - Erlauben Sie mir - Gut!' Und er suchte auch Peeperkorns Kulturgebärden zu kopieren"(828f.).

In dieser Eigenart Castorps, die Sprachgewohnheiten anderer Personen, bestimmte Worte, Wortverbindungen, ganze Aussprüche oder gar die hochpersönliche Redeweise selber nachzuahmen, kommt Verschiedenes zum Ausdruck. Insofern Castorp auf diese Weise seine Rede mit fremden Federn schmückt, fällt ein etwas zweifelhaftes, fast hochstaplerisches Licht von dort auf seinen Charakter. Ferner wird seine oben erwähnte Unbestimmtheit, sein Mangel an persönlicher Eigenheit, der bereits an dem lockeren, aller persönlichen Prägung entbehrenden Ton seines

Sprechens/.....

Sprechens auffiel, durch seine Anlehnung an Fremdes im Sprachlichen noch verstaerkt. Ferner besteht darin eine formale Beziehung zur Technik des Leitmotivs dessen ironische Komponente schon beruehrt wurde. Die eigentliche ironische Wirkung dieses Nachsprechens, die beim Lesen immer wieder unmittelbar empfunden wird, beruht aber wohl darauf, dass erst in Castorps Munde das Besondere, Feste, persoenlich Gepraegte einer Wendung als solches auffaellt und zugleich auf eine leicht komische Art relativiert wird. Subjektiv, von Hans Castorp aus gesehen, findet sich im Nachsprechen jene Lust am spielerischen Einnehmen fremder Standpunkte, am liebenswuerdig toleranten dabei zugleich etwas mokanten Geltenlassen und am Erproben des Fremden, Neigungen, die wir als Merkmale der quietistischen Ironie erkannt hatten.

(iii) Das Leitmotiv "Placet experiri".

Ein Zug zum Experimentieren, zum probeweisen Annehmen fremder Formen, zum Sich-einlassen auf dieses und jenes und zum Spielen einer Rolle ist auch sonst fuer Castorp bezeichnend und bildet ebenfalls Ausdruck seiner ironischen Haltung. Das Schluesselwort hierfuer bildet das leitmotivisch verwendete "Placet experiri". Dieser Wahlspruch Petrarcas wird eingangs von Settembrini zitiert, um, halb entschuldigend, halb zur Verantwortung aufrufend, Castorps Denkweise zu kennzeichnen. Dieser macht alsbald das Wort zu seinem eigenen Wahlspruch. Settembrini gibt gleich bei einer der ersten Begegnungen eine treffende Bestimmung der ironischen Geisteshaltung Castorps: "Ich weiss, was sie sagen wollen. Sie wollen sagen, dass sie es so

ernst/.....

ernst nicht gemeint haben, dass die von Ihnen vertretenen Anschauungen nicht ohne weiteres die Ihren sind, sondern dass Sie gleichsam nur eine der moeglichen und in der Luft schwebenden Anschauungen aufgegriffen, um sich unverantwortlicherweise einmal darin zu versuchen. So entspricht es Ihrem Alter, welches maennlicher Entschlossenheit noch entraten und vorderhand mit allerlei Standpunkten Versuche anstellen mag. Placet experiri." (135). Gegen Ende der Unterhaltung gibt er der Mutmassung Ausdruck, "dass er (Castorp) geistig dilletiert, dass er nach Art begabter Jugend mit den moeglichen Anschauungen vorlaeufig nur Versuche anstellt".(138) Das oft wiederholte "Placet experiri" wird zur Formel fuer Castorps distanziertes, vorbehaltvolles und in diesem Sinne ironisches Verhaeltnis zu seiner Umwelt. Es kennzeichnet das vorsichtige Wagnis seiner Existenz, den schwebenden Zustand zwischen Selbstaufgabe und Selbstbewahrung, die liebenswuerdige, bis zur schlimmen Verliebtheit gehende und doch reservierte Anteilnahme, von der sein Schuelerverhaeltnis zu den beiden Paedagogen ebenso bestimmt ist wie sein Verhaeltnis zu Clawdia oder zu der Persoenlichkeit Peeperkorn und wie seine wissenschaftlich-denkerischen Beschaeftigungen mit den Problemen von Tod und Leben und Zeit und Ewigkeit. Behrens schilt ihn wegen der phlegmatischen Leidenschaft, die gefaehrlichsten Dinge mit der unschuldigsten Neugier zu erproben, einen Feigling, Duckmaeuser, Zivilisten und eine bipedische Annehmlichkeit. "Sie wollen immer alles harmlos haben, Castorp, so sind Sie. Sie sind gar nicht abgeneigt, sich auch einmal mit Nichtharmlosigkeiten einzulassen, aber dann behandeln Sie sie, als ob sie harmlos waeren, und damit glauben Sie sich vor Gott und Menschen

angenehm/.....

angenehm zu machen"(750). Besonders deutlich wird diese Diskrepanz zwischen der Gefährlichkeit der Begegnung und der harmlosen Art, in der Castorp sie besteht, bei drei Abenteuern, die auch sonst durch geheime Andeutungen untereinander verknüpft sind, der Liebe zu Clawdia, dem Ausbruch über die Höhe des Zauberberges hinaus in die Region des Schnees und den Zusammenkünften mit Krokowski, die in den parapsychologischen Experimenten ihren Gipfel finden. Über sein Verhältnis zu der Russin heisst es: "Hans Castorp ... arg verliebt also und damit abhängig, unterworfen, leidend und dienend, war doch der Mann, in der Sklaverei sich hinlängliche Verschmitztheit zu bewahren..." (826). Die Begegnung mit der Elementarnatur in Schnee und Eis wird verglichen mit der spielerisch vorsichtigen Berührung mit jener anderen Elementargewalt, der des Meeres. "... und noch der letzte Auslauf des Katarakts hatte den Nacken wie Prankenschlag getroffen. Von dorther kannte der junge Mensch das Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde"(674).

Gegen Ende des Romans tritt das leitmotivische "Placet experiri" selber noch einmal auf mit Bezug auf Castorps Teilnahme an den Versuchen Krokowskis. "Das Placet experiri aber, ihm eingepflanzt von einem, der s o l c h e Versuche freilich aufs prallste missbilligen musste, sass fest in Hans Castorps Sinn; seine Sittlichkeit fiel nachgerade mit seiner Neugier zusammen, hatte das wohl eigentlich immer getan: mit der unbedingten Neugier des Bildungsreisenden, die vielleicht schon, als sie vom Mysterium der Persönlichkeit kostete, nicht mehr weit von dem hier auftauchenden Gebiet entfernt gewesen war,

und/.....

und die eine Art von militärischem Charakter bekundete dadurch, dass sie dem Verbotenen nicht auswich, wenn es sich anbot"(938f.).

Wenn hier vor allem der Charakter des Wagnisses betont wurde, der dem Placet experiri anhaftet, so in den beiden nun folgenden Beispielen der Charakter des Unverbindlichen, Schwebenden, Castorps Weigerung, sich urteilend für eine Sache oder Seite zu entscheiden, seine betrachtende Genügsamkeit, welche zugleich distanzierte Überlegenheit des unbeteiligten Zuschauers ist. Unparteilichkeit, Gerechtigkeit, und zwar gerade nicht eine männlich entscheidende Gerechtigkeit, sondern die "phlegmatische Leidenschaft" die unter diesem Namen geht (Madame Chauchat nennt sie so. S.847) sind, wie wir gezeigt haben, Merkmale der quietistischen Ironie und sie sind die höchsten Tugenden Castorps. Zwischen den streitenden Parteien, "ein Teufel rechts und einer links"(655), neigt er sich einmal der einen, dann wieder der anderen zu, keine der beiden vorbehaltlos akzeptierend aber auch keine entschieden verwerfend. "Hans Castorp hob den Zeigefinger, wie in der Schule. Er wünschte nach keiner Seite anzustossen, aber ..."(654). Dieser Wunsch ist mehr als blosse Höflichkeit, es ist die schelmische Neutralität des "Placet experiri", der an Erlebnis und Einblick, an vielseitiger Selbstbereicherung mehr gelegen ist, als an eindeutiger Stellungnahme. "So ein Umgang erweitert ja den Horizont in ganz unverhofftem Grade und gibt Einblick in eine Welt, von deren Existenz man keine blasse Ahnung hatte"(579) ruft er aus, als Settembrini ihm Naphtas Zugehörigkeit zum Jesuitenorden verrät. Kurz zuvor hatte er seine interessierte Anteilnahme an den Ausführungen Naphtas gegen das Missfallen Settembrinis verteidigt,

indem/.....

indem er auf dessen eigenen Wahlspruch, das Wort Petrarcas, anspielte: "Sein Vetter und er, sie seien wohl mehr oder weniger bedrohte Naturen ... er verstehe. Aber demgegenüber könne man ja Petrarca anführen mit seinem Wahlspruch, Herr Settembrini wisse schon, und hörenswert sei es doch unter allen Umständen, was Naphta so vorbringe"(576f.).

In diesem Zitat wird das Placet experiri in Verbindung gebracht mit einem anderen Leitmotiv: "hörenswert". Mit der Betrachtung dieses Ausdrucks, seiner Verwendung und Bedeutung soll die Darstellung einiger Ausdrucksformen der Castorpschen Ironie abgeschlossen werden.

(iv) Das Leitmotiv "hörenswert".

Indem Hans Castorp die belehrenden Äusserungen der beiden Disputanten, vorwiegend Settembrinis, "hörenswert" findet, kommt er der einfachen, geraden, "klassischen" Ironie näher als sonst. Der Ausdruck bedeutet ja wörtlich genommen ein Lob. Nun verdreht sich durch die Art wie Castorp ihn gebraucht, dieses Lob zwar nicht in sein Gegenteil: Kritik (eine solche volle Drehung des Sinns wäre für die klassische Ironie bezeichnend), aber es erhält doch den Charakter des zwischen Zustimmung und Ablehnung Schwebenden, etwas Reserviertes und höchst Vorbehaltvolles. Zugleich äussert sich darin eine gewisse ironische Überlegenheit Castorps, verbunden mit einer freundlichen, leicht spöttisch gefärbten Herablassung. Bei allem wird aber, wenigstens im ersten Teil des Romans, die Formel von Castorp mit einer naiven Unbekümmertheit gebraucht; es scheint, als sei er sich ihres ironischen Charakters selber durchaus nicht bewusst, doch

gehört/.....

gehoert es gerade mit zum Schalkhaften seiner Ironie, dass wir dessen nie ganz sicher sind. Eine kleine Besonderheit im Gebrauch der Formel "hoerenswert" verstaerkt noch deren ironischen Effekt. Castorp bezieht sich mit seinem Lob meistens gar nicht auf den Inhalt - und das heisst bei Settembrini die Moral - des Gesagten sondern auf die schoene Form, auf die Art, wie etwas gesagt wurde und bekundet damit indirekt wenn nicht Ablehnung so doch interessierte Neutralitaet. Die folgenden Beispiele machen den ironischen Wert des leitmotivischen "hoerenswert" ohne weiteren Kommentar deutlich.

Nach der ersten jener hoechst eindrucksvollen, mustergueltig gebauten Rede Settembrinis fuer Vernunft und Aufklaerung, Arbeit, Fortschritt und Zivilisation bemerkt Castorp trocken, uebrigens aufrichtig angetan von der Redekunst des Italieners: "Sehr schoen, Herr Settembrini. Es ist geradezu hoerenswert, wie sie das so zu sagen wissen. Man koennte es gar nicht ..... gar nicht plastischer ausdruecken, meine ich." (136) Der ironische Eindruck, den diese Bemerkung hervorruft, wird in dem vorliegenden Fall noch besonders hervorgehoben durch den scharfen Kontrast, in dem Castorps lockerer Sprechstil unmittelbar auf den hohen,rhetorischen Stil Settembrinis folgt. Das Ohr des Lesers ist gleichsam noch auf dessen herrlich ausschwingende Kadenzen eingestellt und findet sich urploetzlich durch Castorps "kleines Wort" ernuechtert. (Dieses Phaenomen wurde weiter oben (auf Seite 130ff) bereits im Zusammenhang besprochen.)

Gleich nach dem Diskurs, dem das letzte Zitat entnommen wurde, aeussert Castorp sich seinem Vetter gegenueber

auf/.....

auf folgende Weise: "Gott bewahre! ...Das ist wirklich ein Paedagog,- ...Man muss furchtbar aufpassen mit ihm, dass man kein Wort zuviel sagt, sonst gibt es ausfuehrliche Lehren. Aber hoerenswert ist es ja,wie er zu sprechen versteht, jedes Wort springt ihm so rund und appetitlich vom Munde, - ich muss immer an frische Semmeln denken, wenn ich ihm zuhoere."(139) Das "hoerenswert" steht hier ungefaehr in der Mitte einer kurzen Meinungsausserung. Vorangeht der halb spoettische Ausdruck eines gewissen Missbehagens. Mit dem "Aber" setzt in einer Gegenwendung das Zugestaendnis, das Lob ein, und dieses Lob ist ehrlich gemeint. Wuerde es in polemisch-ironischer Absicht gebraucht, so duerfte das "Aber" nicht davor stehen. Erst in einer erneuten Wendung, in der naeheren Beschreibung der Sprechweise Settembrinis (rund, appetitlich, frische Semmeln) kommt nun der komisch-ironische Sinn des "hoerenswert" voll zum Ausdruck. Darueber hinaus mag Thomas Mann in diese Stilbeschreibung, besonders wenn man das folgende noch hinzunimmt: "wie er die Worte springen und rollen laesst ... so elastisch wie Gummibaelle..." eine ironische Charakterkritik seines eigenen Stils gegeben haben. Tatsaechlich koennte ein Kritiker, dem nicht eben nur die Breite und Umschweife des Mannschen Stils, seine "langen Saetze", sondern auch seine Pointiertheit, seine sorgfaeltige Wahl der Worte ein Anstoss waere, seine Kritik ironisch nicht besser ausdruecken als es hier Castorp tut.

In den beiden vorangegangenen Zitaten bildete das Wort "hoerenswert" einen Bestandteil der direkten Rede, aus deren Fluss es durch keinerlei besondere Hinweise oder Kunstgriffe

herausgehoben/.....

herausgehoben wurde. In den vier folgenden Beispielen tritt der leitmotivische Charakter des Wortes immer stärker in Erscheinung, die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf die eine oder andere Weise darauf hingelenkt und seine tiefere Bedeutung kommt dabei stets deutlicher zum Vorschein.

Wiederum nach einer Rede Settembrinis heisst es: "Dies alles fand der junge Hans Castorp hörenswert, zwar unverbindlicherweise und mehr zum Versuch, doch hörenswert auf alle Fälle fand er, dass es sei..."(223). Kam in dem zuletzt zitierten Beispiel (hörenswert ... so rund und appetitlich) mehr die komische Seite der Ironie zum Ausdruck, so hier das Element des Vorbehalts, der reservatio mentalis, der Urteilsenthaltung, die, wie oben gezeigt wurde, typische Merkmale der quietistischen Ironie sind.

In der grossen Abschiedsrede an den Mentor zu Beginn der Karnevalsnacht, in der Castorp sich für alles bedankt, fasst er, was er gelernt hat, noch einmal kurz zusammen. Zur Kennzeichnung seiner eigenen Art und des Beitrages, den er zu den Gesprächen hatte machen können, verwendet er nun selber den Ausdruck "hörenswert". "... und konnte immer nur ausserordentlich hörenswert finden, was du sagtest"(463). Es zeigt sich darin, dass er mittlerweile sich der Bedeutung dieses Wortes bis zu einem gewissen Grade bewusst geworden ist, und dass, wo er es förderhin braucht, es mit bewusst ironischem Unterton geschieht.

Das wird deutlich in der folgenden, bereits im Zusammenhang mit dem Leitmotiv "Placet experiri" angeführten Stelle. Castorp nimmt hier sein Interesse an den Ausführungen Naphtas

gegen/.....

gegen die Warnungen Settembrinis in Schutz. "Aber demgegenüber könne man ja Petrarca anführen mit seinem Wahlspruch, Herr Settembrini wisse schon, und hörenswert sei es doch unter allen Umständen, was Naphta so vorbringe: man müsse gerecht sein, ..."(577). Im nächsten Augenblick, da er Settembrinis Missfallen bemerkt, gibt er dem "hörenswert" eine andere Wendung: "... und so beeilte sich Hans Castorp hinzuzufügen, dass er selbst sich natürlich jeder Partei- und Stellungnahme enthalte, nur eben hörenswert habe er es gefunden..."(ebd.). Diese Schwenkung von "hörenswert unter allen Umständen" zu "nur eben hörenswert" offenbart besonders deutlich jene für die quietistische Ironie so kennzeichnende Ambiguität.

Als letztes Beispiel sei eine Stelle gegen Ende des Romans angeführt, wo der Erzähler, selbst in scheinbarer Verwunderung über die Eignung Castorps zur Hauptgestalt des Romans, dessen ironische Toleranz allem gegenüber, mit dem Schlüsselwort "hörenswert" bezeichnet, und als Grund angibt.. "...Wir wundern uns selbst, wie es unserem unbedeutenden Helden gelingen mochte, sie um sich zusammenzuhalten, - wir erklären es uns mit einer gewissen verschmitzten Lebensfreundlichkeit seines Wesens, die ihn alles "hörenswert" finden liess, und die man Verbindlichkeit selbst in dem Sinne nennen könnte, dass sie nicht nur ihm die ungleichartigsten Personen und Persönlichkeiten, sondern bis zu einem gewissen Grade sogar diese untereinander verband"(825).

Die Darstellung der Ironie Castorps soll mit diesem Zitat abgeschlossen werden. Sie bleibt notwendig unvollkommen. Für die Ironie Castorps gilt durchaus was bereits B. Allemann

mit/.....

mit einem allerdings wohl ungerechtfertigten Anspruch auf Gültigkeit für alle Formen der Ironie als Schwierigkeit empfunden hat, "welcher eine auf die Welt der Ironie gerichtete Untersuchung notwendigerweise begegnet." Diese Schwierigkeit besteht darin, "dass der ironische Spielraum sich nicht am Einzelbeispiel ohne weiteres in seinen Strukturen sichtbar machen lässt. Man kann nicht einen ironischen Satz oder eine ironische Passage auf ihre Wesenszüge hin untersuchen, um über das Wesen des ironischen Stils Aufschluss zu erhalten"[163]. Etwas konkreter heisst es von dem "wesentlich ironischen Text": "Es lässt sich das Ironische in ihm nirgends punktuell fassen"[164].

Wir glauben trotz dieser Schwierigkeit, auch im Falle Castorps die Ironie, oder doch einiges Ironische punktuell gefasst zu haben. (Im Falle Settembrini ist die deutliche Begrenztheit auf einen ironischen Satz oder eine ironische Passage, wie wir sahen, sogar ein besonderes Merkmal). Dennoch darf nicht übersehen werden, dass neben solchen Erscheinungsformen der Castorpschen Ironie, die, wie die erwähnten Leitmotive, verhältnismässig leicht zu erfassen und zu untersuchen sind, andere von nicht geringerer Bedeutung stehen, die in der Tat durch ihre verhältnismässige Ungreifbarkeit der Analyse erhebliche Schwierigkeiten entgegenstellen. Beispiele dafür sind die oben (auf Seite 130 ff.) unternommenen Untersuchungen der Zusammenhänge zwischen Ironie und der Eigenart des Castorpschen Sprechstils sowie der besonderen Eigentümlichkeit der Rezeption und Wiederholung fremden Sprachgutes.

B. Mythos/.....

B. Mythos.

Der Zauberberg ist kein mythischer Roman in dem Masse, wie die Erzählung Der Tod in Venedig und vor allem die Josephtetralogie mythisch genannt zu werden verdienen. Dennoch finden sich bereits im Zauberberg manche Züge, die, ohne direkt als mythisch gekennzeichnet zu sein, doch Wesentliches mit mythischem Geschehen und Erleben gemein haben. Ähnlich wie im Tod in Venedig sind es Vorgänge des Unbewussten, in denen Mythisches zuerst sich anbahnt. Der Zusammenhang zwischen der Denk- und Erlebnisweise des Primitiven, des Menschen der Vor- und Frühgeschichte sowie dem Niederschlag, den solche Erlebnisse in Mythen, Märchen, frühen Religionsbildungen und Kultformen gefunden haben, mit seelischen Vorgängen im modernen Menschen sind von der zeitgenössischen Psychologie, besonders von Freud und C.G. Jung zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden. Thomas Mann hat besonders später die Ergebnisse dieser Untersuchungen für seine Romane nutzbar gemacht. Es bleibt jedoch für das Verständnis der erwähnten Zusammenhänge gleichgültig, ob sie im Einzelfall unmittelbar aus einer dichterischen Intuition geschöpft oder der tiefenpsychologischen Forschung verdankt wurden, solange jene Zusammenhänge zwischen Mythischem und Unbewusstem selber deutlich werden.

Eine direkte Beziehung zwischen Mythos und Ironie, wie sie für den Josephroman so kennzeichnend ist, tritt im Zauberberg noch nicht offen in Erscheinung. Dennoch bahnt sich hier bereits eine solche Beziehung an. Hans Castorps besondere Art von Ironie, seine vorbehaltvolle Unentschiedenheit, sein Schweben zwischen den Gegensätzen lässt ihn ebenso für die mythische Rolle eines Hermes und Mittlers prädestiniert erscheinen, wie gerade seine letztlich ironische Haltung dem Tode gegen-

über/.....

über ihn deutlich als einen Vorläufer Josephs, des sterbenden und wiederauferstehenden Gottes zeigt. Rückblickend von dem Verständnis des J o s e p h r o m a n s als einer Vereinigung von Ironie und Mythos, lässt sich eine solche als schon im Z a u b e r b e r g angelegt erkennen.

1. Mythologisches und Mythisches als Denk- und Redeweise bei Behrens, Settembrini und Naphta.

Der Vollständigkeit halber und gleichsam als Kontrast seien zunächst einige wenigertief gehende mythologische Einzelheiten angeführt, die im Z a u b e r b e r g Erwähnung finden. Zwei Personen sind besonders anzuführen, die sich im Gespräch gelegentlich mythologischer Anspielungen bedienen: Hofrat Behrens und Herr Settembrini.

a) Mythologie als façon de parler bei Hofrat Behrens.

Für Behrens ist die Mythologie nichts weiter als eine façon de parler, sie bildet eine Facette seines bunten Akademikerjargons wie anderes auch, wie fremdsprachliche Ausdrücke, die teilweise absichtlich auf scheinbar ungebildete Weise deutsch ausgesprochen werden (Hote voleh), Kontaminationen von Ausdrücken der gehobenen und der Fachsprache (Gesegnete Nahrungsaufnahme), Mischungen von Slang, Kasino- und Kasernenhofdeutsch und korpsstudentischem Deutsch-Latein. Ein paar Beispiele werden das Redensartliche seiner Gymnasialmythologie deutlich machen: "... und es bei den Dämpfungen und Narben an Ihrem Äolusschlauch da drinnen und mit den kalkigen Fremdkörpern darin sein Bewenden hätte, so würde ich Sie zu ihren Laren und Penaten schicken und mich auch keinen Deut mehr um Sie kümmern, ..."(254). "'Hallo!' sagte er. 'Das sind ja unsere Dioskuren! Castorp und Pollux.... Bitte, Wehelaute zu unterdrücken!'"(301). Bei dem folgenden Beispiel handelt es sich um die beiden

Weihnachtsgeschenke/.....

Weihnachtsgeschenke, die der Hofrat von den Patienten bekommen hat, eine Chaiselongue und einen grossen Silberteller mit Monogramm. "... Behrens probierte ihre Bequemlichkeit, indem er sich, seinen nutzlosen Teller unter dem Arm, der Laenge nach darauf ausstreckte, die Augen schloss und zu schnarchen begann wie ein Saegewerk, unter der Angabe, er sei Fafnir mit dem Hort."(407) Bei aller Komik der Auffuehrung und besonders der Anspielung auf die germanische Sagengestalt, den Anwesenden durch Wagner bekannt, handelt es sich hier doch nicht eigentlich um eine Ironisierung des Mythos, (wie wir ihr spaeter in so mannigfaltigen Formen begegnen werden), sondern lediglich um ein Mittel zur moeglichst deutlichen Charakterisierung des Arztes. Auf die Bedeutung der aufs hœchste individualisierten Spracheigentuemlichkeiten der verschiedenen Personen wurde ja bereits hingewiesen.

b) Mythologie als klassisches Bildungsgut bei Settembrini.

Auch fuer den humanistisch gebildeten Literaten Settembrini bedeutet Mythos nicht mehr als ein wohlgeordneter, ueberlieferter Schatz von charakteristischen Fabeln, deren man sich bei gegebenem Anlass mit Vorteil bedienen mag, zu allerlei Anspielungen, deren Verstaendnis man in der gebildeten Welt voraussetzen kann. Mythos hat fuer Settembrini nichts mit urtuemlichem Menschentum oder einer dem dunkleren Bereich der Seele angehoerenden Reich der Bilder zu tun; er ist fuer ihn Mythologie und damit Literatur, dem hellen, heiteren Reich der Vernunft zugehoerend. Mythologie ist fuer Settembrini zugleich aber auch

mehr/....

mehr als für Hofrat Behrens, mehr als ein Bestandteil eines kuriosen Privatjargons. Der Italiener bedient sich seiner mit all der ihm eigenen Bewusstheit und Klarheit. Wie alle Literatur ist sie ihm ein Mittel zur gleichzeitigen Belehrung und Unterhaltung. Er gebraucht sie mit Vorliebe, ganz wie die klassische Ironie, als eine Waffe der Kritik. So gleich anfangs, wenn er die beiden Ärzte mit den Hadesrichtern, Minos und Rhadamanthys vergleicht und damit indirekt das Berghofsanaterium als eine Unterwelt kennzeichnet. Deutlicher wird wenige Zeilen weiter dieser Vergleich ausgeführt, indem Castorp dem in das Schattenreich verschlagenen Odysseus zur Seite gestellt wird. "Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen", rezitiert er Homer. Castorp versteht nicht sogleich; seine Kenntnisse der Mythologie sind begrenzt, wie die des durchschnittlichen Lesers es vermutlich sind; schon bei Minos und Rhadamanthys war er nicht ganz sicher gewesen. Er fragt: ""In die Tiefe, Herr Settembrini? Da muss ich doch bitten! Ich bin ja rund fünftausend Fuss hoch geklettert zu Ihnen herauf -" "Das schien Ihnen nur so! Auf mein Wort, das war Täuschung", sagte der Italiener mit einer entscheidenden Handbewegung. "Wir sind tiefgesunkene Wesen ..."" (78f)[29]. Wir bemerken hier eine eigentümliche Doppelsinnigkeit in der mythologischen Anspielung Settembrinis, deren er sich selber kaum bewusst ist. Sie ist für ihn nur Warnung in heiterer, leicht ironischer Form. Zugleich eröffnet er aber damit, dass er Castorps Besuch mit der Reise des Odysseus in die Unterwelt vergleicht, einen weiten Hintergrund, er lässt das Schicksal des einen zu einer Wiederholung eines

mythischen/.....

mythischen Schemas werden und gibt ihm damit eine symbolisch-repraesentative Bedeutung, die weit ueber jenes andere Moment der Stellvertretung, naemlich fuer den europaeischen Menschen seiner Generation, hinausgeht. Insbesondere gewinnt die Idee des Todes hierdurch eine mythische Vertiefung, ungeachtet ihrer sonst so naturalistischen, ja ironischen Behandlung. Die sieben Jahre - ein "mythisch-malerischer Zeitkoerper" werden sie im Schlusskapitel genannt -,(1008) die Castorp im Lungensanatorium verbringt, werden, mit den Worten des Josephromans zu reden, Unterweltszeit, die Befreiung durch den Donnerschlag des Krieges erhöht den Aspekt einer Auferstehung und Wiedergeburt, wenn auch einer totgeweihten. Thomas Mann hat selber in einem Vortrag 1939 ueber den Zauberberg ein solches Hindurchgehen durch Tod und Krankheit zu hoeherem Leben, hoeherer Gesundheit als Quintessenz des Romans beschrieben: "Fuer diesen (fuer den Autor) sind Tod und Krankheit und alle makabren Abenteuer, die er seinen Helden durchlaufen laesst, ja gerade das paedagogische Mittel, durch das eine gewaltige "Steigerung" und Foerderung des schlichten Helden ueber seine urspruengliche Verfassung hinaus erzielt wird. Sie sind, eben als Erziehungsmittel, weitgehend positiv gewertet, wenn auch Hans Castorp im Laufe seines Erlebens hinausgelangt ueber die ihm angeborene Devotion vor dem Tode und eine Menschlichkeit begreift, die die Todesidee und alles Dunkle, Geheimnisvolle des Lebens zwar nicht rationalistisch uebersieht und verschmaeht, aber sie einbezieht, ohne sich geistig von ihr beherrschen zu lassen."(XXV) Settembrini selbst spricht diesen Gedanken einmal aus: "Der Tod ist ehrwuerdig als Wiege des Lebens, als

Mutterschoss/.....

Mutterschoss der Erneuerung"(280), - ein sehr weitgehendes Zugestaendnis des Anwalts des Lebens an die Macht des Todes. Auf den Mythos der Unterwelt spielt er spaeter auf spasshafte Weise noch einmal an. "Goetter und Sterbliche haben zuweilen das Schattenreich besucht und den Rueckweg gefunden. Aber die Unterirdischen wissen, dass,wer von den Fruechten ihres Reiches kostet, ihnen verfallen bleibt."(502) Mit dem Genuss der Unterweltsfrucht, dem Granatapfel, ist die Liebesnacht mit der Russin gemeint, die im ganzen Roman nur andeutend erwaehnt wird, und die in den Augen des Waechters und Erziehers etwas höchst Verwerfliches und Suendiges hat. Eine Verbindung, die bereits an der Oberflaeche des Romangeschehens auf mehrfache Weise hergestellt wurde zwischen den zwei Erlebnissen, der Liebe zu Clawdia und der Macht des Todes, wird so auf mythisch-untergruendige Weise noch einmal verstaerkt. Auch dieser Bemerkung wird jedoch von Settembrini selber kaum grosses Gewicht beigelegt; er wirft sie mit heiterer Leichtigkeit seinem Schueler zu, in der bestimmten, belehrenden Absicht, diesen den Grund fuer das strafende Schweigen, das er seit der Karnevalsnacht gegen ihn beobachtet, wissen zu lassen. Er richtete das Wort an ihn, "wenn auch nur im Vorueberstreifen und in Form mythologischer Anspielungen, zu deren Verstaendnis abendlaendische Bildung gehoerte",(501) heisst es mit betonter Leichtigkeit, die dennoch nicht ueber ihren tieferen Sinn hinwegtaeuschen darf. Als er die Frage schliesslich stellt, wie der Granatapfel gemundet habe, missversteht Castorp ihn, so wie man sonst nur eine ironische Bemerkung missverstehen kann; er nimmt sie im woertlichen Sinne: "Das heisst.... wie meinen Sie Herr Settembrini? Granatapfel?"

Es/.....

Es gab doch keine?"(501) - Und noch ein weiteres Beispiel für Settembrinis Gebrauch der klassischen Mythologie sei angeführt, aus dem die rein belehrende, warnende, ja geradezu rhetorische Funktion, die sie für ihn hat, besonders deutlich wird.
"Meiden Sie diesen Sumpf, dies Eiland der Kirke, auf dem ungestraft zu hausen Sie nicht Odysseus genug sind. Sie werden auf allen Vieren gehen, Sie neigen sich schon auf Ihre vorderen Extremitäten, bald werden Sie zu grunzen beginnen, - hüten Sie sich!"(346f.) Dergleichen homerische Mythen dienen dem besorgten Pädagogen zu dem gleichen Zweck wie die vielen Zitate aus italienischen und deutschen Klassikern, wie die novellenartigen Erzählungen aus dem Leben der Kranken und wie seine gerade und klassische Ironie: Sie sollen erfreuen und belehren, eine Moral in schöner Form geben.

c) Mythisches im Denken Naphtas.

Der Komplex von Tod und Wiedergeburt wird auch von Settembrinis Gegner, der den Urquellen des Religiösen so viel näher steht, zum Gegenstand einer längeren Erörterung gemacht. Ausgehend von einer scheinbar so vernünftigen, dem Jahrhundert der Aufklärung angehörenden Institution wie der Freimaurerei, welche der Jesuit aber zurückverfolgt zu ihren mittelalterlichen Ursprüngen und noch darüber hinaus, kommt er zunächst auf das Wesen der Alchimie zu sprechen, welches er als "Läuterung, Stoffverwandlung und Stoffveredlung, Transsubstantiation, und zwar zum Höheren, Steigerung also,-"(723) bestimmt. Gleich darauf wird dieser Vorgang der Hinauftreibung "magische Pädagogik" genannt,

womit/.....

womit für Hans Castorp, das pädagogische Objekt seiner Umwelt, ein erster Anknüpfungspunkt zu seinem eigenen Schicksal "hier oben" gegeben ist. Gleich darauf hört er mit Erstaunen die Gruft, die Stätte der Verwesung als den Ort dieser alchimistischen Transmutation bezeichnen. "Sie ist der Inbegriff aller Hermetik, nichts anderes als das Gefäss, die wohlverwahrte Kristallretorte, worin der Stoff seiner letzten Wandlung und Läuterung entgegengezwängt wird"(724).[30] Castorp unterbricht hier mit einer längeren Abschweifung, die auf sehr amüsante Weise zwei ganz verschiedene Aufgaben in dem gegebenen Zusammenhang erfüllt. Die Erwähnung des Wortes Hermetik hat assoziativ bei ihm die Vorstellung der heimatlichen Einmachgläser hervorgerufen. In seiner treuherzigen Art erzählt er nun von diesen Gläsern, kommt auf die Hausdame und merkt schliesslich selber, dass er vom Hundertsten ins Tausendste gerät, "Na, so viel von den Weckgläsern. Es ist nicht viel dabei herausgekommen. Pardon"(724). Die ganze Rede gehört so zu den Bemerkungen Castorps, die, wie gezeigt wurde, durch ihre simple Durchschnittlichkeit die hochgeistigen Ausführungen seiner Lehrer auf eine kaum merkliche Art ironisieren. Besonders deutlich wird das in Castorps folgender Bemerkung: "Ich danke sehr, Professor Naphta. Vorzüglich. Das wäre also die hermetische Pädagogik. Es kann nicht schaden, dass mir auch von ihr mal etwas zu Ohren gekommen ist"(725). Die Abschweifung zu den Weckgläsern hat aber noch einen ganz anderen Sinn. Es fällt ihm nämlich auf, es kommt ihm geradezu "zauberhaft" vor, "dass das Eingeweckte der Zeit entzogen war; es war hermetisch von ihr abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber,

es/.....

es hatte keine Zeit, sondern stand ausserhalb ihrer auf seinem Bort"(724). Und mit dieser Feststellung ist durchaus etwas "herausgekommen". Mit dem Komplex der Zeit werden wir uns später noch eingehender zu befassen haben; hier sei nur gesagt, dass der Verlust der Zeit eine der tiefsten Erfahrungen ist, die Castorp während seines siebenjährigen Aufenthaltes macht. Zeitlosigkeit in einem bestimmten Sinne ist fernerhin ein wesentliches Bestimmungsmerkmal des mythischen Daseins. In ihr sind somit die scheinbar so weit auseinanderliegenden Komplexe von Mythos, Tod, Steigerung mit dem Leben Castorps verbunden. Naphta spricht weiterhin von dem "Mysterium der Wandlung", in dem sich die alchimistische Weisheit des Freimaurers erfüllt habe, und vergleicht diese mit dem Sakrament der Transsubstantiation: "In beiden Fällen handelt es sich um eine Symbolik des Letzten und Äussersten, um Elemente orgiastischer Urreligiosität, gelöste und nächtliche Opferdienste zu Ehren von Sterben und Werden, Tod, Verwandlung und Auferstehung..."(726). Endlich lässt er seine Eröffnungen einmünden in eine Kritik der modernen Freimaurerei, deren Angehöriger Settembrini ist, und die er als eine Verfallserscheinung jener in frühen Mysterien wurzelnden Urform lächerlich zu machen sucht. Der mythische Gedanke von Läuterung und Transsubstantiation zum Höheren durch Tod und Gruft (das Äquivalent zu Settembrinis homerischer Schattenwelt) und durch die Entrückung aus der Zeit in das "Nunc Stans", von Tod und Wiedergeburt wird mit keinem Wort zu Hans Castorps persönlichem Schicksal offen in Beziehung gebracht. Naphta verfolgt im Grunde kein anderes Ziel damit als die Verdächtigung und

Verspottung/.....

Verspottung seines Widersachers. Aber ohne Wissen und Willen gibt er durch seine Darlegungen dem Romangeschehen, dem Schicksal Castorps eine weitere, eine mythische Tiefendimension.

2. Mythische Züge in dem Doppelbild Clawdia Chauchat - Pribislav Hippe.

Weder Behrens noch Settembrini noch Naphta sind in irgend einem Sinne selber mythische Gestalten. Dagegen finden sich gewisse mythische Züge in der Person Peeperkorns, und auch das Verhältnis Castorps zu Frau Chauchat enthält Momente, die, wenngleich nicht mythisch in des Wortes engerer Bedeutung, doch in der späteren Darstellung des Mythischen in den J o s e p h - r o m a n e n zu so grosser Wichtigkeit gelangen, dass es gerechtfertigt scheinen darf, diese Momente, wo sie bereits im Z a u b e r b e r g wirksam werden, zu besprechen.

Es handelt sich um die eigentümliche Beziehung, die - für Hans Castorp - zwischen der Russin und dem ehemaligen Mitschüler Pribislav Hippe besteht.[31] Es besteht zwischen diesen beiden im Bewusstsein Castorps eine Identität, geradezu eine Aufhebung der Individualität, wie wir sie ähnlich schon bei den Doppelbildern in den später entstandenen Teilen des F e l i x K r u l l fanden und wie sie das Wesen des Mythischen im engeren Sinne des Wortes in den J o s e p h r o m a n e n bestimmen werden. Gemeinsam mit der eigentümlichen Zeitstruktur ist es gerade diese Aufhebung der Grenzen der Individualität, das Ineinanderfliessen verschiedener Personen in eine Gestalt oder umgekehrt die Erweckung einer "Gestalt"

durch/.....

durch verschiedene Einzelpersonen, was - im besonderen für Thomas Mann - das Wesen des mythischen Bewusstseins ausmacht. Dieser Sachverhalt wird genauer im nächsten Kapitel zu untersuchen sein; erst dort wird die Übereinstimmung des Phänomens der mythischen Identifikation mit dem der hier betrachteten Identifikation der Person Hans Castorps ganz deutlich werden. Ein wesentlicher Unterschied sei gleich erwähnt: Bei der mythischen Verschmelzung verschiedener Personen zu einer Gestalt, etwa des Ersten unter den Knechten zur Gestalt des Eliezer, handelt es sich in gewissem Sinne um einen objektiven oder doch allgemein gültigen Sachverhalt, - im Falle der Identität zwischen Clawdia und Pribislav jedoch nur um ein subjektives Erlebnis, an dem ausser Castorp niemand teilhat. Objektiv, wenngleich nicht allgemeingültig, ist jedoch auch dieses Erlebnis, insofern es sich eigenmächtig aus Schichten des Unterbewussten, aus Traum und Vision hervordrängt, sich geradezu gegen Willen und Wesen des gar nicht sehr visionär veranlagten jungen Helden durchsetzt und so ein starkes Eigenrecht bekundet. Die schrittweise Entfaltung dieses quasi mythischen Bewusstseins soll nun in ihren einzelnen Stadien verfolgt werden.

a) Das Auftauchen des Identitätsbewusstseins aus dem Bereich des Unterbewussten.

Als Castorp die Russin zum ersten Mal sieht - gehört hat er sie schon mehrfach, nicht sie selbst, ihre Person, aber ihr Türenschlagen - bemerkt er flüchtig zwei nicht gar so

seltene/.....

seltene äussere Merkmale: dass sie breite Backenknochen und schmale Augen hat. Diese an sich wenig bedeutenden Details rühren an ein tiefliegendes und ganz in Vergessenheit geratenes Erlebnis. "Eine vage Erinnerung an irgendetwas und irgendwen berührte ihn leicht und vorübergehend, als er das sah..."(106). Am Abend des gleichen Tages, - Castorp schwankt ob er reisen oder bleiben soll, der Italiener hat ihn eben zum Reisen ermahnt - gibt Clawdia den Ausschlag zum Bleiben, aber nicht so sehr sie selbst, sondern Hippe oder diese innere Koinzidenz zwischen beiden, das innere Bild, das sich in beiden für Castorp verkörpert. Dieser Vorgang der Entscheidung wird auf eine kunstvoll indirekte Art beschrieben: Castorp steht vor Settembrini, blickt aber ins Nebenzimmer "und sah dort Frau Chauchat von vorn, ihre schmalen Augen und breiten Backenknochen. Woran, dachte er, woran und an wen in aller Welt erinnert sie mich nur"(119). Und gleichzeitig spricht er die Worte, die gar nicht seine eigenen sind; wie in einem Traumzustand wiederholt er die Worte, die Joachim kurz vorher gebraucht hatte, als er selber die Abreise erwog, die jetzt Settembrini ihm nahelegt: "'Abreisen? Was fällt Dir ein!' rief Joachim. 'Unsinn. Wo Du gerade erst angekommen bist. Wie willst Du denn urteilen nach dem ersten Tage!'"(113) - "'Sie meinen, ich sollte abreisen?' fragte Hans Castorp..... 'Wo ich gerade erst angekommen bin? Aber nein, wie will ich denn urteilen nach dem ersten Tage!'"(119).

Als nächstes folgt ein Traum, der die Identität aufs deutlichste verrät. Hans träumt den in der Kindheit erlebten Vorgang, dass er sich von Pribislav, an den ihn schon lange eine unausgesprochene aber darum nur um so leidenschaftlichere

Neigung/.....

Neigung bindet, einen Bleistift ausleiht, ein Vorgang, dem eine unbestimmte, auch später vom Erzähler nicht aufgehellte erotische Symbolik anhaftet. An Stelle Hippes wird im Traum jedoch Clawdia gesetzt, womit sich zum ersten Mal ihre Identität deutlich manifestiert. Der Leser bleibt nach wie vor im Dunkel, von Hippe weiss er noch nichts, nur der Traum: Castorp leiht sich auf dem Schulhof von Clawdia einen Bleistift, wird mitgeteilt und dazu die Bemerkung: "da riss er sich gewaltsam aus dem Traum empor, denn nun hatte er es und wollte es festhalten, woran und an wen sie ihn eigentlich so lebhaft erinnerte"(126). Es ist eine von Thomas Mann häufig verwendete Technik, dass er wichtige Vorgänge, Gestalten, Gedanken, besonders wenn sie dem Bereich des Unbewussten oder dem des Mythischen angehören, für eine Zeitlang retardierend für den Leser im Dunkel oder im Halbdunkel hält, sie halb zeigt und halb verbirgt und erst an einem gewissen Punkt ganz hervortreten lässt, dann aber mit besonderer Eindringlichkeit.

Dieser Punkt ist hier die Vision auf der Bank am Wassersturz, - die Gelegenheit ein längerer Spaziergang, ein Vorstoss in höhere Regionen, über die Höhe des Zauberbergs hinaus, wie Castorp ihn nur noch einmal in der Schneewanderung unternimmt. Schon diese Übereinstimmung lässt die Szene als einen zweiten Gipfel über die gesamte Romanhandlung hinausragen, gibt ihr zum mindesten eine besondere Bedeutsamkeit. Erschöpft, "in einem Zustande sonderbar herabgesetzter Lebenstätigkeit"(165) liegt er auf der Bank und findet sich plötzlich in die kürzlich geträumte Umgebung des Schulhofes zurückversetzt. Der visionäre Charakter dieser Wachtraumerinnerung wird folgendermassen beschrieben:

"Aber/.....

"Aber so stark, so restlos bis zur Aufhebung des Raumes und der Zeit war er ins Dort und Damals entrückt, dass man hätte sagen können, ein lebloser Körper liege hier oben beim Giessbache auf der Bank, während der eigentliche Hans Castorp weit fort in früherer Zeit und Umgebung stünde..."(166). Es folgt eine höchst anschauliche, "gesehene" Darstellung der Begebenheit, die in eine distanzierte Erläuterung des Verhältnisses zwischen Castorp und Pribislav übergeht. In auffallend klaren und nüchternen Wendungen wird dieses Verhältnis als namenlos und grundlos, als ohne Anfang und Ende bezeichnet. "Aber erstens lag nicht die geringste Nötigung zur Namengebung vor, da kein Gedanke daran war, dass der Gegenstand je zur Sprache gebracht werden könnte, - dazu eignete er sich nicht und verlangte auch nicht danach. Und zweitens bedeutet ein Name ja, wenn nicht Kritik, so doch Bestimmung, das heisst Unterbringung im Bekannten und Gewohnten, während Hans Castorp doch von der unbewussten Überzeugung durchdrungen war, dass ein inneres Gut, wie dieses, vor solcher Bestimmung und Unterbringung ein für allemal geschützt sein sollte"(167f.). Diese Erklärung wird als "gut oder schlecht begründet" gleich darauf mit halb ironischen Worten wieder relativiert, so dass der aller verstandesmässigen Erfassung sich entziehende Charakter nur umso deutlicher erscheint. Auf genau die gleiche Weise mittels einer doppelten Wendung: Feststellung - Einwand - Entkräftung des Einwands (Der Autor gibt sich die Miene, als müsse er sich wider Willen zu einem Eingeständnis bequemen) wird das Fehlen eines verständlichen Grundes für die Neigung des jungen Hans Castorp deutlich gemacht. "Zugegeben, dass fuer diese

Teilnahme/.....

Teilnahme kein recht zureichender Grund vorhanden war, wenn man nicht etwa den heidnischen Vornamen, das Musterschülertum (das aber unmöglich ins Gewicht fallen konnte) oder endlich die Kirgisenaugen für einen solchen nehmen wollte,..."(167). Bezüglich der zeitlichen Dauer der Neigung heisst es: "... schon fast seit einem Jahr - ungefähr seit einem Jahr, denn genau waren ihre Anfänge nicht aufzufinden..."(168). Und deutlicher: "Man kann sagen, dass die Gestalt des "Kirgisen" unmerklich aus Nebeln in sein Leben getreten war..."(169). "Auch war er geneigt, an die unendliche Dauer des Zustandes, der Verfassung zu glauben..." (168). Das ganze Erlebnis, so wie es vom Helden des Romans im Wachtraum noch einmal durchlebt und vom Erzähler kommentiert wird, hat selbst etwas durchaus Traumhaftes, das durch die Verbindung mit der Neigung zu Frau Chauchat, durch die Art wie diese Verbindung beschrieben wird, noch eine weitere Vertiefung und Verstärkung erfährt. "Es war ganz Pribislav, wie er leibte und lebte", meditiert Castorp nach dem Erwachen aus der "Entrücktheit"(171). "Ich hätte nicht gedacht, dass ich ihn je so deutlich wiedersehen würde. Wie merkwürdig ähnlich er ihr sah, - dieser hier oben! Darum also interessiere ich mich so für sie? Oder vielleicht auch: habe ich mich darum so für i h n interessiert?"(ebd.). Das ist die Heraushebung des Erlebnisses aus dem Flusse der Zeit! Hier kommen wir dem Grundelement des Mythischen, zwar erst in den J o s e p h r o m a n e n als solches hervortretend, in der Wiederkehr des immer Gleichen am nächsten. Die Einsicht, dass er sich um Pribislavs willen so für Clawdia, aber zugleich um ihretwillen für ihn interessiert habe, wird

betont/.....

betont durch den gleich darauf folgenden Einwand und dessen Entkräftung. "'Unsinn! Ein schöner Unsinn. Ich muss übrigens gehen, und zwar schleunigst.' Aber er blieb doch noch liegen, sinnend und sich erinnernd"(171).

Nicht genug damit, wird das Phänomen der mythischen oder quasi-mythischen Identität des Paares bei Gelegenheit einer neuerlichen Begegnung mit der Russin weiter analysiert. Die Bildung ihres Gesichtes wird fremdartig und charaktervoll, "ihm aber von langer Hand vertraut" genannt(203). In der sich anschliessenden, übergenauen Beschreibung aller einzelnen Züge und ihrer ursächlichen Zusammenhänge (wie eine Besonderheit die andere bedingt) und in der leicht ironisch sich distanzierenden Reserve des Erzählers - als er ihre Augen schlechthin zauberhaft nennt, setzt er in Paranthese hinzu: "So fand Hans Castorp"- erfahren Castorps leidenschaftliche Empfindungen durch Kontrast eine weitere Steigerung. Erneut wird die auffallende und erschreckende Ähnlichkeit ihrer Augen mit denen Hippes erwähnt, jedoch nur, um diese Feststellung sogleich wieder zurückzunehmen und durch eine viel weiterreichende zu ersetzen: "'Ähnlich' war gar nicht das richtige Wort, - es waren dieselben Augen"(204). Wieder folgt, Wesentlicheres unterbrechend, eine Auseinandersetzung anatomischer Einzelheiten. Ein neues Thema wird angeschlagen: die Angst, die in Hans Castorp aufzusteigen beginnt. Sie wird begründet, aber zunächst wieder nur vordergründig und scheinbar mit der prekären Situation der Begegnung hier und jetzt auf dem Korridor. Erst dann kommt es zur Klimax: "... dies, dass der längst vergessene Pribislav ihm hier oben als Frau Chauchat wiederbegegnete/.....

wieder begegnete und ihn mit Kirgisenaugen ansah, war wie ein Eingesperrtsein mit Unumgänglichem oder Unentrinnbarem"(204).

b) Die Suche nach der Vatergestalt.

Im Gefühl der Angst und der Beklemmung angesichts dieser Wiederbegegnung der einen Person in der anderen - man gewinnt deutlich den Eindruck, dass nicht die momentane Nähe Frau Chauchats, sondern gerade das Doppelbildhafte oder Urbildhafte solche Gefühle erzeugt - wendet Hans Castorp sich zurück und sucht Schutz beim Väterlichen, nicht so sehr bei der Erinnerung an seinen persönlichen Vater, sondern einfach "väterliche Autorität war es, wonach der junge Hans Castorp ein unruhiges Herzensbedürfnis empfand"(206). Dieses Suchen nach dem Väterlichen vor der "unheimlich", ja "bedrohlich" genannten Begegnung mit der urvertrauten Gestalt, gegenwärtig nur leicht angedeutet, wird in zwei späteren Werken, im dritten Band der J o s e p h - t e t r a l o g i e und in dem Roman D e r E r w ä h l t e, eine sehr starke Bedeutung erlangen: kräftig und deutlich wird die Gestalt des Vaters sich den jugendlichen Helden dieser späteren Romane vor das Bewusstsein stellen. Es kann jedoch kein Zufall sein, dass bereits im Z a u b e r b e r g eine solche deutliche und sehr kräftige Vatererscheinung erwähnt wird, scheinbar ohne allen Zusammenhang, ganz willkürlich und noch dazu von einem unbeteiligten Dritten als Beispiel für gewisse Krankheitstheorien ins Gespräch geworfen. Anlässlich der Begegnung mit Clawdia bleibt es jedoch zunächst bei unbestimmten Andeutungen: "... in seinem Inneren vollzogen sich unbestimmte und instinktmässige Bewegungen, die man als ein

Sichumsehen/.....

Sichumsehen, als ein Tasten und Suchen nach Hilfe, nach Rat und Stütze hätte ansprechen mögen..."(204). Castorp suchtnach einem Menschen, der diese leere Vaterstelle einnehmen könnte. In Gedanken, versuchsweise, setzt er nacheinander Joachim, den Hofrat, Settembrini in die Stelle ein, ohne Erfolg, sie bleibt leer - für Mynheer Peeperkorn.

c) Die mythische Bedeutung des Festes.

Zweimal wird im Vorübergehen die geheimnisvolle Identität zwischen Hippe und der Russin noch erwähnt: "Er stand und sah sie lachend sprechen, genau wie Pribislav Hippe dereinst auf dem Schulhof sprechend gelacht hatte"(337). Und von ihrer Stimme wird sogar gesagt, dass er sie "von langer Hand her kannte und einmal sogar aus unmittelbarer Nähe vernommen hatte: damals, als mit dieser Stimme für ihn selbst gesagt worden war: "Gern, Du musst ihn mir nach der Stunde aber bestimmt zurückgeben""(297). Solche beiläufigen Bemerkungen bewirken eben durch ihre Unbetontheit eine besonders innige Verschmelzung der beiden Personen im Bewusstsein des Lesers. Weitergeführt wird das Thema dann in dem grossen Schlusskapitel des ersten Bandes, dem Karnevalsfest, das schon zeitlich besonders hervorgehoben wird: es findet sieben Monate nach Castorps Ankunft statt. Mehr noch wird die Bedeutung des Kapitels hervorgehoben durch den Parallelismus zu Goethes Walpurgisnachtszene. Das Fest wird damit vor einen weiten Hintergrund gestellt, es wird zur Wiederholung von Früherem, zum Gegenwärtigwerden eines Immerseienden[32]. So wird in der Welt der J o s e p h r o m a n e das Fest zu einem Höhepunkt mythischen

Geschehens/.....

Geschehens, und wenn auch Settembrini bei seinen Faustzitaten nicht im entferntesten an solche Zusammenhänge denkt, so sind sie darum nicht weniger vorhanden. Auch bei seinen Anspielungen auf die homerische Unterwelt war der Italiener sich ja nur halb bewusst, wieviel er im Grunde damit über Castorps Schicksal aussagt. Im übrigen dürfen wir nochmals Thomas Manns ausdrückliche Anweisung erwähnen, andere Werke und namentlich die J o s e p h s r o m a n e für ein tieferes und adäquateres Verständnis des Z a u b e r b e r g s heranzuziehen.

Wie nun das Karnevalsfest als Ganzes, in wie geringem Masse auch immer, als Wiederholung jenes anderen Festes erscheint, (es erübrigt sich, im einzelnen auf die Zusammenhänge einzugehen), so ist nun die Haupthandlung, die sich in seinem Rahmen abspielt eine Wiederholung ganz besonderer Art. Später im J o s e p h s r o m a n wird ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste Thema Josephs ironisches Spiel mit dem Mythos bilden. Eben dieses Thema ist es, das in der Karnevalsnacht ein erstes Mal angeschlagen wird, und zwar auf folgende Art und Weise. Die Identität der Personen, Clawdias und Hippes, hatte sich ihm aufgedrängt; ohne sein Zutun hatte sie sich hergestellt, aus dem Unterbewussten, aus Traum und Vision war sie aufgestiegen, sie war weit mehr als Vergleich und Feststellung einer Ähnlichkeit gewesen. Die Identität von Situation und Geschehen führt Hans Castorp nun bewusst durch eigene Initiative herbei. Nicht ohne Bedeutung erscheint die Wendung "dank Hans Castorps Unternehmungsgeist" wörtlich ein zweites Mal (171, 455). Im Feste des Karnevals spielt er die Wiederkehr des Gleichen, die Erfüllung des

mythischen/.....

mythischen Schemas. Und wenn es sich hier auch nicht um einen bestimmten geprägten, allgemeingültigen und überlieferten Mythos handelt, um Mythos im engeren Sinne des Wortes, wie etwa um den Tammuz- oder Hermesmythos, die Joseph mit Bewusstsein, und das heisst in gewissem, hier nicht näher zu erläuternden Sinne auf ironische Weise spielt, so geschieht doch hier wie dort im Grunde etwas zutiefst Verwandtes. Im Erleben und Handeln Hans Castorps bereitet sich das Erleben und Handeln Josephs vor. Freilich liegen diese Zusammenhänge im Z a u b e r b e r g noch weithin im Dunkel; wir wissen nicht, inwieweit der Autor selber sich ihrer bewusst war und die Entfaltungsmöglichkeiten, die dieser Komplex barg, bereits voll zu ermessen vermochte. In den J o s e p h r o m a n e n wird das Geschehen sowohl durch die Darstellung selber, wie auch ausführlich in begleitenden "Kommentaren" erläutert. Das ist im Z a u b e r b e r g nicht der Fall; hier lassen sich nur bei genauem Hinsehen die einzelnen Momente erkennen. Castorps Begabung zu echter mythischer Urerfahrung (wenn die Bezeichnung erlaubt ist) ist weniger deutlich als bei dem jungen Joseph, aber sie ist vorhanden, sie äussert sich, wie wir sahen, in Traum und Vision. Seine Erkenntnis der Zusammenhänge ist weniger klar und sie wird vom Autor weniger offen dargelegt. Aber die Angst, die bei der Wiederbegegnung mit dem Doppelbild in ihm aufsteigt, ist Angst vor dem "Eingesperrtsein mit Unumgänglichem oder Unentrinnbarem" wie es heisst (204) und in ihr verbirgt sich die Erkenntnis jener Wiederkehr des Gleichen. Und das bewusste Spiel mit dem Schema der festlichen Wiederholung ist weniger bewusst als im Falle Josephs und es trägt weniger den Charakter des

Spiels/.....

Spiels; das Moment der Ironie fehlt ganz. Dennoch ist eine Uebereinstimmung im Wesentlichen unverkennbar. Die vordergruendige Handlung, die wieder vollzogen wird, ist das Ausleihen und Zurueckgeben des Bleistifts. Dieser an sich unbedeutende Vorgang (eine phallische Symbolik des Bleistifts wird kaum beruehrt) hatte dennoch den Hoehepunkt, ja die Erfuellung der Neigung zu Privislav gebildet. In ihm hatte sich das ganze Erlebnis zusammengedraengt und dadurch hatte der Vorgang seine symbolische, unbestimmt erotische Bedeutung erlangt. In diese weit zurueckliegende Situation fand Castorp sich ohne eigenes Zutun waehrend seines Wachtraums zurueckversetzt; diese Situation stellt er nun, durchaus mit eigenem Zutun, wenn auch unter foerdernden Umstaenden, wieder her und laesst das, was ihr von frueher als unbestimmte erotische Bedeutsamkeit innegewohnt hatte, zu voller Verwirklichung kommen, d.h. er gibt den Bleistift zurueck nicht nur im woertlichen sondern auch im uebertragenen Sinne. In folgenden wird kurz skizziert, wie der ganze Vorgang sich in einzelnen Phasen abspielt, wobei ein besonderes Augenmerk auf die Bewusstheit gewendet werden soll, mit welcher Castorp die "zeitenthobene Wiederkehr des Gleichen" seiner Absicht dienstbar macht.

Durch ein bewaehrtes Mittel der Erzaehltechnik wird zunaechst auf die besondere Bedeutung der bevorstehenden Ereignisse aufmerksam gemacht und die Spannung auf das Kommende erhoeht: Der Erzaehler gibt sich als solcher zu erkennen, er tritt gleichsam einen Augenblick vor der ihm bis zum Ende bereits

bekannten/.....

bekannten Geschichte zurück und indem er sich zu einer bedächtigen Erzählweise mahnt, macht er aus dem Folgenden ein besonderes Geheimnis. Diese Technik wird in späteren Partien des Romans noch mehrfach zur Anwendung gebracht, jedoch hier (455) zum ersten Mal. Sie wird, darauf sei hier schon hingewiesen, in den folgenden Romanen zu einem wichtigen Mittel der Ironie ausgebildet.

Als nächstes wird auf eine besonders geschickte Weise das Thema "Wiederholung im Feste", wie es im Parallelismus zur Walpurgisnacht einen Hintergrund für die Haupthandlung bildet, mit dem Beginn dieser Handlung verknüpft. Hans Castorp möchte die auf das gegenwärtige Fest bezogenen Faustzitate, die Settembrini auf Zetteln herüberschickt, durch Stegreifverse erwidern. (Dass es sich um Goethezitate handelt, hat er nicht bemerkt). Zu diesem Zweck braucht er einen Bleistift, hat aber keinen "... und man sah, wie sein flüchtiges Vorhaben in so weitläufigen Assoziationen ausartete, dass er erbleichte und seine Grundabsicht überhaupt vergass"(457). Der Plan ist damit gefasst. Vor seine Ausführung schieben sich noch mancherlei Zwischenhandlungen. Als endlich die Gelegenheit da ist, - das unentrinnbare Schicksal in Gestalt eines albernen Gesellschaftsspieles: Schweinchen Zeichnen mit verbundenen Augen - bekommt er sogar zunächst einen Bleistift von irgend jemand, doch der erweist sich als unbrauchbar... "und er warf den beschuldigten Stummel in die Punschbowle"(467). Dann endlich geht er zu Clawdia, sie zu bitten. Noch eine letzte Unterbrechung

wird/.....

wird eingeschoben, der protestierende Settembrini. Danach heisst es: " - Hans Castorp aber stand auf dem Klinkerhof, blickte aus nächster Nähe in die blau-grau-grünen Epikanthus-Augen über den vortretenden Backenknochen und sprach: 'Hast Du nicht vielleicht einen Bleistift?'"(468).

Es gelingt, sie hat den Bleistift, die Ursituation ist damit wiederhergestellt, von nun an geht das Geschehen seinen eigenen Weg, man könnte sagen: in festen Bahnen, wäre nicht das erste Mal nur andeutend vorwegnehmend gewesen, das erst jetzt seine ganze Erfüllung findet. In Castorps zugleich hochmetaphysischer und sehr physischer Werbung sind es besonders zwei Motive, die hervortreten und einander umschlingen: Traum und Ewigkeit. Das sind zwei konventionelle Motive in der Sprache der Liebesgespräche. Aber das Konventionelle ist Thomas Mann eben recht, um es auf dem Wege der Steigerung zum Ungewöhnlichen und Ausserordentlichen zu machen. Dieser Traum ist, wie Hans Castorp sagt, "un rêve singulièrement profond... C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui, être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité"(474). Das Geschehen dieses Abends und der Nacht wird zum Traum, zum früher schon und nun wieder geträumten. Frau Chauchat nennt Hans einen "petit rêveur assez curieux"(475), ein Wort, das später oft dem jungen Joseph beigelegt werden wird. Das Wort Traum erhält die Bedeutung von tiefem Wissen, einer Urbekanntschaft, entgegengesetzt der "connaissance dans le monde"(477), wie die eng damit verbundene Idee der Ewigkeit die Abwesenheit der Zeit bedeutet,

in/.....

in jenem sehr realen Sinne, den die Aufhebung der Zeit im Z a u b e r b e r g ohnehin schon gewinnt. Wie Clawdia Castorp einen Träumer genannt hatte, so sagt sie ebenfalls: "Tu es chez toi dans l'éternité, sans aucun doute, tu la connais à fond."(475). Das ist leicht ironisch gemeint und trifft doch die Wahrheit genauer, als die Sprecherin ahnt. Einen Höhepunkt des Gesprächs bildet Castorps Geständnis seines Kindheitserlebnisses. Was er von Traum und Ewigkeit gesprochen hat, bekommt nun auch für sie die besondere, auf den Augenblick bezogene Erfülltheit; sie wird in sein Geheimnis mit hineingezogen. Das Geständnis wird eingerahmt von zweimaliger Verknüpfung von Liebe und Krankheit. Vorausgeschickt wird die Erklärung, dass sein derzeitiges Leiden nur Ausdruck seiner Leidenschaft für sie ist. Angefügt wird dem Geständnis die weiterreichende Erklärung, dass die "alten Stellen", die der Arzt bei ihm gefunden hat, auf eben die Weise von seiner alten Liebe zu ihr, "de mon ancien amour pour toi" stammen. Dazwischen sagt er über seine Liebe, indem er, was das Entleihen des Bleistifts ihm bedeutet, einfliessen lässt, das folgende: "... cet amour qui m'a saisi à l'instant, où mes yeux t'ont vue, ou, plutôt, que j'ai reconnu, quand je t'ai reconnue toi, - et c'était lui, évidemment, qui m'a mené à cet endroit....Mais quant à ce que je t'ai reconnue et que j'ai reconnu mon amour pour toi, - oui, c'est vrai, je t'ai déjà connue, anciennement, toi et tes yeux merveilleusement obliques et ta bouche et ta voix, avec laquelle tu parles, - une fois déjà, lorsque j'étais collégien, je t'ai demandé ton crayon, pour faire enfin ta connaissance mondaine..." (481).

Die/.....

Die Russin geht auf das Spiel ein. Die letzten gesprochenen Worte des ersten Bandes sind ihre Aufforderung: "N'oubliez pas de me rendre mon crayon"(483).

Nach dieser zentralen Szene, in welcher das mythische oder quasi mythische Schema sich erfüllt, erscheint das Doppelbild noch an zwei Stellen: In Hans Castorps Abenteuer im Schnee und in einem Gespräch über Mynheer Peeperkorn, beide Male nicht mehr um seiner selbst willen, sondern in motivischer Bindung an einen jeweils neuen Komplex. Die Verbindung des Doppelbildes mit dem Schneewanderungstraum wird auf eine besonders lockere, assoziative Weise hergestellt. "Manchmal stiess er das obere Ende seines Skistocks in den Schnee und sah zu, wie blaues Licht aus der Tiefe des Loches am Stabe nachstürzte, wenn er ihn herauszog. Das machte ihm Spass"(677). Er fühlt sich dabei an die Augen der Syzygie erinnert, "an früh erschaute und unvermeidlich wiedergefundene"(ebd.) und nicht nur die beiden Gestalten fliessen nun in eine zusammen, sondern auch die beiden Begebenheiten: in dem, was Castorp halblaut vor sich hinspricht, verbindet sich ein Satz Hippes mit einem von Clawdia "Aber mach' ihn nicht entzwei: Il est à visser, tu sais"(677, vgl. S.170 u. S.469).

d) Die Schneewanderung und der Traum vom Menschen.

Das ganze mit so viel hochrealistischem Detail ausgeführte Abenteuer des Umgetriebenwerdens im Nichts des Schneesturms ist letztlich um des grossen Traumes von Staat und Stand des homo dei willen da; er bildet dessen Kern und Ziel.

Den/.....

Den mythischen Charakter des Traumes betreffend, sind zwei Bemerkungen von besonderer Wichtigkeit. Die eine ist, merkwürdigerweise in den Traum eingefügt, eine Reflektion, die das Schauen Castorps für einen Augenblick unterbricht. Es heisst dort: "Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. Er hatte auf Ferienreisen vom Süden kaum genippt, kannte die rauhe, die blasse See und hing daran mit kindlichen, schwerfälligen Gefühlen, hatte aber das Mittelmeer, Neapel, Sizilien etwa oder Griechenland, niemals erreicht. Dennoch e r i n n e r t e er sich. Ja, das war eigentümlicherweise ein Wiedererkennen, das er feierte. 'Ach, ja, so ist es!' rief es in ihm - als hätte er das blaue Sonnenglück, das sich da vor ihm breitete, insgeheim und vor sich selbst verschwiegen, von je im Herzen getragen: Und dieses 'Je' war weit, unendlich weit, so wie das offene Meer zur Linken, dort, wo der Himmel zart veilchenfarben darauf niederging"(695). Der letzte Satz leitet wieder zurück zu dem ganz an den Gegenstand hingegebenen Schauen. Die zweite wichtige Bemerkung erfolgt sogleich nach dem halben Erwachen. Hans Castorp sagt sich, "nicht mehr in Bildern sondern gedankenweise" träumend, dass er den ganzen Traum selbst gemacht, dass er alles beinah im Voraus gewusst habe. "Wie kann man aber so was wissen und sich machen, sich so beglücken und ängstigen? Woher hab ich den schönen Inselgolf und dann den Tempelbezirk? Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möcht ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art. Die grosse Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich

auf/.....

auf deine Art, von Dingen, die sie heimlich immer träumt, - von ihrer Jugend, ihrer Hoffnung, ihrem Glück und Frieden ... und ihrem Blutmahl"(701).

Bei genauer Analyse lassen sich aus diesen beiden Zitaten sieben verschiedene Elemente herauslösen. Diese sieben Elemente bestimmen, ohne sich auf inhaltliche Einzelheiten zu beziehen, die Art dieses Traumes, sie bilden aber zugleich die wesentlichen Merkmale des Mythischen. In den J o s e p h r o m a n e n treten zwar weitere Momente zum Mythos hinzu (feste Prägung, Vergangenheit, Überlieferung, Entwicklung, Verfall, Zusammenschluss, Vergeistigung, Ironisierung usw.) aber es handelt sich in jedem Falle dabei um Akzidenzielles, genauer um etwas, was mit dem Mythos geschieht. Kein einziges wesentliches Element kommt zu den folgenden Grundelementen neu hinzu und keines darf fehlen:

1. Unabhängigkeit von individueller Erfahrung (Castorp hat das Geträumte nie vorher in der Wirklichkeit gesehen).

2. Erinnerung, ähnlich der platonischen Anamnesis. Das Geschaute hat trotz seiner empirischen Unbekanntheit etwas Vertrautes, - Unfremdes ("Dennoch erinnerte er sich ... Ach, ja, so ist es").

3. Das Wiedererkennen hat den Charakter des Festes ("Das war ... ein Wiedererkennen, das er feierte").

4. Das Geschaute gehörte vor seinem Auftauchen dem Bereich des Unterbewussten an. ("Insgeheim und vor sich selbst verschwiegen ... im Herzen getragen.").

5. Das Emportauchen aus dem Bereich des Unterbewussten vollzieht sich im Traum oder traumähnlich herabgemindertem Zustande.

6. Das/.....

6. Das Erlebnis ist der Zeit enthoben ("Und dieses 'Je' war weit, unendlich weit").

7. Es ist kollektiv. ("Man träumt anonym und gemeinsam...").

Bei einer Betrachtung der obigen Aufstellung wird der bereits früher (auf Seite 149)erwähnte Zusammenhang zwischen Mythos und gewissen von der Psychologie entdeckten Besonderheiten im Seelenleben des modernen Menschen deutlich. Besonders C.G. Jungs Lehre von den Archetypen des kollektiven Unbewussten und deren Manifestierung gibt ein geeignetes Mittel zur Erfassung der vorliegenden Phänomene an die Hand. Nach der Auffassung Jungs ist ein gewisser Bereich der Seele, genauer des Unterbewusstseins, durch Teilhabe an einem überpersönlichen, kollektiven Unbewussten ausgezeichnet. Aus dieser tiefen Schicht steigen im Traum oder im Zustand einer geminderten Kontrolle durch das helle Bewusstsein Vorstellungen auf, archetypische Vorstellungen, welchen eine gewisse Vertrautheit, etwas allgemein Gültiges und Bekanntes anhaftet, obgleich sie nicht auf die empirischen Erfahrungen im Leben des Einzelnen zurückgeführt werden können. Subjektiv wird eine solche Entstehung von archetypischen Vorstellungen nicht als ein selbstherrlich schöpferischer, vom Willen gelenkter Vorgang empfunden, sondern als Empfangen, als ein Auftauchen wie aus Erinnerungen, - wie denn auch der Eindruck des Immergültigen, dem Wandel der Zeit Enthobenen sich aufdrängt. Dem entspricht nach Jungs Meinung eine über sehr weite Zeiträume der Menschheitsgeschichte zurückreichende Genese der zugrundeliegenden Archetypen[33]. Ihre Manifestierung finden diese in Träumen, Visionen, Märchen,

Mythen/.....

Mythen, im Kult (Fest) und im "Kunstwerk echter Art".

Diese knappe Zusammenfassung der Hauptgedanken Jungs zeigt deutlich, wie sehr der Schneewanderungstraum in seinen Hauptelementen den wesentlichen Zügen des echten Mythos entspricht.

3. Mynheer Peeperkorn.

Nachdem Hans Castorps Begegnung mit dem archetypischen Doppelbild Pribislav-Clawdia in der Karnevalsnacht ihren Höhepunkt erreicht hat, - die Ereignisse dieser Nacht hatten, wie wir sahen, den Charakter der Erfüllung, sie kamen der Erfüllung eines mythischen Schemas sehr nahe - wird im weiteren Verlauf des Romanes noch zweimal auf diese Wiederkehr der Urgestalt und Wiederkehr des Urgeschehens angespielt. Zum ersten Mal geschieht das, wie wir sahen, im Zusammenhang mit der Schneewanderung und der ausgesprochen mythischen Traumvision von Stand und Staat des homo dei. Das zweite Wiederauftauchen des Themas steht im Zusammenhang mit einem nicht weniger mythischen Komplex, dem Leben und Sterben Mynheer Peeperkorns.

Allen bisher besprochenen mythischen oder mythologischen Aspekten des Z a u b e r b e r g s ist eine gewisse Indirektheit und ein Mangel an objektiver Wirklichkeit gemein. Wenn etwa Castorps Leben im Berghof die hintergründige Bedeutung eines Aufenthalts in der Unterwelt gewinnt, so geschieht das durch das Medium Herrn Settembrinis, durch seine mythologisierenden Allusionen, die für ihn selber kaum mehr als eine Zierde seiner didaktischen Reden sind. Entsprechendes gilt von der nah verwandten Idee der Transsubstantiation, der Steigerung im

Hindurchgehen durch den Tod, das Grab, die Zeitlosigkeit, - von dem Mysterium der Wandlung, wie Naphta es nennt. Auch dieser, dem mythischen Geschehen der Joseph-Romane besonders nahestehende Komplex kommt nur sehr indirekt, nur in den Eroerterungen des Jesuiten, die noch dazu nicht einmal unmittelbar Bezug auf Castorp nehmen, zum Ausdruck. Die Hintergruendigkeit von Castorps Beziehungen zu Madame Chauchat und der Traum im Schnee schliesslich sind subjektive Erlebnisse Castorps, so sehr auch der Traum von der Identitaet der Geliebten in reales Geschehen einmuendet, und so sehr andererseits an dem Traum vom Menschen gerade das ueberpersoenliche, kollektive Element betont wird.

Anders im Falle Peeperkorns. Der Hollaender ist im hoechsten Masse wirklich, er bildet fuer die Zeit seines Aufenthaltes geradezu ein zweites Zentrum der Berghofgesellschaft, einen in jeder Beziehung entgegengesetzten Antipoden zu Castorp. Seines Uebermasses an Wirklichkeit ungeachtet traegt doch gerade er unverkennbar mythische Zuege, und mythisch muss sein Leben und sein Tod verstanden werden.

a) Mythische Hintergruende seiner Persoenlichkeit.

Bezeichnenderweise ist es wieder ein Fest, bei dem die mythischen Bezuege in Peeperkorns Person zuerst in Erscheinung treten. Er wird zunaechst mit Dionysos, der in seiner Betrunkenheit nichts an Gottheit einbuesst, verglichen. Das Fest, das er dort im Kreise der Kranken zelebriert, ist ein Sinnbild erhoehten, gesteigerten Lebens; Essen, Trinken und Spiel haben als Stärkung und Stimulanz zu dienen. Man liess sich, heisst es, "ohne

Widerstand/.....

Widerstand zu einem Gefühlsdienst anhalten, der weit das Mass von hingebender Leidenschaft überstieg, das diese Leute sich sonst zuzumuten gewöhnt waren(799). Die tiefe Wichtigkeit des Festes, sein fast religiöser Sinn wird unverkennbar erst in einem Moment, da es zu versiegen droht. Eine um sich greifende Lethargie und Müdigkeit wird durch die Art, wie Peeperkorn ihr entgegentritt, zu mehr als dem blossen Erlahmen einer abendlichen Geselligkeit. Er vergleicht die Müdigkeit seiner Gäste mit dem Schlaf der Jünger am Ölberg, sich selbst mit Christus. Vergleich ist freilich ein viel zu blasser Ausdruck für dieses Heraufbeschwören der Nacht von Gethsemane. Das Ungewohnte der Sprache des ursprünglichen Luthertextes im Munde Peeperkorns, vor allem aber dessen Gestik und Mimik, in denen sich die Verlassenheit Christi unmittelbar wiederzuspiegeln, ja zu wiederholen scheint, lässt alle Anwesenden "in tiefster Seele ergriffen und beschämt (sein). Er hatte die Hände vor der Brust über dem schmalen Kinnbart gefaltet und das Haupt schräg geneigt. Sein blasser Blick hatte sich gebrochen bei dem, was an einsamen Todesschmerz von seinen zerrissenen Lippen gekommen"(809). Wie im Denken des mythischen Menschen hat das Fest hier eine komisch-repräsentative Bedeutung, sein Versagen käme einer Katastrophe gleich, nicht unähnlich der, von der er soeben zu Hans Castorp gesprochen hatte: "Die Niederlage des Gefühls vor dem Leben, das ist die Unzulänglichkeit, für die es keine Gnade, kein Mitleid und keine Würde gibt, sondern die erbarmungslos und hohnlachend verworfen ist,... Sie ist das Ende, die höllische Verzweiflung, der Weltuntergang.." (804). Nachdem die Gesellschaft ihn ihrer weiteren Gefolgschaft versichert hat, ändert sich plötzlich seine Erscheinung; aus

der/.....

der Christusgestalt wird die Gestalt eines Priesters, der inmitten der Kultgemeinde festliches Geschehen begeht. "Seine Hände lösten sich, gingen auseinander und aufwärts, ausgebreitet, aufrecht, die Innenflächen nach aussen, wie zu heidnischem Gebet. Seine grossartige Physiognomie, eben noch von gotischem Schmerz beseelt, erblühte üppig und heiter; sogar ein sybaritisches Grübchen zeigte sich auf einmal in seiner Wange. 'Die Stunde ist hie'"(810). Oder gegen Ende des Festes: "Er hatte eine Art, den Ring, den sein gekrümmter Zeigefinger mit dem Daumen bildete, über das Ohr emporzuhalten und das Haupt schief-scherzhaft davon abzuwenden, die Gefühle erweckte, wie etwa der bejahrte Priester eines fremden Kults sie erregen würde, der mit gerafften Gewändern und wunderlicher Grazie vor dem Opferaltar tanzte"(812f.). Diese eigentümliche Urreligiosität, die sich gerade in der Doppelsinnigkeit von christlich und heidnisch äussert - er selbst nennt im Laufe des Abends einmal das Weinen eines Gastes "Heilig in jederlei Sinn, im christlichen wie im heidnischen!"(812) - dieses Nebeneinander von Christus und Dionysos kehrt später noch einmal wieder in der Opferfeier seines Todes.

Die mythische Lehre, die er lebt und die er zum ersten Mal andeutungsweise während des Festes ausgesprochen hatte, teilt der Holländer Hans Castorp zu dessen grösstem Interesse in einer Szene mit, die in ihren Begleitumständen von einer rätselhaften Hintergründigkeit ist. Dem Menschen kommt nach dieser Lehre eine Mittlerrolle zu zwischen Gott und der Welt, der Natur, dem Leben. Liebe des Lebens, leidenschaftlich liebendes Gefühl für das Leben ist der höchste Sinn des Menschseins, denn darin

erfüllt/.....

erfüllt sich die Mittlerrolle des Menschen. "Daher unsere Verpflichtung, unsere r e l i g i ö s e Verpflichtung zum Gefühl. Unser Gefühl, verstehen Sie, ist die Manneskraft, die das Leben weckt. Das Leben schlummert. Es will geweckt sein zur trunkenen Hochzeit mit dem göttlichen Gefühl. Denn das Gefühl, junger Mann, ist göttlich. Der Mensch ist göttlich, sofern er fühlt. Er ist das Gefühl Gottes. Gott schuf ihn, um durch ihn zu fühlen. Der Mensch ist nichts als das Organ, durch das Gott seine Hochzeit mit dem erweckten und berauschten Leben vollzieht. Versagt er im Gefühl, so bricht Gottesschande herein, es ist die Niederlage von Gottes Manneskraft, eine kosmische Katastrophe, ein unausdenkbares Entsetzen"(859). Hans Castorp hat nach diesem mystischen Glaubensbekenntnis zunächst nichts Eiligeres zu tun, als eines seiner ironischen Resümees zu geben: "Ich folge Ihrem Gedankengang zu meiner grössten Belehrung. Sie entwickeln da eine theologische Theorie, mit der Sie dem Menschen eine höchst ehrenvolle, wenn auch vielleicht etwas einseitige religiöse Funktion zuschreiben"(859). Gleich darauf aber gibt er dem Gespräch eine Wendung zum Persönlichen und Bestimmten, die von vorneherein verborgen darin angelegt war. Hinter Peeperkorns theologischer Theorie steht nämlich ein sehr wirkliches Erlebnis und eine sehr wirkliche Angst. "Den Mann berauscht seine Begierde, das Weib verlangt und gewärtigt, von seiner Begierde berauscht zu werden. Daher unsere Verpflichtung zum Gefühl. Daher die entsetzliche Schande der Gefühllosigkeit, der Ohnmacht, das Weib zur Begierde zu wecken"(858). Schon während des Festes, "seines Lebensfestes" (814), als er zu Hans Castorp von höllischer Verzweiflung und von Weltuntergang in der Niederlage des Gefühls vor dem Leben

sprach/.....

sprach, hatte er ein Bild des Lebens gegeben, wie es seiner Anschauung vorschwebte, das Bild eines "hingespreiteten Weibes", das ganz auffallend einem Traumbild vom Leben ähnelt, wie Hans Castorp es in seinen ersten Monaten, lange vor dem Besuch des Holländers in einer Nacht nach angespannten Studien in den Wissenschaften vom Leben erschienen war (402 u. 804). Beider Vorstellungen vom "Leben" haben überdies, obwohl das nicht offen erwähnt wird, sehr deutlich Clawdia Chauchat zum Urbild, und daher rührt in allen äusserlich so theoretischen Darlegungen von der mythischen Rolle des Menschen jener Zug zum Persönlichen und Bestimmten, andererseits gewinnt aber ebenso die Liebe der beiden Rivalen zu der Russin den tieferen Sinn eines überpersönlichen, mythischen Geschehens.

b) Die mythische Bedeutung von Peeperkorns Tod.

Ein Gleiches gilt vom Tode Peeperkorns. Die Hintergründe des Selbstmords sind nicht deutlich, sondern vielfältig und schwankend, ganz ähnlich wie das von Castorps Liebe zu Clawdia gesagt wird: "Schwankender Sinn? Aber man lasse in Gottes Namen den Sinn der Liebe doch schwanken! Dass er schwankt, ist Leben und Menschlichkeit, und es würde einen durchaus trostlosen Mangel an Verschlagenheit bedeuten, sich um sein Schwanken Sorge zu machen"(854). Das Schwanken, die Vieldeutigkeit der Motive, - in der Liebe zwischen Hans und Clawdia wird dies geradezu zu einem Prinzip, einem ironisch gefärbten Prinzip erhoben und ausdrücklich statuiert; im Tode Peeperkorns wirkt das gleiche Prinzip, nur unausgesprochener. Auf einer ersten Ebene stellt dieser Tod sich als der

von/.....

von langer Hand geplante und wohlvorbereitete Schlusstrich eines Mannes dar, dem das 'Leben', ein "hingespreitetes Weib", der absolut höchste Wert ist, zu dem Zeitpunkt, da der "kranke alte" Mann leiblich-seelisch "vor den Anforderungen versagt". Der Tod in diesem Augenblick ist selber noch ein Fest des Lebens; ein Weiterleben über diesen Punkt hinaus wäre die eigentliche Gottesschande. Die Zugehörigkeit gerade dieses Todes zum Leben wird leitmotivisch auf sehr geschickte Weise vorbereitet in Peeperkorns eindringlichen, in ungewöhnlich präzisem und geschlossenem Stil vorgetragenen Ausführungen über die Natur der Gifte. "- mit den Stoffen stehe es so, dass alle Leben und Tod auf einmal bärgen: alle seien Ptisanen und Gifte zugleich, Heilmittelkunde und Toxikologie seien ein und dasselbe, an Giften genese man, und was für des Lebens Träger gelte, töte unter Umständen mit einem einzigen Krampfschlage in Sekundenfrist"(822). Das Wort "Dynamik" ist es vor allem, was eine Brücke schlägt zwischen Leben und Tod; es kennzeichnet gleicherweise die Persönlichkeit, diese höchste Ausprägung des Lebens wie die Gifte, die Träger des Todes.

Auf einer tiefer liegenden Ebene handelt es sich bei dem Selbstmord des Holländers um eine Abdankung zugunsten Hans Castorps. Der seltsame Bund, den die beiden das Leben in Clawdia Chauchat Liebenden schliessen, der Ältere mit dem Jüngeren, hat wirklich keinen anderen Sinn als den der Übertragung jener religiös-mythisch verstandenen Verpflichtung auf den Bruder und Sohn; keineswegs darf er etwa als Vorschlag einer "Ehe zu dritt" aufgefasst werden. Der Bund hat einen radikalen Sinn, schon

darin/.....

darin, dass er den Zweikampf ersetzt, zu dem Alter und Krankheit den Holländer untauglich machen.

Aber in einem noch dunkleren, noch untergründigeren Sinne kann und muss wohl der Tod Peeperkorns verstanden werden. Andeutungsweise, vom Erzähler nicht ausgesprochen, von den handelnden und leidenden Personen kaum dunkel geahnt, vollzieht sich darin das mythische oder unterbewusste Schema des Vatermordes. Castorp als Mörder Peeperkorns, - die scheinbare Absurdität dieser These sei vorweg gemildert durch den Hinweis auf einen Parallelfall im Werk Manns: den Mord Leverkühns an seinem Freunde Schwertfeger, welcher zunächst nicht weniger absurd scheint, und in der Tat nicht weniger indirekt ist, als der hier zu besprechende, und der doch durchaus vom Autor als solcher verstanden sein wollte.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass Hans Castorp bei seiner ersten näheren, noch wortlosen Begegnung mit Madame Chauchat sich innerlich umwendend nach einer Vatergestalt, nach "väterlicher Autorität" sucht. (Vgl. S.165 dieser Arbeit). Die Stelle, die damals leer blieb, wird nun ausgefüllt von Mynheer Peeperkorn, der grossen Persönlichkeit. Er wird zwar nicht von Castorp Vater genannt, doch nennt ungekehrt der Alte den Jungen nach dem Bruderschaftszeremoniell nicht mehr nur wie bisher junger Mann sondern Sohn. "Und nun geh, junger Mann! Verlasse mich, mein Sohn! Es ist dunkel, der Abend ist völlig hereingebrochen." (873). Und dieser Mann, dem Castorp die kindlich-ehrfürchtigsten Gefühle entgegenbringt, ist gleichzeitig der Besitzer seiner Geliebten, "... Dieser Ölgötze hat Ihnen Ihre Beatrice

weggenommen/.....

weggenommen, ..." wie Herr Settembrini sich ausdrückt. (832). Castorp verhält sich in dieser Konfliktsituation betont phlegmatisch, er verspottet eine südliche Hitze und Ritterlichkeit des Geblüts, die "wohl Gift und Dolch zu Rate"(832f.) ziehen würde, die "im Manne nur das nebenbuhlende Mitmännchen"(833) erblickt, er spricht von seiner eigenen "tranigen Brust" und seiner Temperamentlosigkeit und wird bei verschiedenen Gelegenheiten als bemüht um Objektivität und Gleichmut geschildert. Die Betontheit, mit der dies allenthalben geschieht, lässt seine Beteuerungen in einem zweideutigen Licht erscheinen. Der Leser ist nach der Lektüre von einigen siebenhundert Seiten, hellhörig gemacht durch die oftmals wiederholte Nötigung, die inneren Vorgänge in Castorp durch Umkehrung dessen, was er sagt und selber meint, zu erschliessen und eingespielt auf Thomas Manns besondere Technik in der Darstellung unterbewusst verlaufender Vorgänge, in der Lage, den leisesten falschen Ton aus einer Bemerkung Castorps herauszuhören. So wird er die Bemerkung von "Gift und Dolch" zwar nicht wörtlich, im Sinne einer verhüllten Anspielung auf reale Mordabsichten, aber doch in einem doppelten, oder schwebenden Sinne - darin der ironischen Bemerkung ähnlich - verstehen. Deutlicher treten diese unterbewussten Gedanken an Mord in einer längeren Erklärung Castorps, in seiner Klage "meines Lebens und Schicksals wegen"(869) zutage. Er vergleicht die "gegenwärtige Rechtslage" (das scheinbare Anerkenntnis, das in dem leitmotivisch wiederholten Ausdruck 'Rechtslage' liegt, ist ebenfalls ironisch-indirekt zu verstehen!) mit der Lage des Soldaten Jose zwischen der Zigeunerin und dem Matador in der Oper Carmen. "Es endete

damit/.....

damit, dass der kleine Soldat, kreideweiss im Gesicht und in offenem Hemd, sie vor dem Zirkus mit seinem Messer erstach, worauf sie es übrigens geradezu angelegt hatte"(671). Es handelt sich um eine aus dem Unbewussten hervordrängende Erinnerung, hervorgerufen durch die gegenwärtige Situation; dass die Frau und nicht der Nebenbuhler das Opfer der Tat ist, ist darum von untergeordneter Bedeutung. Dass es sich wirklich um eine wider Willen sich aufdrängende Vorstellung handelt, bemerkt Castorp dieses Mal sogar selber. "Es ist eine ziemlich beziehungslose Geschichte, auf die ich komme. Aber schliesslich, warum fällt sie mir ein?"(671). Und auch daran, dass Peeperkorn die unbeabsichtigte Anspielung versteht, wird kein Zweifel gelassen. "Mynheer Peeperkorn hatte bei Nennung des 'Messers' seine Sitzlage im Bette etwas verändert, war kurz beiseite gerückt, indem er rasch das Gesicht seinem Gaste zugewandt und ihm forschend ins Auge geblickt hatte"(ebd.). In späterem Zusammenhang wird auf diese beziehungsreiche Szene eigens noch einmal mit einer sonst seltenen Deutlichkeit zurückverwiesen. Hans Castorp, heisst es, fand unter den Schallplatten eine Tenorarie aus 'Carmen'," ... aus einer Oper, die Hans Castorp gut kannte, die er wiederholt im Theater gehört und gesehen und auf deren Handlung er einmal sogar gesprächsweise - und zwar in einem sehr entscheidenden Gespräch - eine Anspielung gemacht hatte..." (923).

Ein weiteres Mittel, durch das der Autor einen Einblick in das hintergründige Geschehen gewährt, findet sich in der angedeuteten Identität von Blut und Wein. Durch die bereits

erwähnte/.....

erwaehnte halb mythische, halb parodische 'Nachfolge Christi' auf solche Identitaet vorbereitet, erkennt der Leser halb oder ganz bereits bei der ersten Erwaehnung des vergossenen Weines die symbolische Beziehung. "Das Einschlagleken seiner Decke war dunkelrot befleckt", heisst es (858). Bei der zweiten Erwaehnung wird die Symbolik ironisch suspendiert; der Leser wird nun zunaechst einmal in seiner Erwartung getaeuscht, der Zwischenfall loest sich ins Alltaegliche, Unhintergruendige auf: "Sollte man nicht - wir pflegten Salz darauf zu schuetten, solange sie frisch waren -"(861). Besondere Komik erhaelt diese harmlose Zwischenbemerkung noch durch ihren Zusammenhang im Gespraech: Castorp kommt mit dem Hinweis auf die Weinflecken einer kleinen gesellschaftlichen Taktlosigkeit zuvor, die er eben zu begehen im Begriffe war, halb hatte er schon ausgesprochen , was Settembrinis Meinung ueber den Hollaender war und kann seinen Worten eben noch eine andere Wendung geben. Hatte die zweite Erwaehnung des vergossenen Weines etwas Retardierendes oder Suspendierendes, so kommt bei der dritten in einem kurzen inneren Monolog Castorps und zu einem entscheidenden Zeitpunkt der Unterhaltung die symbolische Verbindung des Weines mit dem Blut, eine in Castorps Unterbewusstsein bestehende und sich durch eine 'Fehlleistung', ein Versprechen aeussernde Verbindung, deutlich zum Vorschein. "Hans Castorp blickte nicht auf. Gebeugt und angelegentlich beschaeftigte er sich mit den roten Flecken auf dem Laken.'Dahin musste es kommen!' dachte er. 'Darauf wollte es hinaus. Ich habe, glaube ich, selber das Meine getan, damit es darauf hinausliefe. Ich habe es in gewissem Grade darauf

angelegt/.....

angelegt, wie mir in diesem Augenblick bewusst wird. Bin ich wahrhaftig so blass geworden? Es kann wohl sein, denn nun geht es auf Biegen und Brechen. Man weiss nicht, was geschieht. Kann ich noch luegen? Es ginge wohl, doch will ichs gar nicht. Ich bleibe vorderhand bei diesen Blutflecken, Rotweinflecken hier im Laken'."(863) Es folgt das Gestaendnis, dass das 'Du' zu Clawdia im Laufe des Faschingsabends 'vollen Sinn gewann', immer weitere gegenseitige Eroeffnung und der feierliche Vollzug des Bruderbundes oder, besser gesagt, der Adoption. Als letztes Anzeichen fuer die innere Teilnahme Castorps am Selbstmord Peeperkorns erweist sich die vorausahnende oder -wissende Erwartung des Ereignisses. "Laengere Zeit" bevor man ihn in der Nacht ruft, ist er bereits erwacht; der Erzaehler fuegt in der vorsichtigen Form einer Vermutung erlaeuternd hinzu: "War in dieser Nacht Hans Castorps Schlaf durch irgendwelche innere Bereitschaft, von der seine Seele nichts wusste, leicht und fluechtig gehalten worden,...?" Und weiter: "...und ging nicht schnell und nicht langsam hinab, in Ungewissheit mehr ueber das Wie, als ueber das Was der Stunde."(886 f.)

Der bei oberflaechlicher Betrachtung der Vorgaenge absurd scheinende Gedanke, dass es sich beim Tode Peeperkorns um das aus Mythos und aus der Psychologie des Unbewussten bekannte Geschehen des Vatermordes handelt, wenngleich nicht auf der Ebene der Wirklichkeit, so doch anspielungsweise und auf symbolische Art, wird nun annehmbar, wenn man die hier wiedergegebenen Einzelzuege zusammenhaelt, wenn man ferner bedenkt, wie wenig aktiv ueberall Castorps Handeln ist, wie fliessend

die /.....

die Übergänge zu einem blossen Geschehenlassen zur Erfüllung einer vorgegebenen Urform, besonders in seinem Verhältnis zu Madame Chauchat, sind, und wenn man endlich die Struktur des im eigentlichen Sinne mythischen Handelns, wie sie in den J o s e p h r o m a n e n entwickelt wird, sowie den anspielungshaften, quasi-mythischen Mord Leverkühns vergleichsweise hinzuzieht.

Der Tod Peeperkorns hat noch ein Nachspiel: die entscheidende Wandlung im Verhältnis Castorps zu seiner Geliebten. Sie besteht in Castorps absolutem Verzicht. Die beiden sprechen zunächst von den Beweggründen der Tat. Castorp führt sie darauf zurück, "... dass er das Versagen des Gefühls vor dem Leben als kosmische Katastrophe und als Gottesschande empfand" (890), Frau Chauchat, radikaler, sieht den Tod als eine Konsequenz ihres Verhältnisses zu Castorp, "unserer Torheit"(ebd.); sie nennt seinen Tod eine "abdication"(ebd.). Unausgesprochen stimmt Castorp dem zu, er resigniert, indem er nun das tut, was der Holländer in der Festnacht von ihm verlangt hatte, - er küsst sie auf die Stirne. Darüber hinaus redet er, der zu wiederholten Malen versichert hatte, dass er sie von Ewigkeit her Du genannt habe und sie niemals anders nennen werde, dass dieses Du schlechthin allem zeitlichen Wandel enthoben sei, sie in diesem letzten Gespräch mit Sie an. Am deutlichsten wird aber wohl der Verzicht in der Tatsache, dass nach dem Stirnkuss die Russin nicht ein einziges Mal mehr erwähnt wird; nicht einmal von einer endgültigen Abreise erfahren wir. Ihr Röntgenbild ist alles, was bleibt. Der Tod Peeperkorns, der mächtigen Vatergestalt, hat, fern davon,

die/.....

die Frau für Castorp freizugeben, beide für immer getrennt. Von nun an ist sie - das kommt in der Schlussszene auf das deutlichste zum Ausdruck - für Castorp auf immer unberührbar, sie ist tabu. Aus dem äusseren Zwang in Gestalt des grossen Mannes ist durch dessen Tod eine innere, verbietende Notwendigkeit geworden, so eindeutig, dass sie mit keinem Wort des Erzählers kommentiert zu werden braucht. Gerade diese Übertragung von äusserem Zwang auf das Nein des Gewissens, auf das Tabu, ethnologisch gesprochen, hat Freud in seinem Werk 'Totem und Tabu' als die wesentliche Konsequenz aus dem Mord des Vaters erkannt[34]. Ob diese Untersuchung Freuds Thomas Mann bekannt war, oder ob er das Geschehen aus eigener, innerer Erfahrung oder wie immer gestaltet hat, bleibt im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ohne besondere Bedeutung. Wichtig ist für uns allein, dass sich in Leben und Sterben Mynheer Peeperkorns ein Urgeschehen von mythischem Range verbirgt, weniger deutlich zwar als in dem Verhältnis Castorps zu Clawdia oder in der mythischen Vision im Schnee, dafür aber weniger auf subjektives Erleben beschränkt, vielmehr von allgemeiner Bedeutung.

6. KAPITEL : J O S E P H U N D S E I N E B R Ü D E R

A. Mythos.

I. Allgemeine Grundzüge des Mythos.

1. Mythische Wurzeln des alttestamentlichen Monotheismus. Psychologisches Verstehen des Mythos.

Es darf keineswegs als selbstverständlich gelten, dass die Wahl eines Stoffes aus dem Alten Testament an sich schon der Wahl eines mythischen Stoffes gleichkäme. Wir sind gewohnt, mythisch das Weltverständnis gewisser klassischer und primitiver Völker zu nennen, der Griechen und Römer, der Ägypter, Babylonier, Inder, wie aller der Völker, die ihr Leben ohne die Kulturerrungenschaft der Schrift hinbringen, - das Volk Israel, das auserwählte Volk des Alten Testaments, rechnen wir im allgemeinen nicht hierzu. Mythische Religionen und eine monotheistische Religion, das scheint uns ein unüberbrückbarer Gegensatz zu sein. Erst in neuerer Zeit hat eine gewisse Richtung der Orientalistik, der Ethnologie und der alttestamentlichen Theologie (Frazer, Jeremias, Winkler) neues Licht auf die Natur dieses Gegensatzes geworfen. Sie haben den Gegensatz zwischen mythischen Religionen des alten Orients und dem jüdischen Monotheismus als Endprodukt einer langen historischen Entwicklung zu verstehen gelehrt, als einen von revolutionären Einzelpersönlichkeiten vorwärtsgetriebenen, von Generationen getragenen und weitergebildeten, stets von Rückschlägen bedrohten Prozess der Läuterung und Vergeistigung, der dabei stets und bis in die höchsten Ausprägungen seines Gottesgedankens dem Wurzelgrund des Mythos verbunden bleibt. Wir können hier von einer Wiedergabe der Beweisführung, einer An-

führung/.....

führung der Vielzahl von Mythen, die in die Bücher des Alten Testamentes eingegangen sind absehen; ebenso von einer Erwähnung der verschiedenen Argumente, die vor allem von theologischer Seite gegen diese Auffassung ins Feld geführt worden sind, welche sich so extrem von der Lehre der Verbalinspiration entfernt. Genug, dass Thomas Mann sich für sein dichterisches Unternehmen die Auffassung von einem dialektischen Zusammenhang zwischen Mythos und Monotheismus zu eigen gemacht und das ganze innere Geschehen der Tetralogie darauf gegründet hat. Denn zugleich mit dem Bild menschheitlicher Frühe, einer noch ganz aus dem Mythos lebenden Menschheit schildert er den Vorgang der Auflösung und Metamorphose dieser mythischen Daseinsform. Die Wahl gerade der Geschichten Josephs, der von Joseph persönlich erlebten, wie derer, die ihm aus den Quellen eines kollektiven Unbewussten und der Überlieferung zugeflossen sind, ermöglicht es Thomas Mann, mehrere verschiedene Grundtypen solcher Metamorphose nebeneinanderzustellen und einander durchdringen zu lassen: das Ringen der frühen Patriarchen um einen der Natur und dem Menschen jenseitigen Gott; unter den in Mesopotamien zurückgebliebenen Verwandten das sündhafte Versagen vor der Aufgabe, den überkommenen Glauben fortzubilden; in Ägypten der Weg aus dem Mythos in Staatswesen, Tod- und Vergangenheitskult und diesseitsgerichtete Kultur und schliesslich in Joseph die Urgründung eines neuen Menschentums, das sich aufs freieste, geistigste über jenen menschlichen Urzustand erhebt und dennoch seine Verwurzelung darin nicht verleugnet. Die Zeit Josephs, seine Zeit im engeren wie im weiteren Sinne, ist wie wohl keine zweite Episode der biblischen Geschichte geeignet, in gleicher Weise die Gebundenheit des Menschen an den Mythos und die Loslösung daraus darzustellen.

Die wissenschaftlichen/.....

Die wissenschaftlichen Analysen des Mythischen, neigen in der Mehrzahl dazu, wofern sie nicht überhaupt bei einer aufreihenden Wiedergabe einzelner Mythen stehenbleiben, sondern sich ein Verständnis des Wesens des Mythischen zum Ziel setzen, dieses als eine Vorform der Philosophie aufzufassen.[35] Sie bewegen sich innerhalb des Gegensatzes Mythos-Logos, sehen das eine als eine Entfaltung des anderen an und versuchen zu erklären, wie unter gewissen denkpsychologischen Bedingungen gegebene Phänomene der Natur und gewisse Probleme, die allgemein menschlicher Art zu sein scheinen, wie das Problem des Ursprungs aller Dinge, erklärt und gelöst werden können. Die Denkgewohnheiten dieser vorwissenschaftlichen Mythenschöpfer werden meistens damit erklärt, dass gewisse Denkformen, besonders die Kategorien der Substanz und der Kausalität, noch nicht entwickelt gewesen seien. Unter solchen Bedingungen seien andere als in mythischer Form gegebene Versuche zur Lösung der Welträtsel nicht zu erwarten. Den Vorwurf eines unzureichenden Rationalismus hält diese vielfach variierte Auffassung vom Wesen des Mythos dadurch von sich fern, dass sie ihren Gegenstand vor den Missverständnissen einer noch gröber rationalistischen Deutung in Schutz nimmt, nach welcher die Mythen entweder das Produkt einer auf Vergnügen und Unterhaltung bedachten Dichterphantasie oder die nachträgliche allegorische Einkleidung wissenschaftlicher Erkenntnisse seien.[36]

Diese Auffassung des Mythos als einer prälogischen Form des Erkennens ist entscheidend erst in jüngster Zeit durch S. Freud und besonders durch C.G. Jung und seine Schule überwunden und durch eine grundsätzlich andere

ersetzt/.....

ersetzt worden. Die Mythen werden hier als Vergegenständlichungen, Objektivierungen, Projektionen nach aussen hin von Innerseelischem verstanden, sei es von eigenen Erlebnissen, die in das Dunkel des Unterbewusstseins hinabgesunken, den Ursprung der Mythen wie den der Neurosen bilden, sei es von Grundgestalten, von "Archetypen" der Seele, die, von Individualerfahrungen kaum berührt, das Erbe einer langen Reihe von immer wiederkehrenden typischen Erlebnissen früherer Generationen sind. Die erstere Ansicht ist im wesentlichen die Siegmund Freuds, des Begründers der psychoanalytischen Forschung, die zweite diejenige C.G. Jungs und seiner Schule[37]; durch beide ist Thomas Manns Schaffen beeinflusst worden[38] und zwar offenbar auf direkte Weise stärker von Freud, den er häufiger in seinen Prosaschriften erwähnt und dem er zwei ganze gesonderte Arbeiten, einen Aufsatz und einen Vortrag gewidmet hat. Mit C.G. Jung und dessen Auffassung vom Mythos verbindet ihn eine augenfällige Gleichgesinntheit, die nicht so sehr Sache des Studiums, der Beeinflussung zu sein scheint als vielmehr eine weitgehende Übereinstimmung von dichterischer Schau und Gestaltung mit wissenschaftlicher Erkenntnis.

2. Identifikation, Nachahmung, Nachfolge.

Grundlegender noch als die Tatsache, dass die Fülle der Mythen und mythischen Götter- und Menschengestalten Emanationen der unbewussten Seele sind, ist in Thomas Manns Romanwerk die eigentümliche Beschaffenheit des Selbstbewusstseins bei den Menschen der Frühzeit. Es ist bei diesen das

Bewusstsein/.....

Bewusstsein einer festen, abgegrenzten Indiviualität erst in der Entwicklung begriffen, ja bei einigen kaum erst entstanden, bei anderen in statu nascendi, stets bedroht von der Möglichkeit, aus schon gefestigtem Zustand in urtümlichere Offenheit zurückzugleiten.[39]

Am deutlichsten lassen sich diese Verhältnisse an Eliezer, dem Grossknecht und Halbbruder Jakobs beobachten. Eliezer pflegt dem Joseph, dessen Lehrer in irdischen und göttlichen Dingen er ist, von den Taten seines Namensvorfahren, dem Knecht Abrahams, so zu erzählen als handle es sich um seine eigenen Taten. Diese Erzählform wird vom Autor mit einem leicht ironischen Unterton, der ganz der halb gläubigen halb klaren,wissenden Ironie Josephs entspricht, als Mondgrammatik bezeichnet. Die Ironie dieses Ausdrucks liegt vor allem darin, dass als façon de parler bezeichnet wird, was von den Beteiligten zumindesten zeitweise voll geglaubt wird, und was schliesslich sogar vom Autor selber in seiner relativen Berechtigung verteidigt wird: dass das Ich Eliezers - und Eliezers Bewusstseinsform darf als typisch für die des frühzeitlichen Menschen genommen werden - "sich nicht als ganz fest umzirkt erwies, sondern gleichsam nach hinten offenstand, ins Frühere, ausser seiner eigenen Individualität Gelegene überfloss"(134). Dies wird, ganz im Sinne Jungs, so gesehen, dass der moderne Mensch sich selbst allzu sehr von den bewussten Schichten seiner Seele versteht, "... geflissentlich alle Übergänge ausser acht lässt, die das Einzelbewusstsein mit dem allgemeinen verbinden ..."(ebd.)[39a] und sich damit von der Wahrheit nicht weniger weit entfernt.

Von diesem/.....

Von diesem Urschema der mythischen Identifikation, dem Phänomen des offenen Bewusstseins, wird nun scharf ein anderes, wenn auch verwandtes Schema, das der mythischen Nachfolge unterschieden. In exemplarischer Form wird dies an dem in der Patriarchengeschichte dreimal erwähnten Ausgeben der Ehefrau als Schwester verdeutlicht. Die Täuschung wird zweimal von Abraham und ein drittes Mal von Isaak berichtet. Zwei Erklärungsmöglichkeiten für solche Duplizität werden dem Leser vorgelegt und erwogen. Nach der einen wäre der doppelte Bericht aus einem Selbstverständnis zu erklären, das, wie bei Elieser, nicht nur das in den engen Grenzen des fleischlichen Ich Erlebte sondern "fremd Erlebtes" als zum Eigensten gehörig empfindet, "... weil er zwischen Ich und Nicht-Ich weniger scharf unterschied als wir es (mit wie zweifelhaftem Recht, wurde schon angedeutet) zu tun gewohnt sind ..."(139)

Die zweite Möglichkeit besteht darin, dass wirklich Isaak selbst das gleiche Erlebnis hatte wie Abraham, dass aber dennoch die Wiederholung keine zufällige sondern eine typische, nämlich gewollte ist. "In diesem Falle liegt eine Erscheinung vor, die wir als Imitation oder Nachfolge bezeichnen möchten, eine Lebensauffassung nämlich, die die Aufgabe des individuellen Daseins darin erblickt, gegebene Formen, ein mythisches Schema, das von den Vätern gegründet wurde, mit Gegenwart auszufüllen und wieder Fleisch werden zu lassen." (ebd.) Es wird deutlich, dass es sich bei dieser zweiten Form, bei der Identifizierung des Ich mit einem Nicht-Ich um eine spätere, bewusstere Variante jener unmittelbar als Identität empfundenen Verschmelzung von Ich und Nicht-Ich handelt, die

wir an /.....

wir an dem Phänomen der "offenen Individualität" erkannten; denn Nachfolge eines anderen setzt ja ein Wissen oder doch Ahnen der eigenen und fremden Individualität voraus. Erst auf dem Grunde eines Bewusstseins von Ich und Nicht-Ich kann dieser Unterschied im Vollzug der mythischen Nachfolge wieder aufgehoben, kann eine neue Identität vollzogen werden. So sehr diese beiden Grundformen des mythischen Selbstgefühls einander auch ähneln, so häufig sie untereinander verschränkt auftreten und von Personen der Handlung nicht klar voneinander geschieden werden (selbst der Autor bedauert gelegentlich, nicht mit Bestimmtheit angeben zu können, um welchen der beiden Fälle es sich handelt), so darf doch die Bedeutung des Unterschiedes nicht unterschätzt werden. Nichts geringeres als das erste Aufdämmern eines "modernen" Ich-Bewusstseins ist es, was die Imitation eines Vorbildes von einem über das leibliche Einzelwesen hinausreichenden kollektiven Ichhorizont unterscheidet.

Das Verhältnis Josephs zum Mythos wird sich zu einem Teil als konsequente Weiterentwicklung zu hochbewusster, spielerisch-ironischer Nachahmung mythischer Vorbilder erweisen.[40]

Zunächst sollen jedoch zwei Komplexe untersucht werden, die mit den Verhaltensweisen von Identifizierung und Nachfolge in besonders engem Zusammenhang stehen: das Verhältnis von göttlicher zu menschlicher Sphäre und die Bedeutung der Zeit.

3. Dialektik von Göttlichem und Menschlichem.

Götter und Menschen, himmlische und irdische Schicksale stehen in einer eigentümlichen Wechselbeziehung. Die Geschichten

der Götter/.....

der Götter, die Mythen im engsten Sinne des Wortes, werden zu wiederholten Malen auf menschliches Geschehen zurückgeführt, auf Taten und Leiden von Königen und Heroen einer längst vergangenen Zeit. Von Set und Usiri, dem göttlichen Brüderpaar, das so oft das Schicksal menschlicher Brüder in seine Bahnen lenken sollte, heisst es, sie seien nicht immer Götter gewesen, sondern einmal Menschen, Könige von Ägypten, und die Ermordung und Zerstückelung Usiris spiele sagenhaft auf Kronstreitigkeiten an, "welche damals mit List und Verbrechen ausgetragen wurden", (S.24) wie der Erzähler erläuternd hinzufügt. So wird die Geburt Adonais auf den Inzest eines Königs mit seiner Tochter zurückgeführt. (504f.) Und so wird, um ein drittes Beispiel zu geben, in dem die Sphären des Göttlichen, Menschlichen und Tierischen im Wechsel miteinander stehen, die Erscheinung des Gottes Anup, des Öffners der Wege, dem im Verlauf des Romans eine Rolle von wachsender Bedeutung zufällt, gegründet auf die reale Erscheinung des Schakals, der dem Reiter voran in die Wüste läuft.

Das Verhältnis zwischen Irdischem und Göttlichem ist jedoch wechselseitig, ein Hinab ebenso wie ein Hinauf. Jakob, so heisst es, "erkennt" den Schakal. Gehorsam erfüllt das Tier seine mythologisch beziehungsreiche Rolle, Führer in die Unterwelt zu sein. Dem Menschen wird aus einer Vielzahl von möglichen Rollen die seine zugeteilt. An ihm liegt es, ob er das göttliche Geschehen gut oder schlecht auf Erden darstellt, wobei wenig daran liegt, wie der Part, den er bekommt, beschaffen ist; der böse hat ebenso seine Ehre wie der gute. 41)

Menschliches/.....

Menschliches Geschehen und Handeln gewinnt durch seine Bindung an göttliches Vorbild allererst seinen Sinn. Vatermord und Brudermord, Menschenopfer, Entmannung, Homosexualität, Mutterinzest, Geschwisterehe, Tod und Wiedergeburt, Rollentausch, Segen und Segensbestätigung, ja alle in unserem Sinne normalen Begebenheiten des menschlichen Lebens wüssten gar nicht zu geschehen, sie würden sich selbst nicht einfallen (470), wäre nicht ein Vorbild in der göttlichen Sphäre, das nachgeahmt werden kann. Am einfachsten stellt sich aus bestimmten Gründen dieses Verhältnis der Nachahmung eines göttlichen Musters in Eliezers Taten dar. Seine siebzehntägige Brautfahrt fusst auf einer anderen, früheren, ursprünglicheren, bei der die Strecke in nur drei Tagen zurückgelegt wurde, und die der Erzähler nur so glaubt verstehen zu können, dass sie nicht mit beflügelten Füssen allein sondern notwendig auch einem beflügelten Hütchen hat zurückgelegt werden können. Auf besonders reizvolle Weise wird in dieser Wendung das Menschliche ans Göttliche, an die Gestalt des Hermes geknüpft: denn der Leser, der sich bei dem herkömmlichen Ausdruck "gleichsam beflügelten Fusses" nichts Ungewöhnliches gedacht hat, sieht sich plötzlich genötigt, den bildlichen Ausdruck wörtlich zu nehmen; und er selber erlebt, was später den Menschen, wenn sie Joseph begegnen, so oft geschieht, das plötzliche Erkennen eines Gottes. Götter verbergen sich in Menschen, werden zu Menschen, wie umgekehrt Menschen zu Göttern. So betrachtet ist irdisches Geschehen mehr als nur Nachahmung von himmlischem; dieses selber kommt

auf die Erde/.....

auf die Erde herab. So finden sich die beiden Grundtypen der Nachfolge und der Identität wie sie im zwischenmenschlichen Bereich für das mythische Bewusstsein gelten, im Verhältnis zwischen Göttern und Menschen wieder, und beide werden miteinander verbunden. Mythisch erlebte Gegenwart ist "durchscheinend für immer ältere Vergangenheiten, die sich im Göttlichen verlieren, das in weiterer Zeitentiefe wieder aus Menschlichem hervorgegangen"(466).

In allen Betrachtungen, die der Erzähler diesen Verhältnissen widmet ist er bemüht, deren eigentümlich schwebende Unbestimmtheit zu wahren, weder das Göttliche als eine rein transzendente Wirklichkeit festzulegen noch als eine Projektion von Menschlichem. Gerade der innere Vorbehalt, mit dem die Entscheidung der Prioritätsfrage vermieden und die Beziehung der beiden Sphären in dialektischem Gleichgewicht belassen wird, stellt die frühen Partien des Romans, wo solche Betrachtungen vorwiegen, in jenes eigentümlich unsichere Licht[42], mehr noch als das Bewusstsein der handelnden Personen das tut.

Die Grundlage für diese Auffassung des Göttlichen bildet letztlich jenes eigentümlich offene Ichbewusstsein des frühen Menschen, denn dies ist es, was ihn sein Leben als Identifizierung mit Anderem oder als Nachahmung leben lässt. Mit diesen bereits beschriebenen Lebensformen verknüpft Thomas Mann eine weitere Eigentümlichkeit des mythischen Daseins, das Bewusstsein der Zeit.

4. Die/.....

4. Die Zeitlosigkeit des Mythos.

Das Problem der Zeit, genauer des Verlustes der Zeit, spielte bereits im Z a u b e r b e r g eine besonders wichtige Rolle. Das Schwinden der Zeit in das Einerlei des stehenden Jetzt kehrte dort in einer Mannigfaltigkeit von Variationen auf den verschiedensten Ebenen immer wieder: in den philosophischen Versuchen Castorps, in Diskussionen mit seinem Vetter und den beiden Erziehern, in den begleitenden Erörterungen des Autors, in der Erzählstruktur des Romans, der gegen das Ende hin zusehends an zeitlicher Dichte verliert, und vor allem im subjektiven Erleben Castorps. Es gelingt Thomas Mann mit der Aufhebung der Zeit in der hermetischen Welt des Z a u b e r b e r g s ein besonders eindrucksvolles Symbol des Todes zu schaffen; in ihr geht Castorp selber durch das Erlebnis des Todes hindurch, da er doch sonst nur sein Zuschauer ist.

Auf die Bedeutung der Zeitenthobenheit als eines Kennzeichens des Mythischen war bereits bei der Analyse gewisser mythischer Momente im Z a u b e r b e r g hingewiesen worden. Erst jetzt, bei der Betrachtung des vorliegenden manifest mythologischen Werkes,[43] kommt der Zusammenhang zu voller Deutlichkeit.

Ganz allgemein schon, d.h. noch vor aller spezifischen Beziehung zu Mythischem, eignet der menschheitlichen Frühe, in die der Roman hinabführt, ein geruhsameres Fliessen der Zeit. Mann nennt diese Jahrhunderte "ein stilleres, stummeres, gleicheres Zeitgebreite"(17), er weist auf die Milde hin, auf

die Sanftheit/.....

die Sanftheit ihrer wandelnden, Neues zeitigenden Kraft und darauf, dass die Jahrhunderte die Lebens- und Denkformen vieler Generationen, noch dazu bei mündlicher Überlieferung, die sich mit diesen wandelt, viel weniger voneinander zu trennen vermag als in der Neuzeit.

Der Unterschied an Schwergewicht und Erfülltheit der frühen Zeit, die es so viel leichter machte, "durch sie hindurchzublicken", wäre kaum der besonderen Beachtung wert, wenn nicht gerade dies eine Voraussetzung wäre für die ständige Bereitschaft des Menschen der Frühzeit, über grosse Zeiträume hinweg sein Dasein an ein viel früheres anzuknüpfen oder gar die Zeit im Geiste ganz verschwinden zu lassen und sich selbst mit etwas längst Vergangenem zu identifizieren.[44)]

Wo das Schema der Identität und Nachfolge sich mehrfach wiederholt, wo eine bestimmte Urgestalt stafettenartig weitergetragen wird, geht solche mythische Sukzession eine Verbindung mit dem Leitmotiv der Kulissenwanderung ein[45)]. Ein besonders instruktives Beispiel dafür bietet das Grundthema des Brüderpaares, das sich in vielfältigen Variationen durch das ganze Werk zieht. Immer wieder steht dem sanften, geistigen der rauhe und rohe Bruder gegenüber, immer seit Kain und Abel und Set und Usir erfüllt das Schema sich von neuem, in Sem und Cham, Isaak und Ismael, Jakob und Esau und schliesslich in Joseph und seinen Brüdern. Das Leben eines jeden dieser Brüder ist Identifizierung, Nachfolge des Vorhergegangenen, das seinerseits Reinkarnation eines noch früheren ist, sodass

der mythisch/.....

der mythisch beziehungsreich Denkende sich immer weiter zurückverwiesen sieht, so wie der Erzähler selber bei seinem Unternehmen einer Rückkehr in die Tiefen der Vergangenheit sich von Scheinhalt zu Scheinhalt, von Ursprüngen zu immer neuen Ursprüngen zurückverwiesen sieht, eine Erfahrung, die Thomas Mann mit der des Wanderers am Meere vergleicht. Dieses selbe Bild findet sich schon im Z a u b e r b e r g, besonders in dem ganz den Problemen von Zeit und Ewigkeit gewidmeten Kapitel mit der Überschrift "Strandspaziergang"(Zauberberg S.767) als das wichtigste Sinnbild für das Versinken der Zeit, für "das wirbelige Nicht-mehr-unterscheiden von "Noch" und "Wieder", deren Vermischung und Verwischung das zeitlose "Immer" und "Ewig" ergibt"[46]. Das genannte Kapitel nimmt eine gewisse Sonderstellung innerhalb des Romans ein, insofern der Autor aus dem Fluss der Erzählung für einige Seiten heraustritt und sich mit dem Leser in eine Erörterung über zwei Aspekte des Zeitproblems einlässt. Er beginnt dort mit einer knappen Abhandlung über das Verhältnis der verschiedenen Künste zur Zeit und gibt sodann sein moralisches Werturteil über jenes Versinken der Zeit im "stehenden Jetzt" ab, welches er soeben seinen Helden erfahren lässt. Für einen Augenblick lässt er alle ironische Gerechtigkeit fahren und macht keinen Hehl daraus, dass er die "Lust", die "lästerliche Gewohnheit", die "unmoralische Neigung", das "Noch" und das "Schon wieder""ineinander verschwimmen zu lassen" zum doppelsinnigen "Einst", vorbehaltlos verurteilt.

Eine entsprechende moralische Stellungnahme des Autors findet sich in den J o s e p h r o m a n e n nicht, weder

in Form/.....

in Form einer Seitenbemerkung zum Hörerkreis noch in irgendeiner indirekten Form.

Ohne Zweifel hat seit dem Z a u b e r b e r g der hohe moralische Wert, den Thomas Mann der verantwortungsbewussten Gliederung und Nutzung der Zeit beimisst, für ihn an Gewichtigkeit noch zugenommen. Wenn dennoch in den J o s e p h - r o m a n e n die für das mythische Bewusstsein so bezeichnende Aufhebung der Zeit nirgends auf ähnliche Weise moralisch verworfen wird, wenn sogar der Reichtum an Erlebnisbezogenheit auf die Wiederkehr von gleichem, die Transparenz der leiblichen Gegenwart für das "Noch" und "Schon wieder" der Masstab für die besondere Geistigkeit und Würde des frühen Menschen bildet, so hat das seinen Grund allein in dem Unterschied des geschichtlichen Ortes. Was für den Menschen der Frühzeit Geborgenheit im musterhaft Gültigen, Immergleichen bedeutet, was ihm das starke Gefühl seiner selbst verleiht, müsste für den modernen Menschen zu dessen Verlust führen, ihm den Sinn des Lebens nehmen[47)].

Aus der geschichtlichen Relativität dieser beiden Grundformen der Zeitlichkeit, der zyklischen Wiederkehr des Gleichen, wie es dem mythischen Bewusstsein eignet und der "modernen" geradelinig fortschreitenden, tätigenden, zeitigenden Zeit, resultiert auf höherer Ebene eine sittliche Forderung eigener Art: auf einer bestimmten Stufe der Geschichte der Menschheit wird das frühe Zeitbewusstsein überfällig und hat dem neuen Raum zu geben. Sich diesem gebotenen Wandel zu widersetzen und im Alten verhaftet zu bleiben, würde Sünde bedeuten. In

der Person/.....

der Person Josephs vollzieht sich dieser Wandel im gleichen Masse, wie er aus der mythischen Gebundenheit hinauswächst zu einem neuen, höheren Menschsein.

5. Das Fest als mythisches Geschehen.

Das sanfte Wirken der Zeit bildet, wie wir sahen, die äussere Voraussetzung für deren Aufhebung; Identifizierung mit Personen und Geschehnissen der Vergangenheit verwirklichen diese Aufhebung; am vollkommensten vollzogen wird sie im Fest.

Das in zyklischer Wiederkehr zelebrierte Kultfest zum Andenken an eine Gottheit oder ein göttliches Geschehen - Geburt, Tod, Auferstehung, Hochzeit, Inthronisierung - ist nichts weniger als eine Erinnerung an Vergangenes, ein Wiederauftauchen eines früher einmal Geschehenen vor dem geistigen Auge der Kultgemeinde. Es wird vielmehr erlebt als ein wirkliches Wieder-Geschehen, ja, das "wieder" verliert in der Gegenwart der Stunde seinen zeitlichen Charakter. Es ist das göttliche Geschehen selber, das sich nach seinen Stadien im Festo abspielt; die volle Realität des Geschehens erfährt keinerlei Minderung dadurch, dass das Gleiche sich schon früher, "eigentlich" früher abgespielt hat, und dass, wenn der Zyklus der Zeit sich gerundet hat, es von neuem sich abspielen wird. Auch tut das Wissen um die folgende Stunde des Festes der Gewalt der gegenwärtigen keinen Abtrag; die Erwartung der

Auferstehung/.....

Auferstehung des Gottes mildert nicht den Schmerz um seinen Tod. Das Paradoxon des Festes liegt darin, das jede seiner Stunden ihre eigene volle Würde hat, obwohl der Ausgang von vorneherein feststeht, ja gerade weil der Ablauf des Festes in allen Stadien schon längst bekannt ist.

Unter der Vielzahl von mythischen Festen, die geschildert und meist auch in der einen oder anderen Form kommentiert werden, sollen zwei besonders wichtige herausgegriffen werden: Die Schilderung des Adonisfestes und die Ausgestaltung des Segensbetruges an Esau zum mythischen Fest.

a) Adonisfest.

Joseph erzählt Benjamin den Verlauf des alljährlichen Todes- und Auferstehungsfestes. Gleichzeitig erklärt er dem Bruder das paradoxe Wesen der festlichen Wiederkehr: "Das ist das Fest. Sie wissen es, weil es einst entdeckt wurde, und wissen es noch nicht, weil die Stunde es wiederzuentdecken noch nicht gekommen ist. Im Fest hat jede Stunde ihr Wissen..." "Nicht, wieder" belehrte ihn Joseph, "Es ist immer das eine und erste Mal.""(497 u. 504) [48]. Auf besonders reizvolle Weise lässt Thomas Mann das Paradox des Wissens und Nicht-Wissens auf anderer Ebene sich wiederholen: Joseph erzählt Benjamin nicht zum ersten Mal vom Fest, dieser kennt bereits die Geschichte, scheint aber ihre Einzelheiten vergessen zu haben. Es wird aber deutlich, dass er mit seinen Zwischenfragen über den Fortgang des Festes seine Unwissenheit nur spielt, nicht

anders/.....

anders als die Teilnehmer am Fest in der Trauer ihre Unwissenheit über den Ausgang nur spielen. So wird unversehens das Erzählen und Zuhören selber zum Fest, ein Gedanke, der hier nur erst leise angedeutet wird, später aber zu immer mächtigerer und weiterer Bedeutung wächst.

Auch dass Joseph sich mit Adonis identifiziert, wird in dem Gespräch mit Benjamin angedeutet und zugleich scheu verschwiegen. Dreimal fragt der Jüngere den Älteren, der sich eine Myrthenkrone windet, welches der dem Adonis heilige Baum sei, und dreimal bekommt er eine ausweichende Antwort.

b) Jakobs Betrug an Esau.

Bei dem Segensbetrug an Esau handelt es sich um ein mythisches Fest im weiteren Sinne des Wortes.

Die Erfüllung einer von alters her vorgezeichneten "Lebensgrundfigur" vollzieht sich hier in der festlich dramatischen Form des Spiels mit Esau in der Hauptrolle. Esau ist fromm wie Jakob. Seine Frömmigkeit liegt in dem Bewusstsein dessen, was er "ausser der Zeit, mythischer und typischer Weise war" oder, was auf das gleiche hinausläuft: sie liegt in der gelegentlichen Unklarheit darüber, wer er eigentlich ist, in der Neigung sich mit ganz anderen, früheren Personen zu verwechseln, mit der ganzen mit Kain und Set beginnenden Reihe der Roten, oder gar mit dem Totemtier des Seirstammes, dem er sich angeschlossen und dessen Führerschaft er übernommen hat. Seine Frömmigkeit

liegt/.....

liegt im Wissen, dass alles Geschehen ein Sicherfüllen ist, eine Neu- und Wiedergestaltung - wenn man von dem zeitlichen Nacheinander absieht, das diesen Ausdrücken anhaftet - eines geprägten Urbildes. So heisst es von dem Geschehen: "... es war zeremoniellerweise und nach dem Muster geschehen, es hatte Gegenwart gewonnen gleichwie im Fest und war wiedergekehrt wie Feste wiederkehren"(222).

Die besondere dramatische Verwicklung der bekannten Episode beruht darauf, dass zwei Mythen einander entgegenstehen, der grosse Mythos überdeckt den kleinen; im Vordergrund steht das Recht der Erstgeburt Esaus, aber entscheidender ist das Gesetz, dass nicht die "Rauen und Roten" deren Esau einer ist, sondern die "Glatten und Zarten und Geistigen" die Träger des Segens sind. Zugeordnet ist der grosse Mythos dem Bereich des Unbewussten und der Mutter, der kleine der aus bewusster Segnung stammenden Erbregel und dem Vater. Isaak, so heisst es, erblindete über dem inneren Konflikt zwischen der bewussten Absicht "seinen" Sohn Esau zu segnen und dem unbewussten Willen, den grösseren Mythos der Herrschaft des Geistigen zu erfüllen. Der gleiche Widerspruch zwischen dem tieferen Wissen um seine Wüstenrolle und der oberflächlichen Gewissheit seiner rechtmässigen Bestätigung setzt Esau in die Lage, mit voller Macht die mythische Komödie zu spielen, jeder Stunde des Festes die ganze Ehre zu geben. Das ermöglicht jene komödiantische Spannung zwischen der Rolle die er darstellt, der Rolle des Erwählten, und dem, was er eigentlich ist, der Verfluchte.

Den Rahmen/.....

Den Rahmen, der die Segensverteilung auch äusserlich als Fest, Theater, Komödie markiert, bildet das zuschauende Volk, das wissend und lachend alle Einzelheiten des Ablaufes verfolgt. Ja, Thomas Mann lässt sogar Esau, was immer er tut, gegen die Zuschauer gewendet tun, es ihnen vorspielen, in ihrem Angesicht das mythische Geschehen zelebrieren.

Die mythische Tiefenperspektive dieser Vorgänge wird nicht nur durch die neben der Schilderung herlaufenden Erläuterungen (über die Verschlingung von grossem und kleinem Mythos etc.) geschaffen, sondern durch eine recht eigenwillige Einfügung des griechischen Kronosmythos. An zwei vorausgehenden Stellen war auf die Geschichten von Kronos und Zeus angespielt worden. Auf Seite 206 bringt Thomas Mann sogar die Episode von der Täuschung Kronos' durch Rhea mit den mythischen Grundvorstellungen von der Zeit und von Tod und Wiedergeburt in Verbindung, indem er, unbekümmert um philologische Einwände[49], den Namen des Gottes mit dem griechischen Wort für Zeit in Beziehung bringt: "Sie gaben ihn so der Zeit zum Frasse," heisst es, als die Söhne Isaak in Felle wickeln wie Rhea den Stein einwickelte, bevor sie ihn Kronos gab, "die ihre Kinder frisst, damit sie sich nicht über sie setzen, aber sie wieder herauswürgen muss, auf dass sie leben in den alten und selben Geschichten als dieselben Kinder". Die Verknüpfung dieser so eigenwillig verstandenen Zeus-Kronos Geschichte mit dem Segensbetrug an Esau geschieht auf geheimnisvoll untergründige Weise: Rebekka murmelt, während sie Jakob mit Fellen umwickelt,

Zauberformeln/.....

Zauberformeln vor sich hin, die dunkel auf den Kronosbetrug hindeuten. So werden die tieferen mythischen Bewandtnisse, ohne dass der Erzähler es nötig hätte, sie mit eigenen Worten oder durch den Mund von handelnden Personen zu kommentieren, unmittelbar deutlich: Vatertäuschung ist etwas Uraltes, es geschieht nach heiligem Muster, das letztlich der himmlischen Sphäre entstammt; das Segensmahl hat tiefe Wurzeln im greulich Alten, ursprünglich und eigentlich verschlingt der Vater den Sohn; es ist die Zeit, die im Urgeschehen ihren Sohn verschlingt, und sofern es die "mythische" Zeit ist, die nicht geradeaus vorwärtsschreitet, sondern zyklisch umlaufend Gleiches immer wieder dasein lässt, folgt auf den Tod die Wiedergeburt, wie auf das Verschlingen das Ausspeien; und ein letztes kommt in den Worten der Zauberformel zum Ausdruck, dass die Erhöhung über die Schar der Brüder ebenfalls schon ein Moment des Urgeschehens ist, nicht erst aus dem Nachvollzug dieses göttlichen Urbetruges als Resultat hervorgeht. Wird aber in den dreimal drei Zeilen des Zauberspruches dem Festspiel eine mythische Tiefendimension gegeben, so wird zugleich in dieser Episode aus Jakobs Leben der Grund für Zukünftiges gelegt, für die Vertauschung der Labanstöchter wie für das Leben Josephs.

c) Labans Betrug an Jakob.

Der Betrug an Jakob im Hause Labans bildet bis in Einzelheiten hinein eine mythisch-festliche Wiederholung der Segensvertauschung. Wir finden bei ihm insbesondere jenes zweistufige Bewusstsein: dem Tag und der Stunde gehörig ein oberflächenhaftes, das leicht durch den bauernschlauen Laban getäuscht wird, das jeder Stunde des Festes, der freudigen wie der

furchtbar/.....

furchtbar enttäuschenden ihr Recht gibt - und darunter ein ahnungsvolles Wissen um das mythische Urgeschehen, das sich jetzt und hier an Jakob wiedervollzieht. Aus der Tiefe dieses Wissens kommt der vorausdeutende Traum von der Zeugung Anubs, den er "sich träumen lässt", ja so nah an das Wiedererkennen des Immer-Gleichen wird er geführt, dass er in der Hochzeitsnacht, da ihn ein Zweifel ankommt, die Wendung wörtlich wiederholt, mit der einst Israel den gleichen Zweifel beiseite geschoben hatte: "Die Stimmen von Brüdern gleichen sich wohl, und die Worte kommen verwandt und gleichlautend aus ihren Mündern"(230) - "Die Stimmen von Schwestern gleichen sich wohl und verwandt lautend kommen die Worte aus ihren Mündern"(339).

Ein kleiner Schritt liegt hier zwischen diesen beiden Stufen von Jakobs Bewusstsein. Er steht ganz knapp davor, so fühlen wir, das, was er ahnt, was aus dem Unbewussten hervor sich in seinen Träumen und Worten offenbart, auch mit der Helligkeit des Bewusstseins zu erkennen, d.h. zu wissen, was gespielt wird.

Eben diesen Schritt, der das Untere mit dem Oberen verbindet, wird Joseph tun. Bei ihm gewinnt das Motiv des Festes eine besonders grosse Bedeutung, die sich gegen das Ende des Romans verstärkt und schliesslich auch äusserlich in seinem letzten Namen Joseph-em-heb, Joseph im Feste, ausgedrückt ist. Ihm ist es gegeben, die Rolle, die ihm auf dem theatrum mundi zugeteilt ist, als solche, als Rolle zu erkennen, sie bewusst auf sich zu nehmen und zu spielen, sodann die Rolle zu tauschen,

von der Adonis/.....

von der Adonis- in die Hermesrolle zu wechseln, um am Ende gar über das von Gott geschriebene Stück die Regie zu führen, die Szene zu setzen, Personen auf- und abtreten zu lassen, Knoten zu schürzen und zu lösen und all das im Angesicht eines wahrhaft mundanen Zuschauerkreises, der himmlischen Heerscharen einerseits, und andererseits der ganzen gebildeten Nachwelt.

d) Der Roman als mythisches Fest und Höllenfahrt.

Aber noch eine umfassendere Dimension ist dem Gedanken des Festes vorbehalten. Die Romantetralogie selber wird zum Fest im hohen Sinne des Wortes. Vor dem Kreise der Zuhörer wird das Vergangene wieder Gegenwart und Wirklichkeit. Insbesondere findet sich der Zwiespalt wieder, den wir als kennzeichnend für eine mythisch-festliche Wiederholung erkannten, dass etwas geschieht was längst bekannt und demgemäss mit Gleichmut hinzunehmen ist, dass aber dennoch, wie im Fest jede Stunde ihre Ehre hat, so in der Erzählung jede Episode ungeachtet ihrer Bekanntheit den Leser zu fesseln vermag, als werde sie hier zum ersten Mal berichtet.

Hier nun begegnet das Fest, in dem alle mythischen Geschehnisse ihre stärkste Verdichtung erfahren, einem besonderen Mythos, dem der Höllenfahrt der Ischtar zur Befreiung ihres Sohnes, Bruders und Gatten Tamuz. Denn auch unter dem Bilde der Höllenfahrt, wie unter dem des Festes, wird das Unternehmen des Romans gesehen. Besonders in dem ersten Vorspiel mit der Überschrift "Höllenfahrt" wird dieser Vergleich des Erzählens

mit einer Reise/.....

mit einer Reise, mit dem Hinabsteigen in die Brunnentiefe der Vergangenheit ausgeführt. Vom Vorspiel aus wirkt er hinein in die Geschichten, innerhalb deren er auch später noch gelegentlich anklingt, verblasst aber gegen Ende immer mehr, um dem anderen Bild, dem des Festes Platz zu machen.

Die Dichtung wird gesehen als Höllenfahrt und als Fest. Was haben nun diese beiden Aspekte miteinander gemein, ausser dass sie beide in ausgezeichneter Weise dem Bereich des Mythos angehören?

Das Motiv der Höllenfahrt Ischtars, durch das sowohl das Wesen dieses Romans als auch seine "Handlung" vielfältig bestimmt werden, zeigt unverkennbar Gemeinsamkeiten mit den antiken Mythen von Orpheus und von Persephone und mit der Helenahandlung in Goethes Faust. J. Rosteutscher hat an der Goetheschen Dichtung gezeigt, wie der Symbolik der Katabasis eis Hadou ein neues und tieferes Verständnis abgewonnen werden kann, wenn Dichtung nicht nur als ein Zusammenschiessen persönlicher Erlebnisse und einer Bildungsüberlieferung verstanden wird sondern darüber hinaus als ein Emporheben allgemein gültiger Sinnbilder aus dem Unterbewusstsein. Rosteutscher stützt sich dabei auf psychologische Einsichten C.G. Jungs in das Wesen des Unbewussten, das Verhältnis des persönlichen zum kollektiven Unbewussten und zum Bewusstsein und auf Folgerungen, die Jung daraus für das Verständnis von Mythos und Dichtung zieht. So wird das Reich der Mütter, zu denen Faust herabsteigt, um Helena emporzubringen, als der dunkle, "fremdeste" Bereich des unbewussten Seelenlebens verstanden. Und mit Bezug auf die geplante Szene von Fausts Abstieg in den Orkus sagt Rosteutscher:

"Diese Versenkung/.....

"Diese Versenkung des Künstlers in die Unterwelt der Seele, in der die vergessenen, dem Bewusstsein abgestorbenen Ureindrücke der Menschheit ihr schattenhaftes Dasein führen, erfasst Goethe hier selbst im mythischen Bilde des Orpheus, der sich anschickt, Euridike aus dem Hades emporzuführen"[50]. Der Weg für das Verständnis des nah verwandten Symbols bei Thomas Mann ist damit geöffnet. Auch hier ist die Fahrt hinab in den Brunnenschlund der Vergangenheit, die der Dichter sich und seinen Hörern zumutet, als ein Sinnbild für "Versenkung in die Unterwelt der Seele" zu verstehen[51]. Im gleichen Zusammenhang weist Rosteutscher auf die Aufhebung von Raum und Zeit hin: "In diesem Bezirk haben die Formen der reinen Anschauung, Zeit und Ort, keine Bedeutung:

Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;"[52]

Dieses "Noch weniger eine Zeit" gibt uns einen Schlüssel zum Verständnis des Zusammenhangs von Höllenfahrt und Fest. Als wesentliches Merkmal des Festes hatten wir die Aufhebung der Zeit erkannt. Nun ist aber gerade die Abwesenheit der Anschauungsform der Zeit von Jung und vorher bereits von Freud wiederholt als eine wichtige Eigentümlichkeit des Unbewussten bezeichnet worden[53]. Das Fest ist ein Heraufbeschwören, eine Vergegenwärtigung, ein neuerliches Wirklichwerden im Lichte der Gegenwart von Urtypen des unbewussten und allgemeinmenschlichen Seelenlebens[54]. Höllenfahrt und Fest bilden somit die zwei Hälften jenes Hinabsteigens in die dunklen Tiefen der

Seele/.....

Seele und Wiederhinaufsteigens in die lichte Oberwelt des Bewusstseins, zwei Hälften, die in den klassischen Ausgestaltungen der Antike und bei Goethe noch durch ein in sich geschlossenes mythisches Bild dichterisch verwirklicht werden. Die zwei Sätze, mit denen die Erörterungen des Vorspieles schliessen, zeigen deutlich die Verschlungenheit der beiden Symbole und wenden auf das Unternehmen der Erzählung selber jenen doppelten Segen, der dann innerhalb des Romans zum Zentrum des Sinngehaltes wird: "Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythos, dass er sich abspiele in genauer Gegenwart! Todesfest, Höllenfahrt, bist du wahrlich ein Fest und eine Lustbarkeit der Fleischesseele, welche nicht umsonst dem Vergangenen anhängt, den Gräbern und dem frommen Es war. Aber auch der Geist sei mit dir und gehe ein in dich, damit du gesegnet seiest mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt!"(59f.)

6. Die Geschichtlichkeit der Mythen.

Die Beziehung des mythischen Bewusstseins zur Zeit hat in der Darstellung Thomas Manns einen doppelten Aspekt. In allem mythisch bestimmten Geschehen, sahen wir, wird das Nacheinander der Zeit aufgehoben, am augenfälligsten im Fest. Die Mythen selber - oder genauer ihre alltägliche oder kultische Verwirklichung - sind einem zeitlichen Wandel unterworfen: sie entstehen, wachsen, verwandeln sich, ändern ihren Sinn und

vergehen/.....

vergehen schliesslich. Daraus resultiert eine Tiefenschichtung der mythischen Wirklichkeit, dergestalt dass unter Neuem und Lebendiger Totes und Vergangenes liegt, das unter bestimmten Bedingungen aus der Vergessenheit zu neuem Leben emporsteigen kann. Ein Beispiel hierfür bildet die eindrucksvolle Schilderung vom Sterben Isaaks. Rückwärts durchläuft der Sterbende die Wandlung des Opfermythos: Isaak, "ein Greis dieses Erbnamens" und Vater Jakobs identifiziert sich mit dem ersten Träger seines Namens, dem die Vertauschung mit dem Widder in Person widerfahren war. Damals war es zum ersten Mal geschehen, dass ein Tier als Ersatzopfer eingetreten war. Ehemals war dem Gotte das Menschenopfer angenehm gewesen. Zu einer Zeit aber wurde sie ein Greuel. "Lege deine Hand nicht an den Knaben (1 Mose 22,12)", - in diesem Widerruf Gottes wider seinen eigenen früheren Befehl ist der Moment einer mythischen Neugründung festgehalten, der stellvertretende Tod des Tieres. Isaak schreitet in seiner Sterbevision noch weiter zurück zu tieferen Schichten. Er identifiziert sich mit dem Widder, verwandelt sich geradezu vor den Augen der Gemeinde in das Opfertier, nimmt seine Züge an und blökt "naturgetreu". Und noch weiter geht er zurück zu uralten Vorstellungen von Totemtier und Totemmahlzeit. Längst Vergessenes, persönlich nie Erfahrenes, das dem untersten Bereich der Seele, dem kollektiven Unbewussten angehört, steigt in den Worten Isaaks empor und erregt in den Anwesenden Grauen und Übelkeit.[55] Die Verbindung mit diesen "gemiedensten, vergessensten und ausserpersönlichsten Tiefen ihrer Seele", so heisst es, war abgeschnitten worden durch den transzendenten Gott, der "neuen Gottesanfang gegründet hatte

in der/.....

in der Zeit."(205f.).

Eng verknüpft mit der Geschichtlichkeit des Mythischen ist ein stark ethisches Moment: die Forderung, das Neue zu erkennen und ihm zum Dasein zu verhelfen und andererseits die Sünde der Blindheit für die geforderte Wendung zum Neuen, des Verharrens im Alten und Überfälligen, des Rückfalls auf bereits überwundene Stufen oder des falschen, unbegnadeten Weges zu Neuem. Und ebenfalls verbunden mit der Möglichkeit der Entstehung von neuen und des Untergangs von überfällig gewordenen mythischen Grundformen ist der Bereich des Theologischen, des Gotteswitzes, der Bemühungen Abrahams und seiner Nachfahren um die Erkenntnis des Alleinigen Gottes.

Labans Sohnesopfer wird wiederholt für Zurückbleiben im Alten, das früher wohl einmal Segen gebracht hat, es nun aber nicht mehr vermag, als Beispiel angeführt.(976, 526f.) Der Brauch war zum Greuel geworden, der Gehorsam gegenüber einem mythisch-magischen Vorbild zur Sünde.

Besonders verständlich wird die Geschichtlichkeit des Mythos als Tatsache und mehr noch als subjektives Empfinden in der Lage der Brüder unmittelbar bevor sie Joseph in die Grube werfen. Thomas Mann zeigt hier den Wunsch zur Rebarbarisierung in seiner Urgestalt. Das Heldenepos von Lamech und seiner blutigen Rache lässt sie mit Beschämung ihre eigene späte Menschlichkeit empfinden und zugleich das Begehren, die Fortschritte von Brauch und Gesittung ungeschehen zu machen und zu Vergangenem zurückzukehren. Dass sie den Wunsch haben,

Joseph/.....

Joseph zu töten und es dennoch nicht vermögen, wird aus der Ambivalenz ihrer sozusagen historischen Haltung gegenüber dem mythischen Schema der Blutrache motiviert. Sie möchten sein wie Lamech, möchten seine Tat nachvollziehen, mit ihm sich identifizieren; aber sie wissen zu gut: "... so was gibt es nicht mehr. Im Liede gibt es das ausschliesslich noch, man singt's und erlabt sich daran und denkt vergangener Zeiten."(611).

Nicht zufällig ist Ägypten der Schauplatz für die verwickeltste Form geschichtlicher Umwandlung des Mythos. In den Eltern Potifars ist die "Gedankensorge um die Tagesordnung und den Äon" besonders lebendig. Ihre Geschwisterehe war wohl im Einklang mit mythischem Vorbild; sie waren dem Muster von Königen und Göttern darin gefolgt, aber im Vater stieg die Frage auf, ob sie der "Selbstumarmung der Tiefe", dem "Zeugungswerk brodelnden Mutterstoffes" nicht zu nahe geblieben seien und sich dem Lichte und der Forderung des neuen Äons verhasst gemacht haben. Zur Sühne für diese sündige Verhaftung im Uralten, für die Erfüllung eines Mythos, der einmal an der Ordnung war, es aber nicht mehr ist, haben sie ihren Sohn entmannen lassen. Aber auch damit haben sie eine Tat begangen, die ihre mythische Berechtigung und ihren Segen in einem vergangenen Äon zwar hatte, zur Stunde aber den Göttern nicht mehr wohlgefällig ist.(964f.)

Diesen drei Beispielen für das Versagen angesichts der geschichtlichen Wandelbarkeit der Mythen lassen sich Neugründungen an die Seite stellen, die der historischen Relativität gerecht werden und sie erfüllen. Joseph selbst vergleicht die Verirrung der ägyptischen Ehegeschwister mit Abrahams begnadeter

Beendigung/.....

Beendigung des mythisch vorgezeichneten Sohnesopfers, seiner Gründung eines neuen Mythos, genauer einer neuen Kulthandlung: des Ersatzes des Menschenopfers durch das Tieropfer.

Esau gibt ein Beispiel für das Grauen vor der Nachahmung überfällig gewordenen göttlich-menschlichen Urgeschehens: Er sieht sich, als Jakob ihn um den Segen betrogen hat, vollends in die Rolle Kains gedrängt, will sie aber - aus dem Bewusstsein ihrer zugleich ethischen und geschichtlichen Verworfenheit - nicht auf sich nehmen; er ist froh, dass Eliphas den Mord auf sich nehmen will, und zwar froh aus mythengeschichtlichem Grunde: weil durch eine solche Änderung der alte Mythos von Kain und Abel durch einen neuen ersetzt würde "denn dass der Neffe den Oheim erschlug, bedeutete eine ihm wohltuende Durchbrechung des leidigen Schemas und war eine geschichtliche Neugründung, die späteren Eliphas-Knaben zum Gleichnis werden mochte, ihn aber von der Kainsrolle wenigstens im letzten entlastete"(149).

Aber besonders in Abrahams Verhältnis zu dem Göttlichen selber, in seinem schöpferisch-rezeptiven Umgestalten des hergebrachten Götterbildes, vollzieht sich der Anbruch eines neuen Äons. "Durch Abraham und seinen Bund war etwas in die Welt gekommen, was zuvor nicht darin gewesen war und was die Völker nicht kannten"(479). Das entscheidend Neue dieser Gründung ist das Wechselverhältnis des Bundes, welches von nun an das Gottesbewusstsein Abrahams und seines Stammes bestimmt: die Verpflichtung, anderen Göttern, deren die Welt voll ist, nicht zu dienen, sondern ausschliesslich Jahwe, und andererseits der Wille Gottes, seine Weltferne aufzugeben und in den Leib eines Volksstammes einzugehen und ihn zum auserwählten Volk zu machen. So wie der Bund

als/.....

als wechselseitig, so wird auch die allmähliche Entstehung und Entwicklung des Gottesbildes als ein dialektischer Vorgang dargestellt, worin der Offenbarungswille Gottes sich mit dem schöpferischen Gottesdenken Abrahams und später Jakobs begegnet. Keiner der beiden Richtungen dieses zweiseitigen Prozesses wird der Vorrang über die andere gegeben. Der Erzähler entscheidet sich weder ausschliesslich für die Auffassung Gottes als einer Projektion menschlich-schöpferischen Denkens noch als einer vom Menschen ganz unabhängigen Wesenheit, die sich aus eigenem dem menschlichen Erkenntnisvermögen darstellt.

Im besonderen verhält sich der Gott Abrahams so zu der Vielheit der Götter des vorderen Orients, dass er einzelne von deren Eigentümlichkeiten in sich aufnimmt. Und wo immer Gott menschlich verstanden wird, wo die Motive für ein bestimmtes Verhalten aufgedeckt und feste Charakterzüge konstatiert werden - so z.B. Gottes Eifersucht - wird immer erklärend auf seinen Ursprung aus der Vielheit der Götter hingewiesen, - so bei Zorn und Eifersucht auf seine Abkunft vom Wüstengotte Jahu.

Das Hervortreten von solchen menschlich-allzumenschlichen Eigenheiten in Gott wird jedoch als ein Rückfall in vergangene und überwundene Stufen der Entwicklung Gottes empfunden, analog dem menschlichen Versagen gegenüber der beständigen Forderung, über das mythisch Alte hinauszuwachsen.

7. Jenseits des Mythischen.

a) Monotheistische Religion und Theologie.

In Abrahams Gottesdenken vollzieht sich mehr als eine blosse Wandlung des Mythos zu höherer Stufe; der Mythos selber

wird durch/.....

wird durch die Theologie in gewissem Grade überwunden. Von Gott, so heisst es, gibt es keine Geschichten. Gott hat keine Göttin neben sich, keine Mutter, keinen Sohn. Er ist allem Menschlichen fern wie kein anderer Gott, er kann darum nicht für menschliches Sein und Handeln zum mythischen Vorbild werden, wie die anderen Götter, mit ihm kann kein Mensch sich identifizieren. Zwar nicht immer ist er dieser ferne Gott gewesen; erst im Denken Abrahams und seiner Söhne ist er das geworden, und insofern hat er Geschichte wie der Mythos Geschichte hat. Die Geschichtlichkeit Gottes aber bildet die Voraussetzung dafür, dass er auf frühere Stufen seines Werdens zurückfallen kann, wie z.B. der anklagende Jakob nach Josephs vermeintlichem Opfertode ihm das vorwirft: "Gott hat nicht Schritt gehalten.....sondern ist zurückgeblieben und noch ein Unhold"(717).

b) Ägyptische Kultur und Politik.

Wie im Volk Israel die geschichtliche Wandlung des Mythos ausläuft in dessen Überwindung in der Theologie des Monotheismus, so mündet in Ägypten der Mythos vielfältig in die Bereiche des Kulturellen und der Politik. Ägyptisches Leben findet seinen höchsten Ausdruck in den Werken einer schon weitgehend vom Religiösen emanzipierten Kunst und Literatur. Der Dienst an Göttern ist zum Mittel eines verwickelten Machtkampfes verschiedener Priesterkasten untereinander und gegen die weltliche Macht Pharaos geworden. Sehr geschickt verbindet Thomas Mann den Kampf zwischen der reaktionären und nationalistischen

Amunspartei/.....

Amunspartei gegen die liberale, an den Sonnenkult Atum-Rês angelehnte Partei der Pharaonen der achtzehnten Dynastie mit dem persönlichen Schicksal Josephs, und zwar nicht nur hinsichtlich seines Ausländertums sondern auch insofern der Roman von Potifars Weib eine stark glaubenspolitische Färbung erhält.

Besonders hervorgehoben wird bei der Darstellung Ägyptens das Verhältnis der Mythen und Kulte zur Zeit, nämlich die Verehrung der zeitlosen Dauer, des Immer-seienden, der Starre und Unveränderlichkeit des Todes, welches alles zu einer dunklen Folie dient, auf der sich die Geschichtlichkeit, das Zukunftsreiche und Verheissungsvolle, Werden und Wandlung Offene der israelitischen Religion abhebt.

Zwei Elemente im Leben Ägyptens sind es, die vom Standpunkt Israels aus (und diesen Standpunkt nehmen, wenn auch nicht ohne Einschränkungen und Vorbehalt, Joseph und der Erzähler ein) eine positive Bewertung erfahren. Beide sind eher Angelegenheiten des Volkes als eines etablierten Götterkultes. Die Kinder Kemes haben sich erkämpft, dass jeder einzelne von ihnen und nicht nur Pharao nach dem Tode in die Person des Gottes Usiris eingeht.[56] Sie haben damit einen Wandel des Mythos vollzogen in dem sich das Erwachen und Erstarken eines allgemeinen Ich-Bewusstseins sowohl ausdrückt als auch umgekehrt seine mythische Gründung findet.

Ebenfalls im Volke lebt der starke Glaube an den bevorstehenden Anbruch eines neuen Äons, einer glücklichen und segensreichen Zeit. Es wird deutlich, dass diese Erwartung

eines neuen/.....

eines neuen Zeitalters - mehr oder weniger bestimmt an die Person eines Erlösers geknüpft - in den vielerlei Festen Ägyptens nur eine vorläufige und andeutende Erfüllung findet und eine starke zukunftsweisende Kraft hat.

Ähnlich zukunftsweisend, dabei aber wenig kraftvoll und nicht vom Volk getragen sondern von dem jungen Pharao ist das Bild eines liebenden Vatergottes das über den Gott Israels hinausgehend schon stark christliche Züge zeigt[57].

II. Besondere/.....

II. Besondere Ausprägungen des Mythischen und die Archetypik des kollektiven Unbewussten.

Die handelnden Personen und die Begebenheiten der Josephtetralogie haben einen doppelten Untergrund, einen mythischen im engeren Sinne des Wortes und einen tiefenpsychologischen; beide kommen erst in Einzelanalysen zur vollen Deutlichkeit.

1. Mut-em-enet.

In der Gestalt der Mut tritt der Zusammenhang von Mythos und kollektivem Unbewussten deutlicher zutage als irgend sonst. Denn bei ihr liegt der "Wille des Fleisches" in scharfem Widerspruch zu dem bewussten Willen, dem sie ihr Leben glaubt allein unterwerfen zu können, - anders als im Falle Josephs, dessen hochbewusste Lebensführung mit dem Tiefengrund seiner Seele harmonisiert und deshalb nicht so scharf isoliert erkennbar ist wie bei Mut. Physiognomisch äussert sich die Harmonie von Leiblichem und Geistigen bei Joseph in der dunklen Nacht seiner Augen, des geistigen Teils des Antlitzes und in der Klugheit seines Mundes, des eigentlich mehr sinnlichen Teiles, während der Zwiespalt in Mut ganz entsprechend im Widerstreit des Schlängelmundes und der strengen Augen zum Ausdruck kommt.

Gerade auch auf diesen Gegensatz zwischen Bewusstem und Unbewusstem baut Thomas Mann seine grosse Rechtfertigung der klassischen Verführerin, wofür er 'sein"ganzes Erzähleransehn aufs Spiel zu setzen" bereit ist (1132). Ihre Unschuld liegt eben darin, dass ihr die Rolle der Verführerin aus Tiefen der

Seele/.....

Seele zukommt, über die ihr bewusster Wille keine Macht hat. Mit grosser psychologischer Kunst stellt Thomas Mann dar, wie in vollkommener Verblendung und Verirrung der Vernunft die "unteren Mächte" die Herrschaft an sich reissen. Erst durch einen Traum wird sie dessen gewahr, was in ihr geschieht. Der Traum ist aufgebaut auf ein Motiv, das die aus der persischen Josephdichtung stammende Episode der Damengesellschaft vorwegnimmt: Schneiden und Blutfliessen[58]. Nicht dem Bereich individueller Erfahrung entstammt dieser Traum, - ihrem persönlichen gesellschaftlich-nonnenhaften Dasein ist seine Botschaft völlig fremd - sondern dem Bereich kollektiver Erfahrung, an der sie teilhat, ohne es zu wissen. Aus diesem Bereich schöpft der Traum seine bildhafte Anschauung, ihm entstammt die entschlossene Zielstrebigkeit ihres Handelns. Aber auch anderen erscheint sie ungeachtet ihrer kühlen, keuschen Beherrschtheit als Verkörperung einer Liebesgottheit. Vom Volke heisst es: "es stiegen ihnen bei seinem Anblick (dem Anblick ihres Leibes) uralt liebliche Traumbilder auf, Bilder des Anfangs und Voranfangs, Bilder, die mit dem Mond-Ei des Ursprungs zu tun hatten... Wahrhaftig, solche Frühbilder beleuchteten sich im Inneren von Weses Leuten, wo sie im Dunkel gelegen hatten." (1129f.) und von dem guten Zwerge Bes heisst es: "Eingeborene Schreckensfremdheit gegen Mächte, die er im Bilde des feuerschnaubenden Stieres sah, machte ihn empfänglich für solche Ahnungen."(1140) Hier wie dort werden in den Menschen bildhafte Vorstellungen beim Anblick Muts geweckt, die mit ihrer individuell besonderen Erscheinung im Verhältnis des Urbildes zum Abbild stehen. Diese Vorstellungen sind nicht Einzelnen zu eigen sondern dem ganzen Volk, sie sind uralt-anfänglich, ihre Ursprünge/.....

ihre Ursprünge liegen jenseits der Grenzen des individuellen Lebens, sie sind gemeinhin nicht bewusst, liegen im Dunkel wo sie durch das Erscheinen Muts plötzlich beleuchtet, aktualisiert werden. Sie fliessen in Gestalten, die der überlieferte Mythos dafür bereit hält, indem sie diesen gleichsam mit Leben füllt.

a) Archetypus der Mutter.

In Joseph wird durch Mut der Archetypus der Mutter und im weiteren der Anima geweckt; er erkennt in ihrer mänadenhaften Liebe den wiedererstehenden Mythos von Isis und Gilgamesch. Das Mythisch-Sagenhafte findet in dieser Begegnung ebenso seine Erfüllung wie jene im Unterbewussten ruhenden Urtypen; beides erscheint hier als besonders eng miteinander verbunden, ja geradezu als zwei Aspekte derselben Sache. Viele Züge, die C.G. Jung als für den Archetypus der Mutter kennzeichnend aufstellt, finden sich in Mut-em-enet wieder: Sie vereinigt in sich zwei Aspekte des Weiblichen, sie ist Mutter und Jungfrau. Ihr Name schon ist der Name einer ägyptischen Muttergottheit. "Mut ist sie genannt, unsere Söhnin, Mut im Wüstental, und hat einen Urmuttternamen" (971). Sie selbst nennt sich Joseph gegenüber die grosse Mutter: "Mit der Mutter schläft jeder - weisst du das nicht? Das Weib ist die Mutter der Welt; ihr Sohn ist der Mann, und jeder Mann zeugt in der Mutter - muss ich dir das Anfänglichste sagen? Isis bin ich, die grosse Mutter ...."(1315). An anderer Stelle bezeichnet sie sich als göttlich und als Mutter, Gattin und Schwester zugleich (1309). Die besonders starke Bindung der Frau an den allgemeinen Typus wird vorher schon von Potiphar erwähnt: "Wahrscheinlich

versteht/.....

versteht ihr Frauen euch weniger auf diese Bedrängnis, aus dem Grunde, weil euch das Allgemeinere gegönnt ist durch Güte der grossen Mutter und ihr mehr Frau sein dürft und Abbild der Mutter als die und die Frau, dergestalt, dass du nicht so sehr Mut-em-enet wärest, wie ich Peteprê zu sein gehalten bin vom strengeren Vatergeist"(1156).

In Muts Bezeichnung als Mondnonne liegt sowohl ein Element des Keuschen und Jungfräulichen als auch des mütterlich Archetypischen[59]. Auf letzteres deutet auch ihre Bindung an die "Kirche", d.h. die offizielle Religion Ammuns, ihr Dienst als Sängerin und Tänzerin im Ritual dieses Gottes sowie ihre Unterwerfung unter die Autorität des Priesters und Weisen[60]. Ein anderer, negativer Aspekt des Mutterarchetypus, der bei Mut besonders deutlich in Erscheinung tritt, ist der des Verschlingenden, Verführerischen, des Unentrinnbaren[61]. Eng verbunden hiermit ist ihre Zugehörigkeit zum Reich der unteren Mächte, zur Unterwelt, die sich darin äussert, dass Mut weitgehend die persönliche Verkörperung Ägyptens, dieser Unterwelt katexochen in den Augen Josephs, ist. Mancherlei Beziehungen verknüpfen sie überdies gerade in ihrer drohenden, gefährlichen Erscheinung mit der ägyptischen Sphinx, die ihrerseits nach Jung eine besonders kennzeichnende Ausprägung des Mutterarchetypus ist, wie andererseits deutlich auf den Bereich des Ödipusmythos und des von Freud danach benannten Ödipuskomplexes verweist[62].

Mut-em-enet ist jedoch nicht die einzige Verkörperung des Mutterarchetypus, der Joseph begegnet, Rahel, die leibliche Mutter nimmt naturgemäss die erste Stelle in seinem persönlichen Erleben ein. Der Leser freilich ist schon durch frühere Mutter-

gestalten/.....

gestalten auf eine mythisch-archetypische Sehweise eingestellt, durch Rebekka und vor allem durch Sarai, die schon durch die Schilderung ihres Äusseren als typische Muttergestalt deutlich wird (auffallend ist ihre Ähnlichkeit mit den Muttergestalten des F a u s t r o m a n s), ferner durch die schon erwähnte festliche Wiederholung des Kronosbetrugs und schliesslich darin, dass sie von Jakob geradezu angeredet wird mit den Worten: "Barmherzige Mutter der Menschen!"(227)

Rahel selber, die mit Bezug auf Joseph, das Lamm, und in Anklang an ihren Namen [63] "des Lammes Mutterschaf" genannt wird (250) erscheint in den Augen Jakobs als Jungfrau und heilige Mutter (386) - "so versteifte er sich darauf, in Rahel, der Gebärerin, eine himmlische Jungfrau und Muttergöttin zu sehen, eine Hathor und Eset mit dem Kind an der Brust..."(386). Dass Rahel hier mit dem ägyptischen Namen Hathor benannt wird darf als eine frühe Vorausdeutung genommen werden für die Identität, die Rahel später in Josephs Unterbewusstem (und in seinem Bewusstsein) mit Mut-em-enet, der eigentlichen Verkörperung Hathors, gewinnt.

b) Archetypus der Anima.

Die offene Indiviualität, die wir als allgemeines Kennzeichen des Persönlichkeitsbewusstseins des mythischen Menschen erkannten, bildet die Voraussetzung für eine Identifizierung besonderer Art, derjenigen zwischen Joseph und Rahel, seiner jungfräulichen Mutter. ("Ich und die Mutter sind eins"(555)).

Genauer/.....

Genauer gesagt ist es der nächtliche, der Tiefe verbundene Teil seines Wesens, der sich der Mutter gleich weiss. C.G. Jung hat in der Identitätsbeziehung zwischen dem Unbewussten und dem Mütterlichen eine allgemeine Grundtatsache des menschlichen Seelenlebens erkannt; er hat beides als die zwei Seiten einer Urerfahrung gesehen, die er als Anima bezeichnet. Über den Zusammenhang von Mutterbild und Unbewusstem drückt sich Jung folgendermassen aus: "Die Projektion der Mutterimago auf das Wasser verleiht diesem eine Reihe von numinosen respektive magischen Qualitäten, wie sie der Mutter eignen..... In den Träumen und Phantasien bedeutet Meer oder jedes grössere Gewässer d a s U n b e w u s s t e . Der Mutteraspekt des Wassers koinzidiert insofern mit der Natur des Unbewussten, als letzteres (in besonderem Masse beim Manne) als die Mutter oder Matrix des Bewusstseins angesprochen werden kann. So hat auch das Unbewusste..... mütterliche Bedeutung"[64] und "Jener Archetypus des Weiblichen, die Anima, erscheint zuerst in der Gestalt der Mutter und überträgt sich dann von ihr auf die Geliebte"[65]. Tatsächlich finden sich im Charakter und in den Handlungen Mutem-enets manche Einzelheiten, die geradezu als eine Exemplifizierung der Jungschen Beschreibung des Animaarchetypus gelten können. So erscheint nach Jung die Anima vielfach als verführerische Frau, die wie ein Vampir dem Jüngling das Leben aussaugt oder als Hexe, die ihr Opfer zu Fall zu bringen strebt[66], sie hat etwas Numinoses, Gefährliches, sie ist tabu[67]. Gerade das Hexenhafte wird an Mut besonders hervorgehoben, einerseits durch die körperliche Wandlung ins "Vettelhafte"(1295f.), andererseits in der Verbündung mit der Hexe Tabubu. Jung zeigt ferner den Archetypus der Anima als konservativ, an die

Vergangenheit/.....

Vergangenheit gebunden oder eher noch an zeitloses Verharren im Immergleichen und er schreibt ihr schliesslich eine besondere Affinität zu allem Ägyptischen zu.[68]

2. Joseph.

Es wurde schon erwähnt, dass Josephs Teilhabe am Mythischen weniger eindeutig ist als die seiner Gegenspielerin. Seine Verwurzelung im kollektiven Unbewussten - in der Sprache des Romans der Segen aus der Tiefe - ist stark, aber sie wird aufgehoben in ironischer Distanz und in bewusstem Spiel mit dem Mythos, wozu der "Segen von oben" ihn befähigt.

a) Tod und Wiedergeburt.

Am deutlichsten und stärksten ist er dem unteren Bereich verbunden durch seine Bindung eben an das Weiblich-Mütterliche. Demgemäss stellt sich die Frage, welche Bedeutung für ihn die Archetypen der Mutter und der Anima haben. Allgemeine Erkenntnisse Jungs ermöglichen wieder die Beantwortung. Gerade insofern geht C.G. Jung über S. Freud hinaus, als er den "Ödipuskomplex", die Rückkehr zur Mutter, in Verbindung bringt mit den Archetypen der Anima und der Wandlung und Wiedergeburt, gerade dadurch bringt er die theoretisch-allgemeine Voraussetzung für das volle Verständnis des J o s e p h r o m a n e s bei. Denn für Freud war der Inzestwunsch eine letzte Gegebenheit, Jung dagegen lehrt sie als Weg zu einem wichtigen Ziel verstehen: "Es ist nicht die inzestuöse Kohabitation, die gesucht wird,

sondern/.....

sondern die Wiedergeburt"[69]. "Einer der einfachsten Wege wäre, die Mutter zu befruchten und sich selbst identisch wieder zu erzeugen"[70]. ""Die Mutter", als erste Inkarnation des Anima-Archetypus, personifiziert sogar das ganze Unbewusste. Die Regression führt daher nur anscheinend zur Mutter zurück; diese ist aber in Wirklichkeit das Tor, das sich ins Unbewusste, ins "Reich der Mütter" öffnet. Wer dort eintritt, unterwirft seine bewusste Ichpersönlichkeit dem beherrschenden Einfluss des Unbewussten... Die Regression macht bei der "Mutter" keineswegs Halt, sondern geht über diese zurück zu einem sozusagen pränatalen, "Ewig-Weiblichen", d.h. zur Urwelt der archetypischen Möglichkeiten, wo,"umschwebt von Bildern aller Kreatur", das "göttliche Kind" seiner Bewusstwerdung entgegenschlummert"[71]. Die Begegnung mit der Ägypterin kommt also einer Suche nach dem eigenen Ich gleich, oder genauer der Suche nach den Tiefen der eigenen Seele, der Regression ins eigene Unbewusste mit dem letzten Ziel einer vollen Integrierung der Person. In diesem Abstieg begegnet sich das Geschlechtliche mit dem Tode,aber auch mit Wiedergeburt und Erneuerung, ja dem Anbruch einer neuen Zeit. Das Motiv der Höllenfahrt und des Hinabgestossenwerdens in den Brunnen oder das Gefängnis verbindet sich hier mit dem mythischen Motiv der sterbenden Jünglingsgottheit Tammuz oder des Totengottes Osiris. Und das Motiv des Opfers verbindet sich mit dem der Sympathie mit dem Tode (das bereits im Z a u b e r b e r g eine entscheidende Rolle spielte) und mit dem Motiv des Wagnisses, denn "die Beziehung zur Anima ist wiederum eine Mutprobe und ein

Feuerordal/.....

Feuerordal für die geistigen und moralischen Kräfte des Mannes" (Jung)[72]. Alle diese Motive münden gemeinsam in das Zentralmotiv der Vereinigung des Unterbewussten mit dem Bewusstsein, des Geistes mit der Seele. Joseph ist darin, dass er diese Einswerdung vollzieht, das Urbild nicht nur des Heros, "des von Leid zu Freude und von Freude zu Leid sich wandelnden Wesens, das bald der Sonne gleich im Zenith steht, bald in finstere Nacht getaucht ist und aus eben dieser Nacht zu neuem Glanze ersteht",[73] - er ist das Urbild des Menschen überhaupt, wie denn bereits in den ersten Sätzen des Romans der Autor das Menschenwesen selber nennt als den ersten und letzten Gegenstand seines Unternehmens.

b) Archetypus des Kindes.

Dem Archetypus der Mutter steht im Bereich des kollektiven Unbewussten noch ein anderer Archetypus besonders nahe, der des Kindes, und Joseph, vor allem der junge Joseph zeigt deutlich Züge dieses Archetyps. Schon die Umstände seiner Geburt sind kennzeichnend: die lange Erwartung, die Schwere und Gefährlichkeit der Geburt, die die Mutter dem Tode nahebringt, die Jungfräulichkeit der Mutter und ihre Heiligung durch die Geburt des Kindes.[74] Jakob, heisst es, sah in Rahel eine Muttergöttin, "in dem Kinde aber einen Wunderknaben und Gesalbten, mit dessen Auftreten der Anbruch gelächtervoller Segenszeit verbunden war" (386). Im Kinde kristallisiert sich der kollektive Wunsch der Menschheit nach Rettung, Erlösung und Erneuerung, die Hoffnung auf den Anbruch eines neuen Äons. Nicht selten ist darum in

den mancherlei/.....

den mancherlei Anspielungen auf Christus gerade der Kindarchetypus das Gemeinsame, wie Rahel als Jungfrau und Mutter Anklänge an Maria zeigt. Die Freudenbotschaft wird mit den Worten verkündet, "dass ein Kind uns geboren, ein Sohn uns gegeben sei" (384). Jakob, der aus der Mutter mit dem Kind an der Brust sich ein "Bild" macht, spricht von Joseph als dem Lamm mit merkbarem, wenn auch vom Erzähler nicht offen zu Wort gebrachtem Anklang an Christus. "Auch ein Reis und einen Zweig, der aus der zartesten Wurzel gebrochen sei, nannte er den Sohn"(387).

Aber nicht nur für Jakob ist Joseph eine Epiphanie des göttlichen Kindes, sondern eben auch für Mut-em-enet: "und muss ich ihn in dir erblicken, meinen schönen, bösen Sohn, den Sonnenknaben, den ich gebar und der am Mittag Haupt und Füsse zusammentut mit seiner Mutter, sich selbst mit ihr zu erzeugen aufs neue?"(1304).

Und nicht nur von aussen gesehen erscheint Joseph als eine Verkörperung des Kindarchetypus, auch sein Selbstverständnis ist dadurch bestimmt. Er spricht von sich als dem Kind, auch und gerade wenn er befürchten muss, dadurch Befremden zu erregen; und er gibt sich nach seiner zweiten Geburt seiner Auferstehung aus der Grube einen Namen der damit in bedeutendem Zusammenhang steht, Osarsiph, d.h. der aus dem Schilf Geborene (778). Nach Jung ist die Schilfgeburt eine häufig anzutreffende Einzelheit in den zahlreichen Mythen vom göttlichen Kinde, die Ausdruck dieses Archetypus sind[75]. Auf einen dieser Mythen, in dem die Geburtsgeschichte Moses' vorweggenommen wird, spielt ein Sklave am Hof Potiphars an: "der Name, mit dem man dich nennt...scheint

anzudeuten/.....

anzudeuten in seiner dritten Silbe, dass du ein Findling bist aus dem Schilfe und bist vielleicht in einem Binsenkörbchen umhergetrieben, bis dich ein Wasserschöpfer herauszog, - dergleichen kommt immer wieder einmal vor in der Welt"(950). Die Tatsache, dass Joseph sich selbst das Kind nennt und sich selber einen Namen des göttlichen Kindes gibt, also mit Bewusstsein den Kindarchetypus verkörpert und darstellt, wird später noch im Zusammenhang mit seiner ironischen Haltung dem Mythischen und dem Reich der Seele gegenüber zu untersuchen sein.

c) Archetypus des Geistes (Mercurius).

Eine andere Verbindung besteht zwischen dem Kindarchetyp und dem Gott Hermes, dessen frühe Geschichte ja eine besonders eindrucksvolle Manifestation dieses Archetyps darstellt[76]. Joseph wechselt nach seinem zweiten Sterben und Wiederauferstehen seine mythische Rolle; er hört auf, die Verkörperung des Gottes Tammuz-Osiris zu sein und ist fortan - in weltlich eingeschränktem Sinne - die Verkörperung des Gottes Hermes. Schon früher tritt dieser Gott in mancherlei Verwandlung auf, er durchläuft eine ganze Reihe von Metamorphosen, erscheint dem Leser in immer neuer Gestalt, Tierisches begegnet darin Engelhaft-Überirdischem, bis schliesslich in Joseph das Untere mit dem Oberen sich vereinigt und der Gott seine Menschwerdung erlebt.

Zum ersten Mal begegnen wir dem Hermesmotiv auf Jakobs Reise in seine Unterwelt, nach Mesopotamien. Ein Schakal läuft ihm voran, den er als Anup, den "Öffner der ewigen Wege, den

Führer/.....

Führer ins Totenreich" erkennt (244). Er kehrt wieder im Traum, nun in verwandelter Gestalt mit menschlich-göttlichem Leib (an gewissen Einzelheiten, der lässigen Sitzhaltung, dem ausgestreckten Bein mit dem schlanken Knie und dem leichtgeschwungenen, fein sehnigen Unterschenkel erkennen wir die Gestalt des griechischen Hermes)[77]. Thomas Mann geht so weit, ihn auf eine Traumbemerkung Jakobs über sein tierisches Haupt antworten zu lassen: "Lass du mich aus dem Spiel!...Ich werde meinen Kopf schon noch los"(321).

Aus der gleichsam entgegengesetzten Richtung begegnet Hermes uns wieder als "der Mann", der Joseph zu seinen Brüdern und damit in seine Unterwelt führt. Wie Anup als Zusammensetzung des Griechengottes mit dem Wüstentier, so wird "der Mann" als zur Hälfte ein Engel aus der Schar der himmlischen Heerscharen, zur Hälfte ebenfalls als der griechische Hermes geschildert. Letzteres wieder durch körperliche Besonderheiten, das klassische Profil, Blick und Gestik, die Behinderung im Fortkommen durch das zeitweilige Fehlen der Flügel an Hut und Sandalen, ferner durch sein Stehlen, ja bis in eine andeutende Nachahmung seiner griechischen Sprechweise meint man die Ähnlichkeit zu spüren: "Hier nun einmal nicht, noch auch nur in der Nähe"(596), "... aber ein Vatersöhnchen scheinst du mir also"(598), "... wo doch von einem solchen überall nicht und auf keine Weise die Rede sein kann"(599). Gleich darauf fällt er in die Sprachgewohnheiten der Engel, spricht von "den Menschen" als einem eklen Geschlecht, "das Unrecht trinkt wie

Wasser/.....

Wasser und längst schon wieder die Flut verdient hätte"(602), missbilligt die irdisch-unreine Welt der Zweiheit und begreift nicht die Angelegentlichkeit Gottes für das menschliche Geschlecht. Dass er dem Joseph erklärt, warum die Engel eingingen zu den Töchtern der Menschen, und dass er sich den Namen Israel verbittet, den Jakob sich im Kampf mit dem Engel errungen hatte, lässt den Leser über den Kopf des ahnungslosen Joseph hinweg, und ohne, dass der Erzähler mit Erläuterungen das Geheimnis lüften müsste, deutlich genug erkennen, wen er hier vor sich hat. So sind wir kaum überrascht, denselben Mann noch einmal bei der nächtlichen Reise in die Unterwelt, diesesmal nach Ägypten, als Führer wiederzusehen und ihn auf unerklärliche Weise, ohne seinen Lohn einzufordern, verschwinden zu sehen (genau wie seinen archetypischen Verwandten, den Gondolier und Führer in das Reich der Toten in der Erzählung D e r T o d i n V e n e d i g).

Ausser diesen beiden mythischen bzw. überirdischen Erscheinungsformen des Hermeshaften finden sich vor Joseph noch mehrere menschliche Anspielungen oder Vorspiele: Eliezer, diese stehende Einrichtung eines ersten Knechtes, hat als Bote einen hermeshaften Aspekt. Mit so "grosser Leichtigkeit und gleichsam beflügelten Fusses", heisst es, habe er die Strecke zurückgelegt, und "mit einer Schnelligkeit, dass die Beflügelung seiner Füsse gar nicht genügt, sie zu erklären, sondern, dass man unwillkürlich versucht ist, sich auch sein Hütchen beflügelt vorzustellen..." (470). Die gleichen bekannten Hermesattribute trägt später der

Eilbote/.....

Eilbote Pharaos: "die kleinen Flügelpaare aus Goldblech, die er hinten an seinen Sandalen und an seiner Kappe trug"(1533). 78)

In dem für den Hermesmythos entscheidenden Gespräch zwischen Joseph und Pharao erscheint schliesslich auch Jakob im Rückblick als eine Verkörperung dieses Gottes, der Segensbetrug an Esau und der Hirtenstreich mit Labans Vieh werden nachträglich als Schelmenstücke erkennbar, die Josephs Vertrautheit mit dem Wesen des fremden Gottes Hermes unter Beweis stellen. Die Wandlung des Alttestamentlichen ins Griechische geht bis in die sprachliche Form von Josephs Bericht, in die Wortwahl und in den Rythmus, der, vorwiegend daktylisch, seinen Erzählungen den Charakter kurzer Hexameterepen verleiht.

Die Wandlung Josephs zum Hermes, oder vielmehr die Menschwerdung des Gottes in ihm vollzieht sich während der kurzen Zeitspanne der Traumdeutungsaudienz auf höchst spielerische Weise in einem dichten und verschlungenen Gewebe von Themen und Motiven. Es genügt, die wichtigsten zusammenzustellen. Die Voraussetzung für das Eindringen des fremden, griechischen Mythos bildet die allem ausländischen Gottesdenken offene Haltung Amenhoteps, der "die Sänger und Seher fremder Götter" (1594) bei sich zu empfangen liebt. Durch seine neue, in gewissem Sinne unägyptische Betonung des Eigenwertes der Kunst ist griechischem Wesen noch besonders der Boden bereitet. Der Raum, in dem die Szene sich abspielt ist von kretischen Künstlern geschaffen. Bei sich trägt Pharao das griechische Lautenspiel, das ihm einen Anknüpfungspunkt gibt, die Geschichte von der Kindheit Hermes' zu erzählen. Er macht sie Joseph zum

Geschenk/.....

Geschenk. Ein griechisches, genauer ein platonisches, sokratisches Motiv ist in der Art zu erblicken, wie Joseph mit dem Mittel der Mäeutik Pharao den Traum selber deuten lässt. (Auch hier finden sich Anklänge im Sprachlichen). Allgemein bildet die diplomatische Gewandtheit Josephs, seine Kunst, das Gespräch zu leiten, etwas Hermeshaftes, so besonders seine wiederholten "Stückchen" und diebischen Tricks z.B. der doppelten Antwort; "ja und nein"erwidert Joseph auf die Frage, ob Hermes ihm bekannt sei. Darauf Pharao: "All deine Rede ist auf das Ja gestellt, und in Einem damit aufs Nein. Soll mir das gefallen? Du bist der schäumende Jüngling und bist es nicht, eben weil d u es bist. Der Gott der Stückchen ist dir bekannt und ist es nicht, eben weil - was? War er dir bekannt oder nicht?"(1599f.). Die Ergänzung "... weil d u es bist" liegt auf der Hand. Joseph ist erkannt. Eine solche "Schalkserfindung", dass man sprechen kann ohne zu sprechen, bringt Joseph-Hermes zum ersten Mal in die Welt: Er unterbreitet Pharao seine Gegenvorschläge in Form eines Selbstgespräches, das er, zurückgekehrt in sein Gefängnis behauptet führen zu wollen. Als eine andere Schalkserfindung wird der Gedanke, den Namen zu wechseln, hingestellt. Auf hoch witzige Weise wird das Zurücklassen des alten Namens vor dem Eintritt in die kretische Gartenlaube angedeutet: Der Höfling, der ihn einzuführen hat, fragt in etwas gezierter Manier: "'Du hiessest also - ?' 'Osarsiph hiess ich' antwortete der Befragte"(1579). Sein alter Name, verspricht Pharao, soll mit neuen Lebensnamen ganz zugedeckt werden, und aufs schalkhafteste lässt Thomas Mann die historisch gegebene Namens-

wandlung/.....

wandlung Amenhoteps IV zu Echnaton auf eine Anregung des hochstaplerischen Joseph zurückgehen. Der Identität Josephs mit Hermes gibt Pharaos Mutter besonders deutlich Ausdruck mit den Worten: "Dich empfand er und sprach von dem Gott"(1647). Der tiefere Sinn des Hermesmythos liegt einerseits darin, dass in ihm der Archetypus des göttlichen Kindes zum Ausdruck kommt, andererseits im Mittlertum des Gottes, einem Mittlertum, das in Joseph drei verschiedene Aspekte zeigt, seine politisch-ökonomische Stellung als Ernährer Ägyptenlands, seine Überbrükkung des Gegensatzes zwischen den beiden Sphären des Unterbewusstseins und des wachen Geistes, und die besondere Form seiner Ironie. Das eine hängt mit dem anderen zusammen. C.G. Jung sagt in seiner Darstellung des Kindarchetypus (Kind und Held gelten dabei als äquivalent): "Die Haupttat des Helden ist die Überwindung des Dunkelheitsungeheuers: Es ist der erhoffte und erwartete Sieg des Bewusstseins über das Unbewusste"[79], "Es (das Kind) ist daher ein die Gegensätze vereinigendes Symbol, ein Mediator, ein Heilbringer, d.h. Ganzmacher"[80]. Der politische-wirtschaftliche Aspekt, der im letzten Band der Tetralogie immer wieder sichtbar wird, ist für uns von geringerer Bedeutung.[81]

3. Weitere Archetypen.

Es finden sich in den J o s e p h r o m a n e n noch eine Reihe von weiteren archetypischen Gestalten und Geschehnissen, die hier nicht alle im einzelnen analysiert werden können/.....

können. Von Wichtigkeit ist der Archetypus des Vaters und das Doppelbild Mutter-Tochter.

a) Der Archetypus des Vaters.

In den J o s e p h r o m a n e n sind die Vatergestalten deshalb besonders wichtig, weil erstens der Vater die Verkörperung des der Mutter entgegengesetzten geistigen Prinzips bildet und zum anderen, weil gerade hier das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Seele wie die Tiefenpsychologie es zu sehen gelehrt hat, besonders deutlich in Erscheinung tritt.

Zum ersteren bemerkt C.G. Jung: "Der Vater ist der Vertreter des Geistes, welcher sich der Triebhaftigkeit hindernd in den Weg stellt. Das ist seine archetypische Rolle, die ihm, unbeschadet seiner persönlichen Eigenschaften, unweigerlich zufällt"[82] Dieses Dazwischentreten hat Thomas Mann unmittelbar anschaulich auf dem Höhepunkt der Mut-em-enet-Handlung geschildert. "Als es, all seiner Redegewandtheit zum Trotz, beinahe schon mit ihm dahingehen wollte, erschien ihm das Bild des Vaters"(1409). Aber nicht nur das Verbietende des Vaters wird in dieser Vision Josephs deutlicher als irgend sonst, auch der überpersönliche Charakter des Vaterbildes wird hier besonders augenfällig. Die Stellen liessen sich häufen, an denen das Verhältnis Josephs zu älteren Männern, nicht nur zu Jakob, als Vater-Sohn Verhältnis erkennbar wird. Solche "Väter" sind der alte Midaniter, der ihm aus dem Brunnen half, Potiphar, Mont-kaw, sein Hausmeier, und schliesslich Gott selber. In der Visionsszene zeigt sich nun besonders deutlich, dass diese Väterlichkeit nicht in erster Linie

eine objektive/.....

eine objektive Qualität dieser Männer ist, sondern auf archetypischer Projektion aus Josephs Unterbewusstsein beruht. So heisst es denn auch: "Er retteto sich, indem sein Geist das Mannbild hervorbrachte"(1410). Thomas Mann spricht an anderer Stelle einmal von der Seele als Geberin alles Gegebenen, ja er geht so weit, die Einsicht in dieses Verhältnis als die Grundeinsicht überhaupt der modernen Psychologie zu bezeichnen.[83]

b) Syzygie Mutter-Tochter.

Ein Doppelbild von Mutter und Tochter erscheint zuerst in der Erzählung des Gefängnishauptmanns Mai Sachme; Thomas Mann schreibt darüber an K. Kerenyi das Folgende: "Es ist merkwürdig, wie gleich unsere Gedanken zuweilen laufen. Fast war ich erschrocken, als ich in Ihrer Studie an die Stelle kam, wo eben die antik-mystische Idee der Identität von Mutter und Tochter (Demeter-Persephone) die Rede ist. Denn an demselben Vormittag hatte ich in das gerade in Arbeit befindliche Kapitel des neuen Joseph-Bandes eine Anekdote eingeschlossen, in der jemand sich, ohne sie zu kennen, in die Tochter einer Frau verliebt, die er zwanzig Jahre früher als junges Mädchen geliebt hat. Ich fand die kleine Geschichte irgendwie passend, ohne zu wissen, warum. Als ich Sie las, merkte ich es."[84] Diese Bemerkungen lehren zunächst, wie selbst eine so rein diesseitig vorgetragene Novelle von Thomas Mann als Erfüllung eines mythisch-archetypischen Urschemas verstanden wird; weiterhin wirft sie auch einiges Licht auf die Denk- und Schaffensweise Manns. Es wird hier deutlich, dass er, zum mindesten in manchen Fällen, nicht aus

mythologischer/.....

mythologischer Kenntnis schafft, sondern aus unbewusstem Gefühl für das mythisch Richtige und Typische, und erst später die Koinzidenz zwischen persönlich Gestaltetem und Gestaltungen des kollektiven Unbewussten, wie sie im Mythos ihren Niederschlag gefunden haben, erkennt.

Eine andere Briefstelle beweist, dass Thomas Mann bei der zweiten Darstellung der Mutter-Tochter-Syzygie, der Wiederholung oder Identität von Josephs Braut Asnath mit ihrer Mutter, gerade umgekehrt vorgegangen ist: "Sie sollen doch wissen, dass "das göttliche Mädchen" mich richtig erreicht hat, und dass ich mich ausgiebig und mit Genuss habe belehren lassen durch die ausserordentlich interessante Schrift. Sie werden die Spuren davon eines Tages in dem Kapitel des letzten Joseph-Bandes finden, das die Hochzeit des Erhöhten mit dem Mädchen Asnath aus On behandelt, und an dem ich jetzt gerade schreibe. Dass dort Jungfräulichkeit auf Jungfräulichkeit trifft, schien mir Grund genug, eine Art von Mysterium daraus zu machen, bei dem ich kecklich oder, wenn Sie wollen, unverfroren einiges Demetrisch-Eleusinische benutze"[85].

Die Mutter-Tochter-Syzygie gibt sich als etwas zeitlos Gültiges auch gerade dadurch zu erkennen, dass sie im Gesamtwerk Thomas Manns an verschiedenen Stellen in Erscheinung tritt, besonders im F e l i x K r u l l (Vgl. S.49f. dieser Arbeit).

Im Zentrum aller mythischen Bezüge steht Joseph. Gerade in ihm aber entspringt Mythisches nicht aus der Tiefe des kollektiven Unbewussten allein, es spiegelt sich wieder im wachen Bewusstsein, es wird ironisiert.

B. Ironie/.....

B. Ironie.

Alle Ironie, mit wenigen Ausnahmen[86], richtet sich in den J o s e p h r o m a n e n auf den Hauptgegenstand dieser Dichtung, den Mythos. Ihren Ausgang nimmt sie von zwei Personen, dem Helden und dem Autor, der ja als Erzähler im Roman selbst mitspielt.

I. Ironie Josephs.

1. Josephs Zwienatur.

Josephs Stellung zur Welt des Mythos ist von einer komplexen, ja widersprüchlichen Art, welche in seinen persönlichen Charaktereigenschaften ebenso ihren Grund hat wie in der Natur des Mythischen und dem geschichtlichen Stadium, der "Weltstunde", in die der Mythos zur Zeit Josephs eingetreten ist.

Die Epoche mythischer Gründungen gehört zu dem Zeitpunkt als die Geschichte Josephs beginnt, schon weitgehend der Vergangenheit an; und Joseph selber ist sich dessen bewusst: "Das ist aber der Vorteil der späten Tage, dass wir die Kreisläufe schon kennen, in denen die Welt abrollt, und die Geschichten, in denen sie sich zuträgt und die die Väter begründeten"(116). Psychologisch gesprochen, die Archetypen des kollektiven Unbewussten haben bereits weitgehend in einem Schatz mythischer Überlieferung ihre Objektivierung erfahren, das mythische Leben, und Josephs Leben im besonderen, wird nun aus zwei Quellen gespeist: Nach wie vor aus der Tiefe des Unterbewussten und aus überliefertem Wissen. Dem entspricht die früher erwähnte zwiefache/.....

fache Möglichkeit von mythischer Identifikation und mythischer Nachfolge.

Josephs individuelle Besonderheit kommt dieser objektiven Lage entgegen; er ist gesegnet mit dem Segen aus der Tiefe, die unten liegt, und mit dem Segen von oben herab, zwei Seelen sind in ihm deutlich unterscheidbar. Sein weiblicher Teil und mütterliches Erbe, die nächtliche, dem Mond zugewandte Seite seiner Seele, äussert sich in einer starken sympathischen Naturverbundenheit und in einer in Jakobs Augen gefährlichen Begabung und Neigung zu visionärer Ekstase, zu jenem Bereich also, der mit dem Wort Aulasaulalakaula bezeichnet ist[87]. In der Eingangsszene am Brunnen - "Es sitzt das Kind an der Tiefe", fragt Jakob bedeutsam (75)- im Gebet an den Mond, das ausartet in seelisch-leibliche Verrückung, in der Regenprophezeiung und der Vorhersage seines eigenen zukünftigen Schicksals wird besonders augenfällig, dass es sich hier um eine echte, vom bewussten Willen nicht geleitete Veranlagung handelt.

Ungeachtet ihrer Echtheit und Ursprünglichkeit werden noch in der gleichen Szene die Verstandesfähigkeiten des Jünglings, wird die andere, väterliche und sonnenhafte Seite seines Wesens zur Darstellung gebracht. Josephs Zwienatur wird gleich zu Beginn des Romans zu vollster Deutlichkeit herausgearbeitet, teils durch das Extreme sowohl des Ausser-sich-Seins als auch der Proben seines talmudischen Scharfsinns, teils durch das unmittelbare Nebeneinander dieser Extreme.

In einer Sammlung von weltanschaulichen Bekenntnissen verschiedener Autoren findet sich eine Äusserung Thomas Manns, die diese Zwienatur Josephs in einem allgemeineren menschheitlichen Zusammenhang erscheinen lässt: "The new humanity...

will recognize/.....

will recognize that the immense value and beauty of the human being lie precisely in that he belongs to the two kingdoms, of nature and spirit. It will realize that no romantic conflict or tragic dualism is inherent in the fact; but rather a fruitful and engaging combination of destiny and free choice."[88] Eben darin liegt die Menschheitsrepräsentanz, auf welche der Roman Anspruch erhebt, dass in der Gestalt Josephs sich die Vereinigung von mythischer Gebundenheit und Freiheit des Individuums vollzieht.

Zu dieser ausgeprägten Doppelnatur Josephs steht seine Ironie wiederum in einer zwiefachen Beziehung: Erstens ist sein intellektueller Scharfsinn die Voraussetzung seiner ironischen Haltung, denn seine hochentwickelten Erkenntniskräfte, gerichtet auf Mythisches, resultieren (wie gleich zu zeigen sein wird) in Distanz zum Mythischen. Und Ironie, das ist Distanz, wie Thomas Mann sich in einer früheren Schrift einmal geäussert hat[89]. Ironie ist, so betrachtet, eine Form und besondere Ausprägung von Josephs Intellektualität, sie gehört zur Tagseite seines Wesens.

Zweitens aber gehört die Ironie den beiden Hälften seines Wesens zugleich an, genauer, sie steht dazwischen, ist Bote und Vermittler zwischen beiden Welten. Diese beiden Aspekte sollen nun soweit das möglich ist getrennt untersucht werden.[90]

2. Ironische Distanz.

Josephs klare Intelligenz richtet sich zunächst auf den gesamten Bildungsstoff seiner Zeit, wie er ihm von seinem Lehrer Eliezer übermittelt wird, auf Astronomie, Geographie, Mathematik, Völkerkunde/.....

Völkerkunde, Mythenkunde, Theologie. Seine besondere Neigung gilt dem Wort und der Schrift. Der wichtigste Gegenstand seines psychologisch-analytischen Scharfsinns ist jedoch der Mythos selber. Das Wesen des Mythos in allen seinen Zügen wird von ihm klar erkannt. Er durchschaut die "Mondlogik" Eliezers, sieht, dass es sich bei denmythischen Identifizierungen und Nachahmungen um fromme Zusammenziehungen handelt. Er erkennt die Natur und Funktion des kultischen Festes, versteht das eigentümlich Paradoxe daran, dass der Mensch im Fest den Ablauf des ganzen Geschehens schon im Voraus kennt und dennoch in seinem Erleben an die jeweilige Stunde gebunden bleibt. Er schliesst daraus richtig auf die Aufhebung der Zeit im mythischen Bewusstsein. Nicht weniger deutlich ist seinem analytischen Verstand die Geschichtlichkeit von Geschehnissen, sei es kultischen, sei es wirklichen, in denen die immer-seienden mythischen Urformen ihre jeweilige Ausprägung finden. Vergänglich in diesem Sinne, Gott nicht mehr wohlgefällig, ist z.B. das Menschenopfer, wiewohl der Mythos des Opfers lebt und gerade in Josephs Geschichte in gewandelter Gestalt erneut zur festlichen Wirklichkeit wird.

Der Mythos wird für Joseph zum Gegenstand der Erkenntnis; in Joseph vollzieht sich die Trennung von Subjekt und Objekt, er rückt in die Distanz des Betrachters. Ein anderer Aspekt des gleichen Vorgangs, in gewissem Grade seine Folge, ist die Schliessung der im mythischen Bewusstsein offenen Persönlichkeit, das Herauswachsen des modernen Individuums aus dem umfangenden Kollektiv des frühen Menschen. "Ich erzählte die Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv," sagt Thomas Mann in einem Vortrag

über/.....

über J o s e p h u n d s e i n e B r ü d e r .[90a)]

Angesichts solcher Entfremdung ist Ironie eine mögliche Haltung unter anderen. Radikale Trennung, Negierung der Mächte des Unteren wäre ebensowohl denkbar wie Selbstblendung des Intellektes, und zwischen Revolution und Reaktion läge als dritte Haltung nihilistische Resignation. Jede dieser drei abwegigen Möglichkeiten ist von Thomas Mann dichterisch gestaltet worden: die letzterwähnte in der Erzählung T o n i o K r ö g e r , wo sie sich in dem Wort Erkenntnisekel verdichtet, die Verleugnung des Unteren in der Erzählung D e r T o d i n V e n e d i g, Verleugnung eines wachen Intellekts und Rebarbarisierung in dem Roman D r . F a u s t u s . Aber bereits in T o n i o K r ö g e r entspringt aus dem kalten, alles durchschauenden Intellekt seinem Gegenstand gegenüber die Haltung der Ironie, der es gegeben ist, die Distanz zu überbrücken. In ihr finden Entfremdung von der Welt des Herkommens (die dort noch die väterlich-bürgerliche Welt war) und das Gefühl einer fortbestehenden Bindung daran ihren Ausgleich.

So führt auch in Joseph das Erkennen und Durchschauen des Mythischen weder zu revolutionärer Abkehr noch zu reaktionärer Vernunftverleugnung noch auch zu skeptizistischem Erkenntnisekel, sondern zur Ironie.

3. Das Spiel mit dem Mythos.

Das Verhältnis der "Gottesdenker" Abraham und Jakob dem Mythos gegenüber ist geeignet, die Besonderheit von Josephs "Gotteswitz" im Vergleich zu verdeutlichen. Für die Väter stand

der Mythos/.....

der Mythos im Gegensatz zur monotheistischen Religion Jahwes, wenngleich sie sich eines solchen Gegensatzes nicht immer deutlich bewusst waren. Jakobs Empfinden und Denken bewegt sich oft in mythischen Bahnen, doch seine bewussten religiösen Überzeugungen weichen nicht selten davon ab. So heisst es z.B. von der Idee der Unterwelt, dass sie "zwar nicht in seinen religiösen Meinungen, wohl aber in den Tiefen seiner Seele und Einbildungskraft, uralt mythisches Erbgut der Völker, das sie war, eine wichtige Rolle spielte" (101). Seine Gottessorge, das Streben, das Bild seines Gottes von überalterten, mythischen Elementen zu reinigen und zu läutern und sein toleranter Gotteswitz, der Altes nicht ausmerzen sondern im Neuen und Zukünftigen fruchtbar machen möchte, - diese beiden verschiedenen Tendenzen werden oft nebeneinander gezeigt, so etwa in dem Gespräch über das Passahfest, dessen dunkle Verwurzelung im Greuel des Menschenopfers vergangener Zeiten Jakob ebenso erkennt wie Joseph. Doch beugt sich die anfangs starre Haltung des Vaters, der den Brauch abschaffen möchte, vor der klugen Glaubensdiplomatie des Sohnes, der dazu rät, das Fest beizubehalten, ihm aber bei Gelegenheit einer grossen Errettung einen neuen Sinn unterzulegen, dergestalt Vergangenes mit Zukünftigem verbindend. Dieses Beispiel, dem sich andere an die Seite stellen liessen, zeigt nicht nur Josephs Einsicht in das Wesen der Verwandlung von Mythen, nicht nur seine Neigung, das Urtümliche, untersten Bereichen entstammende im Einvernehmen mit Neuem, Geistigem bestehen zu lassen, sondern es zeigt auch seine besondere Art, sich zum Herren über den Mythos zu machen. Bei der Einsicht in gewisse Gesetzmässigkeiten mythischer Gestaltungen und Umgestaltungen bleibt er nicht stehen; er macht diese Einsichten zum Richtmass aktiven Handelns. Was sich bislang ohne bewusstes Zutun der Menschen vollzogen/.....

zogen hat, unterwirft er jetzt seinen Plänen. Auf eine fast vermessen anmutende Weise handhabt er den Mythos und leitet ihn in Bahnen, ähnlich wie er kraft seines psychologischen Einsichtsvermögens die Menschen leitet, sie seinen Plänen dienstbar macht, "mit ihnen umspringt".

Von besonderer Bedeutung ist das reflektierende Verhältnis Josephs zu seinem eigenen Mythos, dem Mythos von Tammuz-Osiris, dem sterbenden und wiedererstehenden Gott. Dieses Verhältnis durchläuft verschiedene Stadien. Am Beginn steht die Vision des eigenen Schicksals' "Denn sie sandten mir nach ihren Hass und haben Fangstricke gelegt meinen Schritten, sie gruben ein Grab vor meinen Füssen und stiessen mein Leben in die Grube, dass mir zur Wohnung wurde die Finsternis. Aber ich rief seinen Namen aus der Finsternis der Grube, da heilte er mich und hat mich entrissen der Unterwelt. Er machte mich gross unter den Fremden, und ein Volk, das ich nicht kannte, dient mir auf der Stirne. Die Söhne der Fremden sagen mir Schmeicheleien, denn sie würden dahinschmachten ohne mich..." Seine Brust ging gewaltsam. Jakob betrachtete ihn mit grossen Augen' (130f). Dieser Spruch wird noch als ganz aus dem Unbewussten emportauchend geschildert, nicht nur durch andeutende Beschreibung der begleitenden ekstatischen Gestik und die Wirkung seiner Rede auf Jakob, sondern auch in Josephs unschuldiger Entschuldigung der Prophezeiung: '"Das war nur schöne Rede", antwortete Joseph, "die ich machte, um dem Herrn ein Grosses zu sagen. Und es ist der Mond, der mich etwas berückt"' (131).

Zweierlei läuft sodann, zunächst ungetrennt, nebeneinander her: eine tiefe, verstehende Sympathie für den Gott Tammuz und

sein Schicksal/.....

sein Schicksal und eine ihm selbst völlig verborgene Veranstaltung seiner Seele, sich selbst auf den Weg des zerrissenen Gottes zu bringen. Dass Joseph hier wirklich im vollsten Sinne des Wortes unbewusst handelt, ja dass er eigens die Selbsttäuschung aufbaut, dass alle Menschen ihn mehr liebten als sich selbst, um dahinter unbeobachtet durch sich selbst die Reizung der Brüder zur "Zerreissung" betreiben zu können, das lässt Thomas Mann nachträglich deutlich werden, indem er Joseph erst in der Grube eine blitzartige Erleuchtung erfahren lässt. Der Zerreissung des Gewandes, dem Niedergang in den Brunnen, kommt ausser der realen und der mythischen noch eine dritte, psychologische Bedeutung zu. Der Schleier zerreisst, der bisher die tiefsten Machenschaften seiner Seele vor seinen eigenen Augen verborgen hatte, der Brunnen seines eigenen Unterbewusstseins öffnet sich ihm. "Joseph wusste genau und gestand es sich, wie er da auf dem Brunnengrunde sass, offen und ehrlich ein, dass jene unverschämte 'Voraussetzung', nach der er gelebt, ein Spiel gewesen war, an das er selber nicht ernstlich geglaubt hatte, ..."(639). "Staunend blickte er in das Rätsel selbstverderberischen Übermuts, das ihm durch sein eigenes vertracktes Benehmen aufgegeben war"(644).

Mit dieser plötzlichen Erleuchtung ändert sich Josephs Verhältnis zu seinem Mythos. Was er vorher unwissentlich gespielt hatte, spielt er von nun an mit vollem Bewusstsein und mit Aufbietung seiner ganzen Gewitztheit. Er gibt sich "in sinniger Anmassung" (1084) einen Namen, der an den Namen des Totengottes anklingt, und legt es überall darauf an, dass die Menschen bei seinem Anblick "stutzen" und ihn für einen Gott halten. "Joseph

spielte/.....

spielte mit allerlei Nachfolge und fromm verblendenden Selbstverwechselungen, mit denen er Eindruck zu machen und für die er die Menschen wenigstens augenblicksweis zu gewinnen wusste" (914). Das Selbstgesetzte, Spielerische und damit Ironische in Josephs Verhältnis zu seinem eigenen Mythos kommt besonders auch darin zum Ausdruck, dass er nach seiner zweiten Auferstehung sich mythisch verwandelt, die Tammuz-Osiris-Rolle fallen lässt und dafür die Rolle des Gottes Hermes annimmt. Ironisch ist dieser Wechsel in doppelter Hinsicht. Einmal dadurch, dass er aus bewusstem Einsatz aller Mittel erfolgt und somit das eigentlich Mythische daran suspendiert, zum anderen aber dadurch, dass Joseph den Hermesmythos doch auch aus tiefer Sympathie und Verbundenheit mit dem Archetypus des Kindes und Geistes (Mercurius) auf sich nimmt, ironisch also im Sinne des schwebenden Zugleich von tiefer Wahrheit und verstandesgelenktem Spiel.

Mehr noch: Hatte er es vor der Zerreissung des Schleiers darauf angelegt, seinem Mythos zur Wirklichkeit zu verhelfen, so macht er jetzt seinen Mythos heterogenen Zwecken dienstbar, er verwendet ihn, kurz gesagt, als Mittel, um in der "Unterwelt" Karriere zu machen. Eine ganze Reihe von Männern, die über sein Schicksal zu entscheiden haben, gelingt es ihm so, stutzen zu lassen: den Ismaeliter, den Vorsteher Mont-Kaw, Potiphar, Mai-Sachme, den Herrn des Gefängnisses und zuletzt den Höchsten der Unterwelt, Pharao. Der Erzähler nimmt zu dieser Nutzbarmachung des Mythos in einer kurzen leicht vorwurfsvollen Erläuterung Stellung, nicht ohne zu betonen, dass auch in Josephs spätem Fall die Bindung an das Urmuster der Tiefe dem vom Verstande/.....

stande geleiteten Spiel zugrunde liegt: "Die Durchsichtigkeit des Seins, sein Charakter als Wiederholung und Rückkehr des Urgeprägten - dieses Grundbekenntnis war Fleisch und Blut auch in ihm ... Was nicht mehr ganz in der Ordnung war und vom Würdig-Bedeutenden spielerisch abartete, war Josephs Neigung, aus der allgemeinen Denkeinrichtung Nutzen zu ziehen und auf dem Wege bewusster Selbstbeeinflussung die Leute damit zu blenden"(647).

Aber nicht nur seinen eigenen Mythos macht er seinen Zwekken dienstbar, der ganze Schatz der heimischen Überlieferung, die Geschichten Israels werden in seinem Munde zu "Geschichten und Schnurren"(1110), die er zur Unterhaltung und Zerstreuung seiner neuen Umgebung "anmutig-spannend und feierlich-lustig zum besten gab"(1111).

Spiel und Distanz und die Ironie Josephs, die sich in beiden manifestiert, gehen eine Verbindung ein und werden auf ein Äusserstes gesteigert in Josephs Überzeugung, "in einer Geschichte" zu sein und vor einer teilnehmenden Nachwelt, ja für diese Nachwelt zu leben. Wiederholt ermahnt er mit diesem Argument Mut-em-enet zur Besonnenheit: "so bedenke doch, dass wir vielleicht, ja wahrscheinlich, in einer Geschichte sind" (1314). Und Thomas Mann legt ihm nicht nur die Josephsworte der Bibel in den Mund, sondern lässt ihn diese Worte ausdrücklich für die Nachwelt und für alle Zukunft sagen: "... denn meine Worte werden bestehen bleiben, und wenn unsre Geschichte aufkommt und kommt in der Leute Mund, so wird man sie anführen. Denn alles, was geschieht, kann zur Geschichte werden und zum schönen Gespräch, und leicht kann es sein, dass wir in einer

Geschichte/.....

Geschichte sind. Darum hüte auch du dich und hab Erbarmen mit deiner Sage...." Es folgt, kursiv gedruckt, Vers 9, Mose 1,39 und noch einmal betont: "Dies sind die Worte, die ich zu dir sage für alle Zukunft..."(1311).

Joseph sieht hier auf hochreflektierte Weise seine eigene Geschichte aus der Distanz der Zukunft; er nimmt ihr damit ironisch einen Teil ihres Wirklichkeitsgewichtes, gibt ihr aber zugleich eine neue, eigentümlich verpflichtende Schwere. Eine Weiterentwicklung erfährt dieses Motiv in den Szenen, die von der Wiederbegegnung mit den Brüdern handeln: "Was für eine Geschichte, Mai, in der wir sind! Es ist eine der besten! Und nun kommts darauf an und liegt uns ob, dass wir sie ausgestalten recht und fein und das Ergötzlichste daraus machen und Gott all unseren Witz zur Verfügung stellen"(1781). Und mit seinem Freund und Hausverwalter zusammen plant er bis in alle Einzelheiten hinein, mit retardierenden Momenten und Höhepunkten "zum Schmuck und zur Ausgestaltung dieser Gottesgeschichte"(ebd.) den Ablauf der Handlung. Er ruft Zuschauer herbei und denkt zugleich an alle späteren Geschlechter, die diese Geschichte hören werden: "... damit die Welt unter Tränen zu lachen habe länger als fünftausend Jahre lang"(1785).

Die Parallele zu dem Betrug Esaus, dem "grossen Jokus", ist deutlich. Der Unterschied liegt darin, dass Esau sich des mythischen Spielcharakters der Geschehnisse nicht bewusst war, dass er nur unbewusst seine Rolle kannte. In Josephs ironisch-hochbewusster Art zu spielen wird somit ein dem Mythos wesentliches Element, das des Festes auf eine höhere Ebene gehoben.

Joseph selber ist sich des Spielerischen in seinem

Charakter/....

Charakter und seinen Handlungen und des moralisch Prekären, das darin liegt, durchaus selber bewusst. Ganz zu Ende des Romans bittet er seine Brüder um Verzeihung mit den Worten: "Man kann sehr wohl in einer Geschichte sein, ohne sie zu verstehen. Vielleicht soll es so sein und es war sträflich, dass ich immer viel zu gut wusste, was da gespielt wurde"(2038). Thomas Mann selber hat seinen Helden einmal einen religiösen Hochstapler genannt[91]. Er hat die Gestalt eines Hochstaplers geschaffen, der, letztlich wohl aus narzistischer Selbstliebe, der Welt sein tiefstes und eigenstes Selbst vorspielt.

II. Die Ironie des Erzählers.

Der ironische Charakter der Josephtetralogie beruht nicht zuletzt darauf, dass der Erzähler nicht hinter dem Werk zurücktritt, sondern selber in der einen oder anderen Form gegenwärtig ist. Die verschiedenen Formen der Ironie, die im folgenden zu untersuchen sind, beruhen auf der Verschiedenheit der Stellung des Erzählers zum Stoff. Drei Grundformen sind hier zu unterscheiden: Die Illusion der unmittelbaren Gegenwart des Geschehens bei scheinbarer Abwesenheit des Erzählers, sodann der gegenwärtige Erzähler als Kommentator und schliesslich der Erzähler in seiner Rolle als Bearbeiter der Quellen und als Gestalter.

1. Der Roman als Höllenfahrt.

K. Hamburger hat bereits in ihrer Untersuchung über den J o s e p h r o m a n[92] jene Eigentümlichkeit der Darstellungstechnik beschrieben und teilweise analysiert, die Thomas Mann

selbst/.....

selbst folgendermassen gekennzeichnet hat: "Humoristisch im Besonderen ist alles essayistisch Erörternde in dem Buch, das Kommentatorische, Kritische, Wissenschaftliche, das so gut wie das Erzählende und szenisch Darstellende ein Mittel zur Erzwingung von Wirklichkeit ist, und für das also das Wort "Bilde Künstler, rede nicht!" ausnahmsweise einmal nicht gilt... Die Erörterung gehört hier zum Spiel, sie ist eigentlich nicht die Rede des Autors, sondern die des Werkes selbst, sie ist in seine Sprachsphäre aufgenommen, ist indirekt, eine Stil- und Scherzrede, ein Beitrag zur Schein-Genauigkeit, der Persiflage sehr nahe und jedenfalls der Ironie"[93]. Den Sinn dieser wissenschaftlichen Methode sieht Hamburger in der Schaffung einer freien, interesselosen Haltung des Geistes, "die sich nicht an die Objekte verliert und in ihnen aufgeht, sondern sich stets wieder über sie erhebt, sich von ihnen distanziert"[94]. Vom konventionellen Roman heisst es: "Wir leben in dieser Vergangenheit, a l s o b sie unsere Gegenwart wäre"[95]. Die Methode, die Thomas Mann im J o s e p h r o m a n anwendet, "bildet allerdings den denkbar grössten Gegensatz jener Identifikation, jenes 'Unten-bei-den-Personen-Seins', das die traditionelle Ästhetik vom Roman überhaupt und vom historischen im besonderen fordert"[95a]. Nun ist freilich jenes Stehenlassen der Gerüste, jenes Einfügen von wissenschaftlichem Beiwerk in das Werk und die Gegenwart eines umsichtigen Erzählers, der beständig Distanz schafft und überbrückt, eine besonders augenfällige Eigenheit dieses Romans und eine Haupterscheinungsform der Ironie. Die Ironie ist jedoch auch hier mehrschichtig. Ironie ist, genauer gesagt, eineeminent dynamische Erscheinung; sie hat, jedenfalls bei Thomas Mann, die beständige Tendenz, gleichsam weiterzulaufen und sich gegen sich selbst zu richten, woraus sich für jede Untersuchung die Gefahr ergibt, unbemerkt auf halbem Wege zurückzubleiben.

So sind/.....

So sind zwar Erzähler und Leser in der Tat nicht in der Art des konventionellen Romans "unten bei den Personen" - eben diese Illusion wird ironisch zerstört - aber zugleich sind Erzähler und Leser auf eine besondere Weise dennoch "unten bei den Personen" und zwar auf eine so anschauliche und darüber hinaus so klar betonte Weise und in einer so engen Verbindung mit dem mythischen Gegenstand der Erzählung, dass es verwundert, wie diese Tatsache übersehen werden konnte.

Das Vorspiel des ersten Bandes trägt den Titel Höllenfahrt, und hier bereits wird der Vorgang des Erzählens aufs engste mit dem Mythos von Tod und Wiedergeburt verbunden. Das Unten-bei-den-Personen-sein wird, weit davon entfernt, dass es als dem Bestande einer vergangenen Romantechnik angehörig fallen gelassen würde, vielmehr selber zu einem integrierenden Teil des Kunstwerkes. Das Unten ist die Brunnenwiese, zu der wir hinabfahren, es ist zugleich als das Vergangene das Reich der Toten. Und der Trieb zu erzählen wird als Trieb zum Tode verstanden, oder (um aus dem Z a u b e r b e r g ein Wort zu gebrauchen, dem eine gewisse ironische Zurückhaltung eignet) Sympathie mit dem Tode. "Wir kosten vom Tode und seiner Erkenntnis, wenn wir als erzählende Abenteurer in die Vergangenheit fahren: daher unsre Lust und unser bleiches Bangen" (59). Weiter wird das Erzählen verglichen mit Ischtars Fahrt in die Unterwelt, um dort Tammuz zu suchen und ihn zu neuem Leben emporzubringen. Und so wird das Erzählen wie mit dem Tod, so auch mit dem Leben verbunden. "Sterben, das heisst freilich die Zeit verlieren und aus ihr fahren, aber es heisst dafür Ewigkeit gewinnen und Allgegenwart, also erst recht das Leben. Denn das Wesen des Lebens ist Gegenwart,....."(59). Während der "Abfahrt" wird dem Leser das Ziel der Gegenwart - das Wort

im zeitlichen/.....

im zeitlichen wie im räumlichen Sinne genommen - schon wiederholt vor Augen gestellt. Es wird zum Beispiel vorbereitend von Joseph gesprochen, von diesem oder jenem Zug, "der uns zu schaffen machen wird, wenn wir erst unten bei ihm sind..."(56) Auch in späteren Abschnitten des Romans wird dessen Beziehung zum Höllenfahrtsmythos gelegentlich hergestellt. So heisst es etwa am Ende des Gespräches zwischen Joseph und Potiphar: "Als wir, die Scheu unseres Fleisches überwindend, uns für die Höllenfahrt stark machten durch die Schlucht der Jahrtausende hinab zur Brunnenwiese von Josephs Gegenwart, da war es unser Vorsatz vor allem,dies Gespräch zu belauschen und es heraufzubringen in allen seinen Gliedern"(1660). Der Fahrt hinab wird hier die Wiederauffahrt zur Gegenwart gegenübergestellt.

Die Höllenfahrt endet mit einem Zuspruch an den Leser, der deutlich die Illusion des Hier und Jetzt zu öffnen hat: "Wir sind zur Stelle. Seht - schattenscharfe Mondnacht über friedlicher Hügellandschaft! Spürt - die milde Frische der sommerlich ausgestirnten Frühlingsnacht!"(60) Von der nun folgenden, ersten eigentlichen Szene des Romanes lässt sich in vollem Grade sagen was K. Hamburger als Kriterium des traditionellen Romans bestimmt und dem J o s e p h als einer "anderen Gattung der erzählenden Dichtung" abspricht: "Wir leben in dieser Vergangenheit a l s o b sie unsere Gegenwart wäre".[96] Ein Unterschied zum traditionellen Roman ist dennoch vorhanden. Die Ironie, welche die "direkt vergegenwärtigende Form des Romans" in die des indirekten Erzählens aus der Distanz verwandelt, wird ihrerseits ironisch aufgehoben. Das Ergebnis ist eine Gegenwart, die als solche ausdrücklich bezeichnet wird, ja in die der Erzähler den Leser umständlich hinein-, oder vielmehr hinabgeführt hat und aus der er ihn freilich jederzeit

wieder/.....

wieder hinausgeleiten kann. Wiederholt wird der Leser dazu aufgefordert genau hinzusehn, er wird später an das Gesehene erinnert[97], ja es wird sogar - und hier erreicht das ironische Spiel seinen Gipfel - die spätere Josephdichtung am Augenschein der unmittelbaren Gegenwart gemessen: "Um das Haupt des jungen Menschen, den wir hier in Wirklichkeit vor uns sehen, haben Gericht und Gedicht einen wahren Strahlenkranz von Schönheitsruhm gewoben.... was uns mit Augen Sehende zum Lächeln bringen könnte"(68). Durch die Erwähnung früherer Dichtungen deckt der Autor nicht nur seine Quellen auf und zerstört damit ironisch die Illusion, er geht einen Schritt weiter und stellt unmittelbar damit verbunden die Illusion wieder her, und zwar tut er das nicht nur in Form von ausdrücklichen Hinweisen sondern wirksamer noch durch die ganze Art und Weise der Darstellung, "vom Lichte kleinlich ausgearbeitet...., schimmernd versponnen und höchst genau zugleich"(63), wie es von einem Baum und seinen Blüten heisst.

Nicht nur die Illusion der unmittelbaren anschaubaren Gegenwart schafft der Autor, er zieht den Leser immer tiefer in die Welt des mythischen Menschen hinein, stärker und stärker lässt er ihn alles mit dessen Augen betrachten. Es sei hier nochmals an die ähnliche Methode im Z a u b e r b e r g erinnert, wo es dem Autor gelingt, in hohem Grade den Leser nicht nur betrachtend am Geschehen teilnehmen zu lassen, sondern ihn selbst mit hineinzuziehen, ihn von innen daran teilnehmen zu lassen, etwa indem er das Zeitgefühl des Lesers so in Verwirrung bringt, dass er am Ende das Gefühl hat, es ebenso vollkommen verloren zu haben wie der Held des Romans. Die Identifizierung mit der Empfindungsweise des mythischen Menschen wird im Josephroman auf verschiedenen Wegen erreicht.

Eine grosse/.....

Eine grosse Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang dem Leitmotiv zu. Das wiederholte Auftreten formelhaft fester Wendungen schafft einen Raum, in dem der Leser bald vertraut und heimisch ist. So etwa die Reisedauer von siebzehn Tagen, der Brunnen in seiner vielfältigen symbolischen Bedeutung als Eingang zur Unterwelt, als Zentrum einer Hirtengemeinschaft und Ort der "Schönen Gespräche", als Mutterschoss, als Eingang in die Vergangenheit, als etwas, das aufzudecken nicht eines Mannes Sache ist und dennoch von einem unternommen wird. Ferner sei erwähnt das Motiv des Schleiers mit seiner Fülle von Anspielungen auf Tod, Hochzeit, Verwandlung; dann die Antwortformel "Du sagst es", die der Leser allgemach als Formel der Unwahrheit kennenlernt, so wie er das "Hier bin ich" als Formel der Bereitschaft des Opfers erkennt. Der Autor erreicht damit, dass der Leser schliesslich selber so beziehungsreich denkt wie Jakob oder Eliezer oder sonst irgend ein Mensch der mythischen Frühe. Ein Wort, ein Bild genügt, um einen ganzen weitläufigen Komplex von Vorstellungen in ihm wachzurufen, ohne dass der Erzähler jedes Mal mit expliziten Erläuterungen darauf hinzuweisen hätte.

Aber nicht nur Bekanntheit und Vertrautheit mit der Welt "unten bei den Personen" (ein geschlossener Spielraum, wie Allemann das mit einem Fachausdruck der Maschinentechnik bezeichnet)[98] vermittelt das Leitmotiv, - diese Bedeutung hatte es bereits im Z a u b e r b e r g. Im J o s e p h steht das Leitmotiv, selbst ein formales Prinzip, in einer besonders engen Verbindung zum Gehalt und Gegenstand der Dichtung, dem Mythos. Denn mythisches Leben ist variierte Wiederholung des Gleichen, ist "zitatenhaftes Leben", genau wie das Leitmotiv Zitat und wiederholende Variation des Gleichen ist. Das

Empfinden/.....

Empfinden des Lesers wird also, indem er lernt, im Gewirr der Töne, Melodien, Akkorde gleichsam auf die Leitmotive zu hören, noch weiter dem Empfinden des "Menschen unten" angeglichen, nicht nur dessen Gehalten nach sondern auch dessen bevorzugter Form.

Neben dem Leitmotiv ist es vor allem der Charakter der Sprache, der die Illusion der Nähe und Gegenwart schaffen hilft; genauer gesagt, da es sich ja, wie noch kurz zu zeigen ist, um eine eigentümlich bipolare Sprache handelt, diejenige Seite der Sprache, die sich dem Gegenstand am stärksten anpasst. Für die Welt Israels ist das eine Sprache, die vor allem, bald schwächer bald stärker, an das Deutsch Luthers angeglichen ist, das ja für uns die Sprache der Bibel ist. Das geht so weit, dass die häufigen wörtlichen Zitate aus der Lutherschen Bibelübersetzung sich ohne besonders aufzufallen in ihre Umgebung einfügen. Darüber hinaus finden sich gelegentlich hebräische Worte ohne besondere Erläuterung verwendet, zum Beispiel die Monatsnamen oder wenn von Abraham berichtet wird, er habe als Führer und Mahdi seine Higra mit unbestimmtem Ziel fortgesetzt.

In den ägyptischen Partien entspricht dem die Verwendung eines stark formelhaften, konventionellen, höfisch-idiomatischen Stils, der offenbar hier und da eigens geprägt wurde (z.B. in den Wendungen "Zunge machen" und "Speisen küssen"). Ergänzt wird dieser Stil durch gelegentliche französische und echte ägyptische Worte und Wendungen. Die Tatsache, dass diese Sprache der ägyptischen Partien in sich selbst leicht ironisch ist, dass sie überdies von Joseph und vom Erzähler selber ironisiert wird, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie dennoch in erster Linie die Illusion des Dabeiseins herstellen hilft.

Eine verwandte/.....

Eine verwandte Wirkung hat eine Eigentümlichkeit des Aufbaus, die die frühen hebräischen und im besonderen Sinne mythischen Partien von den späteren ägyptischen des Romans unterscheidet, nämlich der häufige Wechsel der "erzählten Zeit" [99], das beständige Vorgreifen und Zurückgreifen in den Geschichten Jakobs. Nicht weniger als elfmal fällt der Neuanfang eines Kapitels mit einem zeitlichen Bruch zusammen, einem weiten Vorwegnehmen oder einem Nachholen von Ausgelassenem. Ähnliches geschieht nicht weniger häufig innerhalb der Kapiteleinheiten, wo etwa plötzlich das Tempus gewechselt und eine Episode aus längst vergangener Vorzeit eingeschoben wird. Die Häufigkeit dieses Wechsels in der erzählten Zeit wird noch erhöht durch die vielfach eingefügten "Schönen Gespräche", in denen die Personen des Romans sich wechselseitig die ihnen bekannten Geschichten der Vergangenheit neu erzählen, sowie in den Belehrungen Stammesfremder, im Unterricht, den Joseph von Eliezer erhält und dergleichen.

Es bedarf keines Beweises, dass diese Eigentümlichkeit des Zeitverlaufes, auf den der Leser noch dazu wiederholt ausdrücklich hingewiesen wird, nicht zufällig ist und nicht ohne tieferen Grund von Thomas Mann gewählt wurde. Ein Grund ist wohl, dass die Geschichten Jakobs, so bedeutend sie sind, doch nur die Hinleitung und Vorbereitung zum Eigentlichen bilden, zu der Lebensgeschichte Josephs, die denn auch im wesentlichen kontinuierlich erzählt wird. Vorbereitung ist der erste Band insbesondere dadurch, dass in ihm die mythische Welt geschaffen wird, in die Joseph dann hineingeboren wird und in der mit ihm auch der Leser sich zu Hause fühlt, mit der er vertraut ist. Wie aber der mythische Mensch sein besonderes Zeitempfinden

besitzt/.....

besitzt, das nicht linear fortlaufend, wie das des modernen, sondern zyklisch, von Wiederkehr des Gleichen bestimmt und nach rückwärts und vorwärts geöffnet ist, so besteht nicht nur eine Entsprechung zwischen diesem Zeitempfinden und der Zeitform des Jakob-Romans, sondern der Leser wird, indem er den Vor- und Rückgriffen der Erzählung folgt, geradezu selber in dieses hineingezogen; auch in Hinsicht auf die Zeit lernt er mythisch denken oder empfinden.

Wir haben gesehen, wie die Illusion der Gegenwart, das Unten-bei-den-Personen-Sein, das K. Hamburger dem J o s e p h - r o m a n glaubt absprechen zu müssen, im Gegenteil mit verschiedenen Mitteln besonders eindrücklich bewerkstelligt wird. Der Erzähler ist in der Tat seiner Sache so sicher, dass, als er bei der Erklärung des mythischen Identitätsschemas einen Vergleich zwischen dem Menschen der Frühzeit und uns Heutigen zieht, er durchblicken lässt, dass er vom Leser erwartet, dieser werde nun schon eine gewisse Rückkehr zum mythischen Bewusstsein vollzogen haben. Isaak, heisst es, unterschied zwischen Ich und Nicht-Ich weniger scharf "als wir es (mit wie zweifelhaftem Recht, wurde schon angedeutet) zu tun gewohnt sind oder bis zum Eintritt in diese Erzählung zu tun gewohnt waren"(139).

2. Die ironische Aufhebung der Illusion.

Nun besteht freilich bei alledem kein Zweifel, dass die so geschaffene Illusion vielfach und auf mannigfaltige Weise ironisch aufgehoben wird. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass mit allen im folgenden zu untersuchenden Mitteln der Distanzierung die Illusion der Gegenwart keineswegs zerstört wird und unvorhanden ist. Sie wird nur immer wieder als solche

erkennbar/.....

erkennbar gemacht, sie wird in jenen für das Wesen der Ironie so kennzeichnenden Schwebezustand versetzt. Die Fiktion, dass wir mit dem Erzähler hinabgefahren sind, dass wir dies oder jenes nun mit eigenen Augen sehen, dass wir uns an Selbstgesehenes und -gehörtes erinnern, wird - vor allem in den späteren Teilen des Werkes - unterbrochen von der Fiktion des Hörerkreises, dem der Erzähler seine Geschichten vorträgt, sie wird aber bis zum Ende nie völlig fallen gelassen.

Die ironische Aufhebung der Illusion wird auf verschiedene Weise vollzogen: durch mythenpsychologische Erörterungen, durch die Einbeziehung der literarischen Quellen und Vorbilder, durch Auflösung der festen Grenzen zwischen Erzähler, Leser und den handelnden Personen und schliesslich dadurch, dass der Erzähler die Fiktion des Dabei-seins oder des auf überlieferte Fakten gestützten Berichtes fallen lässt und sich als Schöpfer eines Kunstwerkes zu erkennen gibt.

a. Mythenpsychologische Erörterungen.

Alle Eigentümlichkeiten des Mythos und des mythischen Bewusstseins, wie sie bereits oben (S.191ff.dieser Arbeit) dargelegt wurden,werden wiederholt und ausführlich vom Erzähler selber erörtert. Gegenstand solcher Diskurse sind das Phänomen der offenen Individualität, das Schema der Identifikation und der Nachfolge, das Problem des Austausches von Göttlichem und Menschlichem und schliesslich bis zu einem gewissen Grade das Verhältnis des Mythischen zum Unterbewusstsein. Das Bild des zur Brunnenwiese der Vergangenheit hinabfahrenden Erzählers wird ergänzt oder ersetzt durch das Bild des Erzählers der mit Vorsatz das Geschehen unten, besonders einzelne geschlossene Szenen und Gespräche, belauscht, um es "heraufzubringen in allen

seinen/.....

seinen Gliedern"(1660). Die Illusion der Gegenwart wird beständig abgelöst von der Wirklichkeit der Distanz. Eben in der Spannung zwischen diesen Standorten oder besser in der immerwährenden Bewegung zwischen ihnen liegt die besondere Ironie.

Die Erörterungen über Mythisches gehören in gewissem Sinne beiden Bereichen an: Sie schaffen im Leser vertraute Bekanntschaft mit dem Denken in mythischen Bahnen, sie tragen dazu bei, ihm das Gefühl zu geben, selber dabei gewesen zu sein, ja so vertraut machen sie ihn damit, dass er in sich selber die vergessene Fähigkeit entdeckt zu empfinden und zu denken wie die Personen des Romans; zum anderen, gemäss ihrer Natur als Erörterungen, Erläuterungen zum besseren Verständnis, unterscheiden sie sich von der unmittelbar szenischen Darstellung und lassen dem Leser keinen Zweifel, dass er zum Verstehen der mythischen Welt des Mittlers bedarf.

Zwei Beispiele mögen genügen, da es ja hier nicht auf Inhalte und Formen des Mythischen ankommt sondern auf die distanzierte Art, in welcher sie als etwas uns Fernes und Fremdes analytisch dargelegt werden.

Die Bedeutung des Phänomens der offenen Individualität als Grundlage für alles mythische Denken wurde oben bereits erörtert. Nun wird aber dieses Phänomen nicht nur dargestellt sondern vom Erzähler selber kritisch analysiert. Er nimmt die überlieferte Tatsache, dass sowohl Abraham als auch Isaak die Ehefrau als Schwester ausgeben, zum Anlass seiner Erörterung. Dass dies von Abraham sogar zweimal berichtet wird, erklärt er als eine formale Eigentümlichkeit früher Historiographie: "Die Wiederholung eines Berichtes als Mittel zu dem Zweck, seine Wahrhaftigkeit zu betonen, ist ungewöhnlich, ohne sehr aufzufallen"(137). Bezüglich der Wiederholung durch Isaak entscheidet er sich für eine andere Annahme. Er vermutet in diesem

Fall/.....

Fall nicht eine Eigentümlichkeit der Komposition sondern ein Faktum, das, auffallend wie es ist, Erklärung fordert. "Erwägen wir die Möglichkeiten!"(139) Es folgt das "Entweder - Oder" der beiden Möglichkeiten: "die Erscheinung offener Identität, mit einem Wort, die derjenigen der Imitation oder Nachfolge an die Seite tritt"(140). Beide Grundtypen werden vom Erzähler mit einem klaren sezierenden Verstand unterschieden, wie ihn die Menschen, von denen er erzählt, nicht besassen. "Wir geben uns keiner Täuschung hin über die Schwierigkeit, von Leuten zu erzählen, die nicht recht wissen, wer sie sind; aber wir zweifeln nicht an der Notwendigkeit, mit einer solchen schwankenden Bewusstseinslage zu rechnen"(ebd.).

Eine andere Art der analytischen Erörterung hat mehr theologischen Charakter, sie betrifft nicht die Psychologie des mythischen Menschen sondern die Psychologie Gottes. Dem Erzähler wird es zum Problem, warum Rahel so lange kinderlos blieb, - "wie mochte das sein? Der Buchstabe der Überlieferung ist der einzige Anhaltspunkt, der sich uns bietet, wenn es gilt, diese wehmütige Lebenserscheinung zu erklären"(351). Und ausgehend vom knappen Wortlaut der Bibel unterbreitet der Erzähler dem Leser seine Hypothese, dass Gottes Eifersucht, "ein geistig unverzehrtes Überbleibsel aus früheren und wilderen Werdezuständen des Gotteswesens"(352) dafür verantwortlich zu machen sei. Ironisch, Distanz schaffend ist daran nicht so sehr die Vermenschlichung von Gottes Seelenleben als vielmehr der zugestanden hypothetische Charakter der Begründung. Ähnliche kritisch-analytische Stellungnahmen des Erzählers zur Erlebnisweise des mythischen Menschen, wie zu einzelnen, bestimmten Mythen oder zu theologischen Fragen sind zahlreich. Es erübrigt

sich hier/.....

sich hier, weitere Beispiele anzuführen. Allen gemeinsam ist das Moment einer ironischen Distanz.

b. Quellen und Vorbilder.

Distanz schafft der Autor nicht nur dadurch, dass er den Fortgang des Geschehens auf Schritt und Tritt durch religionswissenschaftliche und psychologische Erläuterungen unterbricht, sondern in womöglich noch höherem Masse dadurch, dass er Quellen und Belege für seine Erzählung anführt und sich mit anderen literarischen Bearbeitungen der Geschichte vergleichend auseinandersetzt.

Als Hauptquelle führt er den Bericht des Alten Testaments an. Die Ehrfurcht vor diesem Urtext, der Vorzug, der ihm vor allen anderen Belegen gegeben wird, wechselt mit kritischer Skepsis. Der Haupteinwand gegen die Bibel und gleichzeitig die Rechtfertigung seines Unternehmens liegt für den Erzähler in der biblischen Kürze. "Die Angaben aber, exakt wie sie sind, bedürfen eine nach der anderen der Erläuterung, damit die Sachlage deutlich werde und recht aufgehe, was eng zusammengeschrumpft durch Gewesenheit"(435).

Und unter Erläuterung versteht er nicht nur eine Ausarbeitung ins Detail sondern Einschränkung nach der einen Seite, Ergänzung nach der anderen (438). Bei seiner Ausarbeitung lässt er sich nicht von dem Bestreben allein leiten, das Gewesene dem Leser anschaulich und verständlich vor Augen zu führen, sondern es liegt ihm besonders auch die Gerechtigkeit einzelnen Personen gegenüber am Herzen. Der Mut-em-enet sei gerade durch die biblische Kürze grosses Unrecht widerfahren, das er durch die

Wiedergabe/.....

Wiedergabe ihrer Geschichte im Einzelnen gutzumachen sich berufen fühlt. "Offengestanden, erschrecken wir vor der abkürzenden Kargheit einer Berichterstattung, welche der bitteren Minuziosität des Lebens so wenig gerecht wird wie die unserer Unterlage, und haben selten lebhafter das Unrecht empfunden, welches Abstutzung und Lakonismus der Wahrheit zufügen, als an dieser Stelle"(1123). Wo die Bibel, über den Tatsachenbericht hinausgehend, Deutung und Erklärung gibt, scheut der Erzähler sich keineswegs, eine abweichende Meinung zu äussern, zeigt sich aber mit einer ironischen Herablassung bereit, die gegebene Erklärung zu übernehmen, wenn eine befriedigendere sich ihm nicht bietet. So bemerkt er trocken bei der Erörterung der Gründe für Rahels lange Unfruchtbarkeit mit Bezug auf die biblische Begründung: "... Das ist ein Erklärungsversuch wie ein anderer; ... Dennoch käme es uns nur zu, jene Deutung zu verwerfen und eine andere dafür einzusetzen, wenn wir eine bessere wüssten, was nicht der Fall ist"(351).

Aber die kritische Haltung der Bibel gegenüber wird noch anders begründet: Der biblische Urtext ist selber erst der spätere literarische Niederschlag einer langen mündlichen Überlieferung, welche sich im Roman als Wechselgesänge der Hirten und als Schöne Gespräche konkretisiert. Gerade aber diese "vorliterarische" Stufe muss sich eine scharfe Kritik gefallen lassen; sie wird verdächtigt, die Wirklichkeit im Interesse des Stammes Israel entstellt zu haben, und dem Erzähler liegt es demgemäss ob, Korrekturen vorzunehmen. "Die Überlieferung aber, deren Quelle nicht bei den Städtern, sondern bei den Chabiren oder Ibrim im engeren Sinne des Wortes, den bene Israel liegt, verschweigt mit dem besten Gewissen von der Wlt, überzeugt

von der /.....

von der Erlaubtheit solcher epischer Reinigung der Wirklichkeit, die Tatsache, dass ....."(174). Das formelhafte Spiel von Frage und Antwort wird mit festem Wahrheitssinn in seine Schranken gewiesen: "'Weisst du davon?' - 'Ich weiss es genau.' Mitnichten wussten es Israels Hirten noch genau, wenn sie es später am Feuer zum Gegenstand "Schöner" Gespräche machten"(180).

Aber noch hinter die mündliche Tradition geht der Erzähler zurück, in seinem Bestreben, den Leser den ganzen wissenschaftlichen Apparat sehen zu lassen, dessen er sich bei seiner Arbeit bedient hat. Und hier zeigt sich nun deutlich der Scheincharakter dieser Wissenschaftlichkeit. Eine Bemerkung wie die folgende kann, vor allem in dem Wort "selbstverständlich" nicht anders als ironisch verstanden werden: "Und diese Überlieferung ist selbstverständlich zuletzt auf seine (Jakobs) eigene Aussage zurückzuführen - sie ist, wie man zu sagen pflegt, authentisch und übrigens vollkommen einleuchtend"(295). Wenn aber die Authentizität der biblischen Überlieferung durch eine dergestalt ironische Beteuerung in Zweifel gezogen wird, so gerät der ganze Bau ins Wanken. Thomas Mann selber hat dazu bemerkt: "....das Wissenschaftliche, angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte ist pure Ironie."[100] Einen Höhepunkt erreicht diese Scheinwissenschaftlichkeit im Rückgang über schriftliche und mündliche Tradition hinaus, wenn das Billet doux Mut-em-enets im "Original" abgedruckt und der Leser noch eigens auf die hohe Bedeutung des Beweisstückes aufmerksam gemacht wird. "Was für ein Dokument! Goldes wert, höchst ehrwürdig und ergreifend.... Wir haben hier in seiner Urform, in originaler Fassung und derjenigen Prägung, welche die

Sprache/.....

Sprache Ägyptens ihm verlieh, das Wort verlangenden Antrages..." (1291). Die Fiktion der Echtheit wird noch gesteigert, indem das Staunen, mit dem Autor und Leser zusammen die ägyptischen Zeichen betrachten, unvermittelt, über die Jahrtausende hinweg mit den Gefühlen verglichen wird, die das Schreiben in Joseph erweckte. "Wenn aber wir schon bewegt sind bei seinem Anblick, wie sehr fuhr es dem Joseph erst in die Glieder, da er's entzifferte!"(ebd.).

Neben solcher "Dokumentation" steht ein anderes Beweismittel, das der Stimmigkeit und Harmonie, - "nicht genug, dass es so war: es konnte auch gar nicht anders sein"(919). Nach einer ausführlichen Erörterung darüber, wie sich die Jahre Josephs in Ägypten zahlenmässig aufgliedern, ruft der Erzähler triumphierend aus: "Da sehe man, wie kein Falsch ist an der Geschichte, wie alles stimmt mit den zehn und drei Jahren, bis Joseph dreissig war, und alles rein genau im Wahren und Richtigen harmonisch aufgeht"(920).

Zuweilen verzichtet der Erzähler auf jede Beweiserbringung und lässt ganz einfach durchblicken, dass er gewisse wiederkehrende Vorgänge - es handelt sich um ägyptische Festlichkeiten - aus eigener Anschauung kennt: "Mit ihrem Drum und Dran war es eine Szene, die jedem, der ihr einmal beigewohnt, unvergesslich blieb"(1664). Und noch überzeugender: "Man muss das gesehen haben, um die Versuchung mitzufühlen, ausführlicher darüber zu berichten"(1705).

Im Gegensatz zu solchen Augenzeugenbelegen steht der Hinweis auf Kunstdenkmäler, die uns über die Zeiten hinweg eine Vorstellung vom Aussehn Pharaos etwa geben: "... den Sandstein- und Kalkstein-Bildern nach zu urteilen, welche die

Jünger des Ptach von ihm verfertigten"(1528).

Nicht selten stellt der Erzähler seine Glaubwürdigkeit indirekt unter Beweis, indem er in diesem oder jenem bestimmten Fall seine Unwissenheit eingesteht. "Wir geben uns nicht die Miene, genau über Rubens Dichten und Trachten Bescheid zu wissen...."(627). Auf dem Hintergrund einer solchen Bescheidung erhebt sich - "allwissend bin ich nicht, doch viel ist mir bewusst" - das Bescheidwissen unseres Berichterstatters zu um so höherem Triumph. "Offen gesteht der Erzähler hier seine Unsicherheit, da es nicht seine Art ist, Wissen vorzuspiegeln, wo er nicht wirklich genau Bescheid weiss"(1712).

Das Spiel wird noch weiter getrieben: Der hochsachliche, aus dem Bereich von Geschichtsschreibung und Journalismus stammende Ausdruck "gesicherte Tatsache" wird kühnlich auf ein bestimmtes Ereignis angewandt, im gleichen Satz wird aber das Gewicht dieser Wendung ironisch völlig entwertet durch das unbekümmerte Eingeständnis, dass Zeugen nicht zugegen waren; die waren davongelaufen. "Dass Jakob beim Anblick des Kleides, aller Voraussicht entsprechend,umfiel, ist gesicherte Tatsache. Gesehen aber hat niemand, wie es geschah"(702).

Wie die der Bibel vorausgehenden "Schönen Gespräche" so werden auch die ihr folgenden Kommentare der "Lehrer und Ausdeuter" erwähnt, kritisch beurteilt und nicht selten verworfen. So wird z.B. eine gewisse Lehrmeinung, derzufolge Asnath, Josephs Gemahlin, eine Tochter Dinas war, bei aller "Ehrfurcht vor den Lehrern" als "Interpolation und fromme Finte"(1700) entlarvt, welcher ähnliche apologetische Absichten zugrunde liegen als den Geschichtsverdrehungen der singenden Hirten.

Besonders/.....

Besonders scharf geht der Erzähler mit seinen Standesgenossen zu Gericht. Mit einer hochkomischen Empfindlichkeit verwahrt er sich dagegen, mit dergleichen "Geschichtenerfindern" auf eine Ebene gestellt zu werden. "... hier wird nicht aufgeschnitten, sondern erzählt, was jedenfalls zwei sehr verschiedene Dinge sind"(1677). Die besondere Würde seines Unternehmens begründet er damit, dass es ihm nicht um oberflächliche Unterhaltung sondern um solidere Wirkungen zu tun ist: "... wahrer Gewinn erwächst der Hörerschaft doch eben nur aus der besonnen untersuchenden Erzählung"(ebd.). So hält er es für seine Pflicht, hier und da "berichtigend einzugreifen, keine märchenhafte Verschwommenheit zuzulassen"(1980).

Die Josephdichtungen werden nicht als Quellen angeführt; wir erfahren nur indirekt, nur aus abstandwahrenden Erwähnungen des Erzählers, von der reichen literarischen Überlieferung, die Thomas Mann für seine Dichtung verwertet hat. Und wo, wie im Falle von Muts Damengesellschaft, eine ganze Reihe von Gedichten namentlich aufgeführt wird, "der Koran sowohl wie die siebzehn persischen Lieder, die von ihr künden, Firdusi's, des Enttäuschten Gedicht, woran er sein Alter wandte, und Dschami's spät-verfeinerte Fassung, - sie alle und ungezählte Schildereien des Pinsels und Stiftes...", da folgt die strenge Rüge auf dem Fuss: "Die Lieder gleiten in manchen Irrtum und lassen sich manche abwegige Variante und Ausschmückung zuschulden kommen, worin die süsse Schönheit, welcher sie nachhängen, zu Lasten der strengen Wahrheit geht"(1353).

Die Einbeziehung der verwendeten Quellen und Vorlagen in das Gefüge des Romans geht so weit, dass gelegentlich sogar Lücken, ausgefüllt durch freie Erfindung, als solche kenntlich

gemacht/.....

gemacht werden. Auch das geschieht zunächst auf indirekte Weise, indem nämlich den früheren Bearbeitern ihr Schweigen zu dem in Rede stehenden Punkte vorgeworfen wird. "Und somit kommen wir zu jener ausschlaggebenden ersten Begegnung und Unterhaltung Josephs mit Potiphar, im Baumgarten, deren in keiner der mannigfachen Darstellungen dieser Geschichte, weder den morgen- noch den abendländischen, auch nur gedacht wird und von der weder die prosaischen noch die in Versen abgefassten etwas zu melden wissen - so wenig wie von zahlreichen anderen Einzelheiten, Genauigkeiten und sichernden Begründungen, die zutage zu fördern und den schönen Wissenschaften einzuverleiben unsere Version und Fassung sich rühmen darf"(981).

c. Dichterische Freiheit.

Diese spielerische Fiktion eines verlässlichen Herausgebers von Papieren, Quellensammlers, Historikers, Kommentators, welcher sich dem Publikum wie den Personen seiner Geschichte gegenüber verantwortlich fühlt, wird jedoch alsbald durchkreuzt von dem freimütigsten Eingeständnis, dass hinter allem Geschehen der frei schaltende Kunstverstand des Erzählers steht, eines Erzählers, der vor der besonders reizvollen Aufgabe steht, eine Geschichte, die allen bekannt ist, aufs schönste und beste auszugestalten. Nicht selten lässt er uns an seinen Erwägungen, wie dies am besten zu bewerkstelligen sei, teilnehmen. So sind es etwa Fragen der Zeitbewirtschaftung, die ihn zu solchen Überlegungen anregen. An Jakobs besonnener Art, die Zeit zu überwachen, nimmt er sich gleichsam ein Beispiel: "das sollte auch der Erzähler tun und nicht wähnen, er könne mit dem Sätzchen

'Sieben/.....

'Sieben Jahre vergingen' die Zeit verschlafen und überspringen. Es ist wohl Erzählerart, leichthin so auszusagen..."(295). Eine Kunstregel wird statuiert mitten im Fluss des Geschehens und eng damit verknüpft, die dann an anderer Stelle ohne Beschwer umgestossen wird: "Erzählenden Mundes dürfen wir einfach sagen: Ein Jahr verging, - und siehe, da ist es herum, und Jaakob ist mürbe"(1834).

Einen Höhepunkt erreicht die ironische Auflösung der Illusion indem der Dichter vor den Augen der Hörer die Szene aufbaut, ja sie so beschaffen sein lässt, dass wir sie später wiedererkennen. "Als es aber dunkelte, wählten sie einen Rastplatz zum Übernachten, einen hübschen, wohnlichen Ort, halb umfriedet von lemigem Fels, aus dem ein gebogener Palmbaum erst seitlich dahin und dann in die Höhe wuchs. Es war ein Brunnen da, auch eine Baude zum Unterstand, und vor derselben zeugte die Schwärzung des Bodens davon, dass hier Feuer gemacht und der Platz zum Kampieren manchmal benutzt werde. Da er in der Geschichte auch noch fernerhin eine Rolle spielt, kennzeichnen wir ihn durch Palmbaum, Brunnen und Baude"(1823). Der Erzähler scheint sich unter die Reisenden gemischt zu haben und mit ihnen den Platz auf seine Tauglichkeit zu prüfen. Diese Illusion des Unten-bei-den-Personen-Seins wird jedoch plötzlich ironisch entwertet dadurch, dass der Erzähler angibt, dass und zu welchem Zweck er die Einzelheiten der Szene bewusst arrangiert hat. Vergleichsweise liesse sich sagen, dem Leser wird nicht nur ein Blick hinter die Kulissen gestattet, er darf auch einmal zuschauen, wie die Kulissen gemalt werden.

Hier wiederholt sich im Formalen ein Hauptmotiv des

Romans/.....

Romans: das Fest. Wie das Fest, Höhepunkt des mythischen Lebens, in Joseph eine hochbewusste Form annimmt, was sich in seinem ägyptischen Beinamen Joseph-em-heb, Joseph im Fest ausdrückt, wie seine Geschichte und die seines Stammes von ihm zum Fest ausgestaltet wird, verwandelt sich auch der Erzähler, vornehmlich gegen das Ende des Werkes, aus einem Beschwörer des Vergangenen zu einem Gestalter eines Festes, in dem das Vergangene Gegenwärtigkeit gewinnt. Und was der Hausverwalter Mai-Sachme Joseph antwortet auf seine Frage "'Hab ich die Gottesgeschichte anständig geschmückt? Hab ich für festliche Einzelheiten gesorgt?' 'Du hast es recht hübsch gemacht, Adon,... Es war aber auch eine dankbare Aufgabe"(1815), das könnte auch der Erzähler sich selbst antworten.

Thomas Mann hat seine J o s e p h - Dichtung einmal Tempeltheater genannt und die Inszenierung als ein humoristisches wir dürfen sagen, ironisches Mittel der Verwirklichung neben jenes andere der Erörterung gestellt [101].

d. Einbeziehung des Lesers.

Die Dichtung als Fest und Tempeltheater bringt mit sich die gelegentliche Einbeziehung des Lesers oder Hörers, ja einer ganzen Hörerschaft, die als Mittel, die Illusion des Unten-bei-den-Personen-Seins auf ganz ähnliche Weise aufzuheben geeignet ist wie die Gegenwart des Erzählers. Das geschieht zunächst wieder in der Form der Richtigstellung. Ebenso wie den Quellen und dichterischen Behandlungen der Geschichte gelegentlich Abweichungen von der Wirklichkeit vorgeworfen werden, so auch der "öffentlichen Meinung", die sich im Laufe der Jahrtausende

gebildet/.....

gebildet hat. Das Bild, heisst es mit Bezug auf Mut-em-enet, das "weite Kreise der Welt sich von ihr machen, ist so irrtümlich, dass man sich, indem man es auf dem Wege der Treulichkeit richtig stellt, ein wahres Verdienst um den Urtext erwirbt" (1124). Es liegt dam Erzähler daran, bei seinen Hörern ganz bestimmte Vorstellungen zu erwecken, und offen gesteht er diese Absicht ein. Er rechnet mit Grenzen ihres Auffassungsvermögens und des Gerechtigkeitssinnes und lässt sich von solchen Erwägungen bei der Auswahl dessen, was er ihnen mitteilt, leiten. Er unterdrückt etwa die Wiedergabe von Einzelheiten, die im Leser eine nicht in seiner Absicht liegende Wirkung hervorrufen könnte. "... aber es liegt nicht in unseren Wünschen, dass der Leser endgültig mit den Jaakobssöhnen zerfalle und ihnen auf immer die Verzeihung verweigere, darum lassen wir es nicht geradezu in den Worten der Brüder laut werden"(625).

Eine besondere Note kommt in das Verhältnis des Erzählers zum Leser dadurch, dass beiden ja der Verlauf der Ereignisse bereits bekannt ist. So wird der Leser gelegentlich aufgefordert, dass er sich "vorausschauend erinnern" möge (1036). Dieser eigentümliche Sachverhalt gibt zu zweifacher Betrachtung Anlass. Wenn gesagt wird, "... es zieht uns mächtig-unheimlich an; unsere Neugier danach, eine eigentümliche Art der Neugier, die alles schon weiss und nicht sowohl der Erfahrung als der Mitteilung gilt, ist lebhaft, und immer wieder versucht uns der Vorwitz, der herrschenden Feststunde voranzuschweifen"(925), so klingt damit eine ästhetische Auffassung an, die verschiedentlich handelnden Personen in den Mund gelegt wird und zu der Thomas Mann auch sonst sich bekannt hat, dass es nicht das Was sondern das Wie der Dichtung ist, das ihren eigentlichen Wert

ausmacht/.....

ausmacht [102].

Zum zweiten liegt in diesem Wiedererzählen des längst Bekannten ein Anklang an die für den Mythos und besonders für das Fest so kennzeichnende Aufhebung der Zeit, den Zusammenfall von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Beim Vorblick auf das, was Joseph in Ägypten erleben wird, bemerkt der Erzähler: "So geht es, wenn der Doppelsinn des "Einst" seinen Zauber übt; wenn die Zukunft Vergangenheit ist, alles längst sich abgespielt hat und nur wieder sich abspielen soll in genauer Gegenwart"(925). Diese Bemerkung ist nicht eindeutig. Sie kann sowohl auf die Bekanntschaft des Lesers mit der Geschichte bezogen werden, als auch darauf, dass das Geschehen selber eine mythisch fromme Wiederholung von Jaakobs Labanszeit ist, dass also schon im Geschehen selber Zukunft und Vergangenheit in eins fallen.

Das Publikum bleibt aber nicht in der Unbestimmtheit einer Romanfiktion, wie der "geneigte Leser" des älteren Romans. Thomas Mann hat sein ganz bestimmtes Leserpublikum im Auge, das er sehr genau kennt, so z.B., wenn er an bestimmten Punkten Lücken in der Bibelkenntnis annimt, im Falle Asnaths und im Falle Thamars. "Wer war nun diese Braut, Josephs Gemahl, und wie hiess sie? Jedermann weiss es, aber das mindert um nichts den Genuss, mit dem wir es aussagen, noch haben wir die leiseste Sorge, dass es die Freude der Hörer vermindern könnte darüber, es neu zu erfahren. Ausserdem hat mancher es wohl gar vergessen, weiss nicht mehr, dass er's weiss und wüsste gar nicht Antwort zu geben. Es war Asnath,..."(1695). Und im Falle Thamars, die offenbar tatsächlich einer grossen Zahl von Lesern des Josephromans nicht mehr in Erinnerung ist, heisst es: "Wir sehen uns um unter den Gesichtern der Zuhörer

und bemerken/.....

und bemerken nur auf sehr wenigen, auf ganz vereinzelten nur, die Erhellung des Wissens. Offenbar sind der grossen Mehrzahl derer, die sich eingefunden haben, die genauen Umstände dieser Geschichte zu erfahren, nicht einmal ihre Grundtatsachen bekannt oder erinnerlich. Wir sollten das tadeln, - wenn nicht die öffentliche Unwissenheit dem Erzähler auch wieder recht sein müsste..."(1721).

Einige Male taucht hinter dem Erzähler, der ja selber in gewissem Sinne eine Romanfigur ist, der Autor Thomas Mann selber auf. Im Jahre 1930 unternahm er eine Reise in den vorderen Orient[103], und mitten in dem Bericht über Jakobs Rückkehr aus Mesopotamien lässt er auf charakteristische Weise seine persönliche Vertrautheit mit der Örtlichkeit durchblicken, und zwar zum Beweis dessen, dass es mit dem Bericht in allen Einzelheiten seine Richtigkeit habe. "Der Schauplatz, die dauernde Landschaft, Strom, Meer und Dunstgebirge, sind Zeugen und schweigend schwörende Bürgen der Geschichten...."(403). Der Autor hat sich in eigener Person an Ort und Stelle begeben und den Schauplatz der Ereignisse in Augenschein genommen. Das Jetzt der Ereignisse wird ersetzt durch ihr Hier, das Motiv der Höllenfahrt wird vom Zeitlichen (dem Abstieg in die Vergangenheit) auf Räumliches (Reise hinab in den Süden) verlegt. "Hier war es, alles ist richtig und stimmt, wir selbst sind hinabgefahren, ungeheuer, in die Tiefe und haben vom Abendstrande des scheusslich schmeckenden Lotmeeres alles mit Augen gesehen, dass es in Ordnung ist und übereinstimmt mit sich selber"(ebd.). Es bedarf kaum der Erwähnung, dass eine solche Art von "Beweisführung"womöglich noch fiktiver ist als alle anderen. Der Anspruch

auf Authentizität/.....

auf Authentizität wird, je stärker er zu sein vorgibt, nur desto ironischer. So wird denn auch der Abstand von den Geschichten der Patriarchen kaum augenfälliger als dort, wo der Autor selber seinen Standpunkt am Ort seiner Geschichten einnimmt und sich umherschauend an das erinnert, was hier vorgefallen ist. "Ja, diese bläulichen Höhen im Morgen jenseits der Lauge sind Moab und Ammon... Dort hinten, im fernen Süden des Meeres, dämmert Edomgebiet, Seir, das Bocksland, von wo Esau verworren aufbrach, dem Bruder entgegen, und traf ihn am Jabbok"(ebd.).

Ein zweites Mal verrät der Autor, wer er in Wirklichkeit ist. Der Roman Mut-em-enets verleitet ihn dazu, andeutungsweise einen Vergleich mit eigenen früheren Dichtungen - wir denken an die Erzählungen D e r k l e i n e H e r r F r i e d e m a n n und D e r T o d i n V e n e d i g - zu ziehen. "Das Lied vom errungenen, scheinbar gesicherten Frieden und des den treuen Kunstbau lachend hinwegfegenden Lebens, von Meisterschaft und Überwältigung, vom Kommen des fremden Gottes war im Anfang, wie es in der Mitte war. Und in einer Lebensspäte, die sich im menschheitlich Frühen sympathisch ergeht, finden wir uns zum Zeichen der Einheit abermals zu jener alten Teilnahme angehalten"(1215). Eine solche wenngleich nur andeutungsweise Erwähnung anderer Werke, die mit dem laufenden Bericht von Mut-em-enet thematisch verbunden sind und eine Dreieinheit bilden, bewirkt eine besonders starke

Aufhebung/.....

Aufhebung der Illusion dadurch, dass dieser Bericht für einen Augenblick als Teilstück des Thomas Mannschen Gesamtwerkes erkennbar wird. Ähnliches wird erreicht mit der Bemerkung "Sind doch wir selbst, die wir diese Geschichte entwickeln, um kein Geringes älter darüber geworden..."(1980), so nämlich, wie auch die Figuren des Romans unmerklich älter geworden sind.

Die Lebensspäte, von der der Dichter hier spricht, dient ihm einmal sogar dazu, die Grenze zwischen "Schöpfer" und "Geschöpf" durchbrechend, sich mit dem alten Jaakob zu vergleichen, einen Moment lang gleichsam Arm in Arm mit seinem Helden sich schmunzelnd dem Leser zu präsentieren: "Um uns Alten einmal noch das Gefühl zu wecken, ... muss schon was Besonderes kommen"(1736).

Noch auf andere Weise überschreitet er gelegentlich die Grenze zwischen "Schöpfer" und "Geschöpf". Er verschweigt anstössige Einzelheiten von Josephs Hochzeit, - vielmehr, er nimmt sich vor, sie zu verschweigen, kann aber dann doch der Versuchung zur Mitteilung nicht widerstehen - nicht etwa um die Gefühle des Lesers nicht zu verletzen, sondern "aus einer Art Rücksicht auf den alten Jaakob daheim, der so ganz irrtümlich seinen Liebling, dauernd siebzehnjährig, im Tode geborgen glaubte, und über sehr vieles, was hier bei seiner Hochzeit angestellt wurde, die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen hätte" will der Erzähler "die Begehungen lieber nicht mit der Ausführlichkeit schildern, die einer Gutheissung gleichkäme"(1703).

e. Kommentar/.....

e. Kommentar des Kommentars.

Ein Gipfel der ironischen Distanz wird erreicht, wo der Erzähler über seine kritisch analytischen Betrachtungen selber, über sein Recht dazu, in einem dichterischen Werk,Überlegungen anstellt und sich vor dem Leser rechtfertigt. Eine solche reflektierende Stellungnahme spricht für sich selbst. "Kennen wir unsere Geschichte oder kennen wir sie nicht? Ist es gehörig und dem Wesen der Erzählung gemäss, dass der Erzähler ihre Daten und Fakten nach irgendwelchen Überlegungen und Deduktionen öffentlich errechnet? Sollte der Erzähler anders vorhanden sein denn als anonyme Quelle der erzählten oder eigentlich sich selber erzählenden Geschichte, in welcher alles durch sich selbst ist, so und nicht anders, zweifellos und sicher? Der Erzähler, wird man finden, soll in der Geschichte sein, eins mit ihr und nicht ausser ihr, sie errechnend und beweisend. - ... Es ist freilich zweierlei: ein Ding sein und es betrachten. Und doch gibt es Ebenen und Sphären, wo beides auf einmal statthat: der Erzähler ist zwar in der Geschichte, aber er ist nicht die Geschichte; er ist ihr Raum, aber sie nicht der seine, sondern er ist auch ausser ihr, und durch eine Wendung seines

Wesens/.....

Wesens setzt er sich in die Lage, sie zu erörtern. Niemals sind wir darauf ausgegangen, die Täuschung zu erwecken, wir seien der Urquell der Geschichte Josephs. Bevor man sie erzählen konnte, geschah sie; sie quoll aus demselben Born, aus dem alles Geschehen quillt, und erzählte geschehend sich selbst. Seitdem ist sie in der Welt; jeder kennt sie oder glaubt sie zu kennen, denn oft genug ist das nur ein unverbindliches und ohne viel Rechenschaft obenhin träumendes Ungefähr von Kenntnis. Hundertmal ist sie erzählt worden und durch hundert Mittel der Erzählung gegangen. Hier nun und heute geht sie durch eines, worin sie gleichsam Selbstbesinnung gewinnt und sich erinnert, wie es denn eigentlich im Genauen und Wirklichen einst mit ihr gewesen, also, dass sie zugleich quillt und sich erörtert" (916.f.).

3. Die Beziehung der Ironie auf den Mythos.

Es wurde bereits gesagt, dass sich die Eigenart der J o s e p h r o m a n e nicht, wie K. Hamburger das versucht hat, aus Distanz und Vorbehalt allein verstehen lässt. Die Ironie würde damit als etwas Statisches begriffen. Ihr wesentlich dynamischer Charakter äussert sich gerade in dem ständigen Wechsel zwischen Distanzlosigkeit und Distanz, bildlich gegesprochen im Hinabfahren zur Brunnenwiese der Vergangenheit und dem Hinaufbringen des Mythischen, das "unten" erlebt wurde, an das Licht des Bewusstseins und der Gegenwart.

a. Die Zweipoligkeit des Stils.

Dieser Wechsel zwischen "Unten" und "Oben" zwischen der

Beschwörung/.....

Beschwörung der mythischen Gegenwart und kritisch analytischer Stellungnahme findet seinen Widerhall in der Sprache des Romans. Eine Analyse der beiden ersten Sätze des grossen Werkes mag das verdeutlichen.

"Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?"

Vieles, was sich über das Gegeneinander und Miteinander von Mythos und Ironie in den J o s e p h r o m a n e n ausmachen lässt, wird in diesem Satzpaar,mit dem die Dichtung anhebt, bis in den Rhythmus und in den Klangcharakter der Worte hinein unmittelbar hörbar.

Der erste Satz hat mit seinen drei deutlich merkbaren Hebungen, die auf die drei gewichtigen Worte fallen, einen langsam fliessenden oder ausschwingenden Rhythmus; er verlangt eine stetig fallende Intonation. Die drei Vokale der betonten Silben, das lange i, das u, das a geben den Eindruck des Bestimmten und zugleich Geheimnisvollen. Die drei Worte Tief, Brunnen, Vergangenheit, einfach und unmittelbar wie sie sind, haben eine Symbolkraft, die, noch unbestimmt, Dinge von grossem und allgemeinerem Bedeutungsgewicht ahnen lassen. Sie sind gleichsam Urworte, die im Verlauf der Dichtung immer wiederkehren und dabei einen immer festeren und bestimmteren Sinn annehmen.

Zu dieser Uraussage steht das zweite Glied des Satzpaares in jeder Hinsicht in scharfem Kontrast. Er ist arhythmisch, das heisst nicht durch deutliche Hebungen gegliedert. Das Tempo ist rascher, die Bewegung trotz der Kürze eher diskontinuierlich, staccato. Eine bestimmte Intonation lässt sich diesem Fragesatz nicht zuordnen, am ehesten noch ein auf und ab. Der Satz gibt keine bestimmte Aussage sondern eine Frage,die noch dazu nicht

für sich/.....

für sich steht, sondern kommentierend sich auf den ersten Satz zurückbezieht. Genauer bezieht die Kommentierung sich auf das Adjektiv tief: unergründlich tief, auch dies jedoch nicht in einer festen Erweiterung sondern als eine von aussen der Tiefe zugeschriebene Besonderheit; nicht in sich ist die Tiefe unergründlich, sie wird so genannt. Das unpersönliche "man" lässt das Nennen seinerseits als vage erscheinen, und durch das "sollte" wird weiter eine Note des Aufforderns, Zögerns, Versuchens hinzugefügt. Das Ganze schliesslich als Frage vorgebracht, macht auf den Leser einen fast leichtfertigen und spöttischen, bewegten, ja dynamisch über sich hinausweisenden Eindruck, der durch das Eigenschaftswort "unergründlich" womöglich noch verstärkt wird. Deutlich unterscheidet sich dieses einzig sinntragende Wort (denn alles andere ist einschränkendes Beiwerk) durch seine gespannte Komplexität von den drei starken und einfachen Worten des ersten Satzes. Die Bewegung des Ergründens, selbst auf ein Subjekt und ein Objekt bezogen, wird in der verneinenden Vorsilbe nur gehemmt, die gehemmte Bewegung zur Eigenschaft erhoben, die ihrerseits wieder einer Eigenschaft zugeordnet ist. Stark strahlt dieser zweite Satz auf den ersten zurück. Seine bohrende, fragende, zugleich etwas zögernde und spielerische Bewegung bringt er in dessen Ruhe und Geschlossenheit. Er macht sein Geheimnis zugänglich; wir dürfen wohl sagen, er ironisiert ihn. Eine eingehende sprachlich-stilistische Untersuchung, die den Umfang dieser Arbeit zu sehr ausdehnen würde, würde sichtbar machen, wie dieses dualistische Stilprinzip die Sprache des Romans bis in ihre letzten Verzweigungen bestimmt, wie sich die gegensätzlichen Sprachformen fortschreitend deutlicher den beiden Antipoden der Welt des

Unbewussten/.....

Unbewussten und des Mythos und der der Ratio und der Ironie anpassen, wie sie sich gegenseitig durchdringen und wieder voneinander lösen, wie der schwere biblische Stil parodistische Färbung annimmt und der leichte analysierende, kommentierende Stil zum Schein die Gewichtigkeit der Forschung und gewissenhaften Rechtfertigung, wie jener in den früheren Partien des Romans vorwiegt und später der andere die Oberhand gewinnt und wie fast alles inhaltlich Verbundene und Entgegengesetzte sprachlich-formal noch einmal verbunden oder getrennt wird. Die Schwierigkeiten einer solchen vom Sprachlichen ausgehenden Analyse liegen auch wohl nicht in ihrem Umfang (und dem Umfang des "Materials") allein, sondern darin, dass eine solche Betrachtungsweise methodisch heute erst in den Anfängen steht.

b. Die dichterische Funktion der Ironie.

Ironie gehört zwei Göttern an: Apollo und Hermes. Apollinisch ist sie, wo sie Distanz, Objektivität schafft gegenüber ihrem Gegenstand; Hermisch ist sie, wo sie diese Distanz aufhebt, zwischen den beiden Polen Geist und Leben, Ratio und Mythos vermittelt. Beide Aspekte stehen in den J o s e p h r o m a n e n in besonders enger Beziehung zu dem Gegenstand der Dichtung, dem Mythos. Die apollinische Ironie konstituiert zum Mythos den eigentlichen Gegenpol, die hermische Ironie dagegen verschmilzt aufs engste gerade mit den Mythen, die eine ausgezeichnete Rolle spielen: Nicht nur mit dem Mythos des Gottes Hermes selbst, sondern auch mit dem Tammuzmythos von Tod und Wiedergeburt. Denn zwischen dem Sterben des Gottes und dem liebevollen Sich-Einlassen des geistgeprägten Dichters

mit der/.....

mit der Welt der Seele besteht eine genaue Entsprechung ebenso wie zwischen dem Wiederauferstehen des Gottes und dem Berührt- und Durchleuchtetwerden der Tiefen der Seele durch den Verstand.

7. KAPITEL : D O K T O R F A U S T U S

Mythos und Ironie begegnen sich im J o s e p h r o m a n zur harmonischen Einheit eines aus der Tiefe und von oben gesegneten Menschentums. Aber das ist eine höchst prekäre Harmonie, denn jedes für sich, das Mythische, den Tiefen der Seele und der Vergangenheit Verbundene wie das Ironische, das Prinzip der Distanz und des hellen Bewusstseins, birgt tödliche Gefahren, die nur dort zum Heile helfen, wo sie einander zu polarer Einheit durchdringen, zum Verderben aber, wo ein Abgrund dazwischen liegt, jedes für sich besteht und zum Extremen emporgetrieben wird.

A. Ironie.

Dem Begriff der Ironie, so wie er allgemein verstanden und verwendet wird, pflegt ein Moment des Negativen anzuhaften. Wir sind geneigt, als Urtyp der Ironie Zustimmung und Lob und Einverständnis, wo eigentlich Ablehnung und Tadel gemeint sind, zu verstehen. Wir sahen uns jedoch im bisherigen Verlauf dieser Untersuchung genötigt, den Begriff der Ironie beträchtlich zu erweitern. Bereits im Z a u b e r b e r g, besonders aber im J o s e p h - r o m a n wandelt sich der Wertakzent der Ironie grundlegend. Sie hört auf, Waffe und Rache des Schwächeren, Ausdruck des Resentiments, der Ralativierung, Negierung, Entwertung zu sein; statt allenthalben Distanz zu schaffen, wird sie zum ersten Kunstmittel der Versöhnung und Vermittlung in einer als getrennt empfundenen Welt. Sie wird zum Hauptagens der Hoffnung auf ein heiles Menschentum, welche doch zugleich einer tiefen Bedrohung stets gewärtig bleibt, ja das Bedrohende segenshaft in ein ganzes und volles Menschentum einzubeziehen vermag.

Im D o k t o r F a u s t u s wird nun, wie so vieles,

auch/.....

auch gerade die Ironie "zurückgenommen". Sie verliert ihren bejahenden, lebensfreundlichen, heiter versöhnlichen Grundton und eine Analyse des Werkes würde von vorneherein eine falsche Richtung einschlagen, wenn sie uneingedenk der leichten Wandelbarkeit des Ironischen an dessen einmal gewonnenem Sinn festhalten wollte, wenn sie dessen Sinn aus Werken einer früheren Schaffensperiode unbedenklich an das spätere Werk herantragen wollte.

1. Leverkühns Ironie.

a) Seine intellektuell-ironische Veranlagung.

Mit dem jungen Joseph verbindet Adrian Leverkühn eine helle und scharfe Intelligenz, ein vorwiegend analytischer Verstand; und wie Joseph dadurch in die Lage versetzt wird, den Sinn des Mythischen und die Urformen des mythischen Bewusstseins zu durchschauen, so ist es Leverkühn gegeben, sensitiv wie er ist, die geistige Lage der Zeit, ihre Ausweglosigkeit und vor allem die verbrauchten Konventionen der Kunst zu erkennen. Wie im Falle Josephs entspringt aus solcher Hellsichtigkeit die Haltung der Ironie. War diese aber bei Joseph bejahend, heiter, spielerisch, so ist sie bei Leverkühn, darin dem "Erkenntnisekel" des jungen Tonio Kröger verwandt, abweisend, verneinend. Sie ist der Schutzpanzer des verletzlichen Geistes gegenüber dem Leben und zugleich Ausdruck äussersten Hochmuts des einen gegenüber dem anderen. Erneut bricht die alte Kluft zwischen Geist und Leben, oder wie es jetzt gelegentlich heisst, zwischen Geist und Trieb wieder auf; und besonders darin wird dies deutlich, dass die Ironie, die zu Adrians Wesen gehört nun nicht mehr eine vermittelnde Instanz ist sondern eine trennende. So spricht

Zeitblom/.....

Zeitblom von dem "Harnisch von Reinheit, Keuschheit, intellektuellem Stolz, kühler Ironie, der ihn umgab"(221). Und eben diese kühle Ironie, die in früheren Werken Zeichen göttlicher Gnade war, wird jetzt von Zeitblom in die Nähe des Hochmuts gerückt, der Sünde Leverkühns: "Ganz allgemein ist mir dieser Anspruch auf ironische Distanzierung, auf eine Objektivität, der es sicherlich weniger um die Ehre der Sache als um die der freien Person zu tun ist, immer als ein Zeichen ungemeinen Hochmuts erschienen" (105).

Leverkühn selber deutet in der Abschiedsrede an die versammelten Freunde Stolz und Hochmut als Zeichen seiner Prädestiniertheit für die Verdammnis. "Denn lange schon bevor ich mit dem giftigen Falter koste, war meine Seel in Hochmut und Stolz zu dem Satan unterwegs gewesen, ... wie ihr ja wissen müsst, dass der Mensch zur Seligkeit oder zur Höllen geschaffen und vorbestimmt ist, und ich war zur Höllen geboren"(743).

Als ähnlich prädestiniert erweist sich auch Leverkühns Krankheit, und zwar sowohl in ihrer Beziehung zum Geschlechtlichen, wie in ihrer Beziehung zum Gehirn. Letzteres in dem Hauptweh, unter dem er schon als Kind zu leiden hat. Er sagt darüber: "das Hauptweh kam nie von Ermüdung durch Mühe, es kam von Überdruss, von kalter Langerweile..."(197). Es ist somit ein Symptom seiner raschen Intelligenz, die den Grund für seinen geistigen Hochmut, seine "ironische Geringschätzung"(71) allem gegenüber bildet.

Das Geistige in Leverkühn bedarf aber gerade deshalb so sehr des Schutzes und einer Abstand schaffenden und Abstand wahrenden Ironie, es schwebt gerade deshalb so unzugänglich voll Hochmut über dem Leiblichen, Sinnlichen, Triebhaften, weil es ihm an jener vermittelnden Instanz gebricht, der Thomas Mann hier,

wie/.....

wie auch bereits im J o s e p h r o m a n, den Namen Seele gibt. "Naturen wie Adrian haben nicht viel 'Seele'"(222). Mit diesem Gedanken der extremsten und durch nichts vermittelten Distanz ist der Leser bereits vorher vertraut gemacht worden, verschlüsselt in eine Bemerkung Kretzschmars über einen Moment in Beethovens Sonate Nr. 111. Wie fast alle Bemerkungen über Musik, die in dem Roman vorkommen, die allgemeinsten wie die speziellsten, doppelt gelesen werden müssen, als die musikkritischen Aussagen, als die sie sich geben, und zugleich als Aussagen zu einem der anderen Themen des Werkes, so dürfen auch die Worte doppelt verstanden werden: "Das Charakteristikum des Satzes ist ja das weite Auseinander von Bass und Diskant, von rechter und linker Hand, und ein Augenblick kommt,... wo das arme Motiv einsam und verlassen über einem schwindelnd klaffenden Abgrund zu schweben scheint, - ein Vorgang bleicher Erhabenheit..."(85). Dieses Bild dient dem Autor nur zur Hälfte dazu, die Beethovensonate zu veranschaulichen; zur anderen Hälfte, unabhängig von der Absicht um derentwillen Kretzschmar es bringt, versinnbildlicht es die Grundfigur, um nicht zu sagen den Grundgedanken des Romans: Das Fehlen des Verbindenden, Vermittelnden, des Boten. Eine unvermittelte Berührung der Extreme führt zum Verderben im politischen Schicksal der Nation wie im persönlichen Leverkühns. "Der Hochmut des Geistes hatte das Trauma der Begegnung mit dem seelenlosen Triebe erlitten"(223). So deutet der Erzähler die Berührung Leverkühns durch die Hetäre.

Entscheidend für das richtige Verständnis seiner Neigung zur Ironie ist, dass diese nicht die Kraft des Sendboten und Vermittlers hat - "es hat der Witz die Natur des Sendboten hin und her und des Unterhändlers zwischen Sonne und Mond" hiess es im

J o s e p h r o m a n /.....

J o s e p h r o m a n (S.118) - sondern distanzschaffende Kraft. Sie steht hier nicht im Zeichen des Gottes Hermes sondern im Zeichen Apolls, des fernhintreffenden Gottes, zu dem später durch das Ringgeschenk der Gönnerin eine untergründige Beziehung geschaffen wird, und zwar kennzeichnenderweise zu der abweisenden, Schrecken und Beben verbreitenden Epiphanie des Gottes.

Einen weiteren Vergleichspunkt zwischen Josephs und Adrians Ironie bildet ihr mimischer Ausdruck, das Lachen. Aber wenn das Lächeln Josephs Freude, Hoffnung, die Ankunft "gelächtervoller Segenszeit" kündet, so steht im D o k t o r F a u s t u s das Lachen von Anbeginn für etwas tief Unheimliches, ja geradezu Hölli-
sches [104].

b) Leverkühns ironisches Verhältnis zu Natur, Kunst, Vergangenheit und Religion.

Dieser Lachreiz wird zuerst im Zusammenhang mit den naturkundlichen Versuchen des Vaters erwähnt. Wenn Leverkühn ausführlich darüber berichtet, wie der Alte die "Elementa speculiert" habe, so ist damit nicht allein eine Reihe von Reminiszenzen gegeben: an das Goethesche "Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann,/ Der über die Natur und ihre heilgen Kreise,/ In Redlichkeit, jedoch auf seine Weise,/ Mit grillenhafter Mühe sann", an das Erkenntnisstreben des Renaissancefaust, auch an gewisse Naturvorstellungen der Romantik, - sondern es tut sich darin eine unüberbrückbare Kluft zwischen Natur und Geist kund. Der Vater ist auf der Suche nach einem Zusammenhang zwischen den Reichen der Natur, wenn er die scheinorganischen Formen kristallischer Bildungen mit Lebendigem vergleicht; und wenn er die Linien auf einer Muschel betrachtet, die "in ihrer sorgfältigen

Kompliziertheit/.....

Kompliziertheit das entschiedenste Ansehen von Verständigungsmalen" hatten (29), wenn er eine Schrift und Mitteilung der Natur darin vor sich zu haben glaubt, und das Geistdurchwaltete der Natur zu erkennen meint, so erweist sich gerade in der Vergeblichkeit dieser Illusion die Geistferne der Natur. In Adrians unbezwinglichem Lachreiz der ihn bei den väterlichen Versuchen ergreift äussern sich Ironie und Spott. Dieselbe Haltung der geschaffenen Natur gegenüber manifestiert sich späterhin in der "kosmischen Musik", "Die Wunder des Alls". Schon mit dieser "scheinpathetisch-ironischen Benennung" wird gesagt: "Wesen und Essenz jenes ungefähr dreissig Minuten dauernden orchestralen Welt-Porträts ist der Spott.... eine luziferische Sardonik, ein travestierendes Schalkslob"(411 f.). Der Thematik nach kommen die Partien über die Natur denen im späteren Teil des Felix Krull auffallend nahe. Es finden sich dort ganz die gleichen Spekulationen über die verschiedenen Reiche der Natur und über ihren Zusammenhang untereinander wie auch mit dem Reich des Geistes; und auch dort nimmt der Held diesen Dingen gegenüber eine ironische Haltung ein. Aber seine Ironie ist von der Adrians grundverschieden, sie ist konziliant, herablassend, ja es verbirgt sich in ihr eine liebend mitleidsvolle Sympathie mit allem Ausser- und Untermenschlichen. Leverkühns Ironie ist Mittel zur Abwehr zum Schutz, sie schafft Abstand, ja stösst zurück.

Sein Verhältnis zur Kunst, insbesondere zur Musik ist wieder in erster Linie durch seine kritisch-analytische, rasch gesättigte Intelligenz bestimmt, "nebst der damit verbundenen Ermüdbarkeit und Neigung zum Ekel (begleitet von Hauptweh)"(200). Es fehlt ihm, und er ist sich dessen bewusst, an unbekümmerter Naivität; das Gefühl für die Verbrauchtheit, für das Konventionelle, die "Gepflogenheiten in der Erzielung des Schönen"(200) erfüllen ihn mit Scham. Als Aus-

weg/.....

weg aus dieser Bedrängtheit des Alles-ist-schon-einmal-dagewesen bietet sich die Ironie, genauer gesagt ihre Sonderform im Bereich der Kunst, die Parodie. "Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muss es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten?"(202) ruft Leverkühn in seinem Brief an den Lehrer aus,und dieser antwortet: "Leute wie ihn, genau solche, habe die Kunst heute nötig.... Die Kühle, die 'raschgesättigte Intelligenz', der Sinn für das Abgeschmackte, die Ermüdbarkeit, die Neigung zum Überdruss, die Fähigkeit zum Ekel, - dies alles sei ganz danach angetan, die damit verbundene Begabung zur Berufung zu erheben."(203 f.) So äussert sich denn Leverkühns Ironie im Künstlerischen in parodistischer, zitatenhafter Rekapitulation der verschiedensten Stil- und Ausdrucksformen die die Musik im Laufe ihrer Geschichte ausgebildet hat, unter weitgehendem Verzicht auf persönlichen Ausdruck. Besonders trifft das zu auf die Werke der frühen und mittleren Zeit. Das Erstlingswerk veranlasst den Biographen zu der Bemerkung: "Jenes klangfunkelnde 'Meerleuchten' war ein in meinen Augen sehr merkwürdiges Beispiel dafür, wie ein Künstler sein Bestes an eine Sache zu setzen vermag, an die er insgeheim nicht mehr glaubt, und darauf besteht, in Kunstmitteln zu exzellieren, die für sein Bewusstsein schon auf dem Punkte der Verbrauchtheit schweben"(227). Thomas Mann hat sich in einem Aufsatz vom Jahre 1921 in ganz ähnlichen Worten über seine Hexameter-Idylle "Gesang vom Kindchen" geäussert: "Kurz, der Mangel an eigentlicher Naivität äussert sich als Hang zum Parodischen, - und so wäre aus diesem kleinen dichterischen Vorkommnis denn wenigstens das Gesetz oder die Bestimmung abzuziehen, dass Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen

Möglichkeit/.....

Möglichkeit man nicht mehr glaubt, die Parodie zeitigt"[105]. Ähnliche Bekenntnisse Manns zur Parodie als einem glaubenslosen, und dennoch nicht lieblosen, rekapitulierenden, resümierenden Verhältnis zur literarischen Tradition, zu konventionellen Formen und Gehalten, zu allem Typischen, das er nahe dem Mythischen glaubt, finden sich häufig in seinen kritischen Schriften bis hin zu der oft zitierten Bemerkung in dem "Roman eines Romans" "Kenne im Stilistischen fast nur noch die Parodie"[106] und zu den "Bemerkungen zu dem Roman D e r E r w ä h l t e "(1951) die dieses Werk bezeichnen "als Produkt einer Spätzeit, das mit Alt-Ehrwürdigem, einer langen Überlieferung sein Spiel treibt. Viel Travestie - nicht lieblos - mischt sich hinein. Höfische Epik, Wolframs Parzival, alte Marienlieder, das Nibelungenlied klingen parodistisch an, - Merkmale einer Spätheit, für die Kultur und Parodie nah verwandte Begriffe sind"[107]. Unter den Werken Thomas Manns ist das Element des Parodistischen ja besonders augenfällig im E r w ä h l t e n und im F e l i x K r u l l [108].

Trotzdem ist zwischen dem, was Parodie für den Autor und was sie für seinen Helden ist, ein Unterschied deutlich spürbar. Spott, Hohn, Zerstörung stehen der Parodie Manns fern. Sie hat etwas Bejahendes und Bewahrendes ihrem Gegenstand gegenüber; das subjektive Gefühl mangelnder Ursprünglichkeit, der Ausweglosigkeit angesichts der Verbrauchtheit aller Kunstmittel tritt dahinter zurück. Parodie ist Ausdruck eben jener vermittelnden Ironie. Dagegen heisst es von Adrian: "In Wahrheit war hier das Parodische die stolze Auskunft vor der Sterilität, mit welcher Skepsis und geistige Schamhaftigkeit, der Sinn für die tödliche Ausdehnung des Bereichs des Banalen eine grosse Begabung bedrohten"(228). Parodie ist bei ihm mehr Ausdruck

des Stolzes/.....

des Stolzes und Hochmuts als der Konzilianz, Zeichen unzugänglicher Kälte und Distanz eher als lächelnd-ironischer Duldsamkeit. So ist es denn möglich, dass die Parodie, der doch Thomas Mann selber so geneigt ist, mit der Hölle in Verbindung gebracht werden kann. Von dem Chor- und Orchesterwerk "Apokalipsis" sagt Zeitblom: "Adrians Fähigkeit zu spottender Nachahmung, die tief in der Schwermut seines Wesens wurzelt, wird hier produktiv in der Parodie verschiedenster musikalischer Stile, in denen der insipide Übermut der Hölle sich ergeht: Klänge des französischen Impressionismus, ins Lächerliche gezogen, bürgerliche Salonmusik...."(561).

Leverkühns parodistisch-ironische Haltung gegenüber der musikalischen Tradition kann als Teilaspekt seiner Haltung zur Vergangenheit überhaupt, insbesondere zur Zeit des ausgehenden Mittelalters aufgefasst werden. Diese Haltung äussert sich vor allem in seiner Verwendung eines altertümlichen Deutsch. Drei geschlossene Hauptpartien lassen sich herausgreifen. Der erste Teil des Briefes über das Erlebnis in Leipzig, das Teufelsgespräch, die Abschiedsrede an die versammelten Freunde.

Auch im Sprachlichen ist die Parodie in erster Linie Schutzpanzer. Stolz, Scham und Hochmut verbieten es Adrian, was ihn zutiefst berührt, unverhüllt auszudrücken. "Es gab kein besseres Beispiel für das Zitat als Deckung, die Parodie als Vorwand"(218), so kommentiert der Erzähler die "Stilmimikri" des Briefes, die kennzeichnenderweise nur so lange aufrecht erhalten wird, bis die "Facetie und Büffelposse" berichtet ist.

Zugleich aber äussert sich nach Zeitbloms Worten noch etwas anderes in dem archaisierenden Sprachkostüm, es verbirgt sich darin wirkliche persönliche Altertümlichkeit, eine Vergangenheitsschicht die religiösen, dämonischen, mythischen Bereichen nahesteht. Wohl

sei die/.....

sei die altertümliche Ausdrucksweise Anspielung auf das sprachliche Gebaren Ehrenfried Kumpfs - "zugleich aber auch Persönlichkeitsausdruck und Selbststilisierung, Kundgebung eigener innerer Form und Neigung, die auf eine höchst kennzeichnende Weise das Parodische verwendet, sich dahinter verbirgt und erfüllt"(209). Es zeigt sich hier also wieder, was sich auch bei Felix Krull und Joseph gezeigt hat: Das Sich-selber-Spielen. Und doch unterscheidet sich Leverkühn in einem entscheidenden Punkte. Altes und Neues liegen in seiner Seele gleichsam unvermittelt nebeneinander, sie durchdringen sich nicht, sie sind so scharf voneinander getrennt, wie Trieb und Geist es sind, auch hier fehlt der Ironie bzw. Parodie das Vermittelnde. Da von "seelischer Altertümlichkeit" noch in dem Abschnitt über den Mythos die Rede sein wird, sei noch ein anderes Feld genannt, wo sich das gleiche unvermittelte Nebeneinander von Altem und Neuem findet, in der Musik Leverkühns. Die Oper "Love's Labour's Lost" verteidigt Zeitblom noch gegen den kritischen Vorwurf einer "Scharfen Unterscheidung zwischen den archaischen und den modernen Elementen des Werkes. Das gehe ineinander über und durchdringe einander...."(393). Das Spätwerk "Apokalipsis" ist er dann selbst so zu kennzeichnen genötigt. Er bezeichnet es als "streamlined",(564) und spricht von einem "gewissen Einschlag von eisig anmutender Massen-Modernität"(563), zugleich aber hält er es für ein Werk, "das nach seiner geistig-seelischen Grundstimmung mit 'Kaisersaschern' mehr zu tun hat als mit modernem Schnittigkeit der Gesinnung" (564). Schliesslich nennt er das Wesen dieses Werkes mit einer für sein ausgewogenes Humanistendeutsch auffälligen parodoxen Schärfe "eine explodierende Altertümlichkeit"(ebd.).

Dem ironischen Verhältnis Leverkühns gegenüber der Vergangenheit ist verwandt sein Verhältnis zu Religion und Theologie. "Denn lange schon bevor ich mit dem giftigen Falter koste, war meine

Seel/.....

Seel in Hochmut und Stolz zu dem Satan unterwegs gewesen, und stund mein Datum dahin, dass ich nach ihm trachtete von Jugend auf... darum gab ich meiner Hoffart Zucker, dass ich theologiam studierte zu Hallen auf der Hohen Schul..."(743) bekennt er vor den versammelten Freunden. Hochmut des Geistes lässt ihn Zuflucht bei der Theologie suchen und darin bewusst das "sacrificium intellectus" bringen. Aber Zeitblom,der schon früh dieses Motiv erkennt, "dass er seinerseits seine Wahl aus H o c h m u t getroffen hatte"(124) versteht doch auch, dass zugleich Adrians "seelische Altertümlichkeit" wie Kaisersaschern sie repräsentiert, sich in dieser Wahl manifestiert: "War es nicht 'Kaisersaschern', was aus meines Freundes Entschlusse sprach, Theologie zu studieren?"(127). Thomas Mann sagt in dem Vortrag "Deutschland und die Deutschen"(1945), der dem F a u s t - r o m a n gedanklich nahesteht: "Wo der Hochmut des Intellektes sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel"[109]. Dieser Ausspruch ist darum so bemerkenswert, weil durch ihn deutlich wird, wie dünn die Wand ist, die die Sünde Leverkühns und wohl auch die Sünde Deutschlands von der Begnadung trennt, die Thomas Mann in den J o s e p h r o m a n e n dargestellt hat. Freiheit des Geistes und mythische Gebundenheit sind ja die Hauptmomente auch dieses Werkes. Der Grund für die extreme Verschiedenheit der beiden Werke liegt eines Teils darin, dass im J o s e p h r o m a n die gnadenhaften Mythen des Mittlers und Versöhners, des leidenden Gottes, der Wiedergeburt, des göttlichen Kindes, und des göttlichen Boten den Sieg davon tragen über die mythischen Wirklichkeiten des Bösen, über die "Roten", über den Zeugezwerg Dudu und über Mut-em-enet, die lebendige Wiederholung der Unterweltsgöttin. Andererseits führt der scharfe Intellekt Josephs ihn nicht zum Hochmut, wenngleich nahe daran; und seine Ironie ist darum nicht wie bei Leverkühn Ausdruck und Ursache/.....

und Ursache zugleich der Distanz sondern im Gegenteil der Zugänglichkeit.

2. Die Ironie des Autors.

Thomas Mann hat den D o k t o r F a u s t u s sein wildestes Buch genannt[110]; er hätte es ebenso sein ernstestes nennen können. Wie sich die Ironie Leverkühns als von der früherer Hauptgestalten zutiefst verschieden erwiesen hatte, so wechselt auch die Ironie des Autors von heiter zu ernst, wo sie nicht ganz fehlt.

a) Die Einschiebung des Biographen Zeitblom.

Die ständige Gegenwart des Erzählers in der J o s e p h - tetralogie erwies sich als ein in hohem Masse ironisches Moment dieses Romans. Ähnliches trifft, wenn auch in anderer Weise auf die Gestalt des Biographen Zeitblom im D o k t o r F a u s t u s zu. Thomas Mann selber bringt diese Einschaltung des biographischen Mediums mit dem K r u l l r o m a n in Beziehung. In dem Bericht über die Entstehung des D o k t o r F a u s t u s schreibt er darüber: "Gewiss hatte die Erinnerung an die parodistische Autobiographie Felix Krulls dabei mitgewirkt, und überdies war die Massnahme bitter notwendig, um eine gewisse Durchheiterung des Stoffes zu erzielen und mir selbst wie dem Leser seine Schrecknisse erträglich zu machen"[111]. Gewisse parodistische Züge im Stilistischen und in der Stellung des Schreibenden gegenüber seinem Stoff sind den beiden Werken, jedenfalls an der Oberfläche, gemein. In einem Aufsatz von 1922 hat Thomas Mann eine Unterscheidung getroffen zwischen Parodie und Expressionismus. Als Beispiel für ersteres führt er einige Zeilen des ersten Krullfragments an und charakterisiert sie folgendermassen/.....

folgendermassen: "Es ist Spass, Spiel und Fiktion. Die Stimme des zweiten, eingeschobenen Autors, des "Schreibers dieser Zeilen", der sich in höchst schriftstellerischen Wendungen ergeht, gewinnend altmodisch...." [112]. Dem Krull-Abschnitt werden einige Zeilen aus dem rezensierten Roman von Hatzfeld gegenübergestellt, von einem kurzen Kommentar Thomas Manns eingefasst: "Wenn es aber ernst wird, wenn die Dinge durch das Medium des epischen Dichters sich selbst aussingen, so klingt es so.....Das ist was anderes. Es ist die Stimme des wirklichen und unverstellten Autors, neueste Erzählung mit einem starken Einschlag dessen, was man Expressionismus nennt. Keine Spur mehr von dem angenehmen Beobachter mit den wohlgefügten Relativsätzen...." [113]. Während aber im F e l i x K r u l l der Sinn und Reiz der Parodie, der Stilmimikri, darin liegt, ihren Gegenstand, das klassische Deutsch zu ironisieren, travestierend aufzulösen und zugleich liebevoll zu bewahren, ja wiederherzustellen, ganz so wie im Gehalt des Werkes die deutsch-klassische Idee der Bildung ebensowohl aufgelöst wie erneuert wird, so hat das Parodistische an der Sprache Zeitbloms einen anderen Sinn. Durch sie wird nicht eigentlich etwas parodiert, sie löst weder auf noch erneuert sie, sie ist überhaupt nicht aktiv, vielmehr reaktiv, genauer gesagt defensiv. Sie ist, wie es in dem oben angeführten Satz aus dem Entstehungsbericht heisst, "bitter notwendig". Die Sprachform, in der das Geschehen vorgetragen wird, wirkt isolierend, nicht vermittelnd.

Entsprechendes gilt von der Ironie, die in den beständigen Versicherungen Zeitbloms liegt, dass er seiner Natur nach im Grunde ungeeignet für dieses literarische Unternehmen sei, ferner, dass er nicht einen Roman schreibe und somit von der Befolgung gewisser Kunstregeln entbunden sei. Auch hier wieder drängt sich der Vergleich mit F e l i x K r u l l auf. Eine Gegenüberstellung

einiger/.....

einiger Beispiele mag das verdeutlichen.

Krull: "... ob ich diesem geistigen Unternehmen nach Vorbildung und Schule denn auch gewachsen bin"(Krull S.9) - Zeitblom: "... ob ich meiner ganzen Existenz nach der rechte Mann für eine Aufgabe bin, ..."(9).

Krull: "Auf Spannung und Proportion richte ich gar kein Augenmerk und überlasse diese Rücksichten solchen Verfassern, die aus der Phantasie schöpfen und aus erfundenem Stoff schöne und regelmässige Kunstwerke herzustellen bemüht sind,..."(Krull S.39). - Zeitblom: "Solche Antizipationen ist ja der Leser bei mir schon gewohnt, und er möge sie nicht als schriftstellerische Zügellosigkeit und Wirrköpfigkeit deuten... Soviel zur Entschuldigung einer 'fehlerhaften' Vortragstechnik..."(427f.).

Krull: "Ich widerstehe nicht der Versuchung, es hier hinzumalen, obgleich mir sehr wohl bekannt ist, dass der Erzähler - und als solcher betätige ich mich doch auf diesen Blättern - den Leser nicht mit Vorkommnissen behelligen sollte, bei denen, platt gesagt, 'nichts herauskommt', da sie das, was man 'Handlung' nennt, in keiner Weise fördern"(Krull S.97). - Zeitblom: "Ich bin im Begriffe, eine Figur in meine Erzählung einzuführen, wie ein Romanverfasser sie seinen Lesern niemals bieten dürfte, da Unsichtbarkeit in offenbarem Widerspruch zu den Bedingungen des Künstlerischen und also auch der Romanerzählung steht"(583) oder ähnlich wie schon früher: "Es scheint mir ratsam, selbst festzustellen, dass diese Anekdote von dem Mann mit dem Kinderarzt insofern eine Abschweifung darstellt, als weder der eine noch der andere in diesen Aufzeichnungen überhaupt je wieder vorkommen wird. Wenn das ein Fehler ist ..."(45).

Häufiger noch als in F e l i x K r u l l entschuldigt der Biograph im D o k t o r F a u s t u s Verstösse gegen die Kunstregeln/.....

Kunstregeln der Zeitfolge und der Perspektive mit der Versicherung, dass es sich bei seinem Unternehmen nicht um Kunst handele. So, wenn er auf den Kunstschein verzichtet und, statt Seelisches aus den Worten und Handlungen der Personen sich ausdrücken und darstellen zu lassen, es direkt beim Namen nennt. "Dies ist kein Roman, bei dessen Komposition der Autor die Herzen seiner Personnagen dem Leser indirekt, durch szenische Darstellung erschliesst. Als biographischer Erzähler steht es mir durchaus zu, die Dinge unmittelbar bei Namen zu nennen und einfach seelische Tatsachen zu konstatieren, ..."(442). Auch die Freiheiten des Künstlers besitzt er nicht, er steht nicht über dem Geschehen, blickt nicht von oben auf die Personen herab, sondern steht mitten unter ihnen, muss also sein Wissen stets zu rechtfertigen bereit sein. "Nochmals, ich schreibe keinen Roman und spiegle nicht allwissende Autoreneinsicht in die dramatischen Phasen einer intimen, den Augen der Welt entzogenen Entwicklung vor"(494 f.).

Häufig sind ferner die Bitten an den Leser um Nachsicht wegen verfehlter Konstruktion, und zwar der einzelnen Periode, wie des Gesamtaufbaus. Beispiele dafür sind: "Ich überlese die vorstehenden Zeilen und kann nicht umhin, ihnen eine gewisse Unruhe und Beschwertheit des Atemzuges anzumerken,...."(9); "ich bitte wieder ansetzen zu dürfen"(ebd.); "Hier breche ich ab, mit dem beschämenden Gefühl artistischer Verfehlung und Unbeherrschtheit"(11); "Ich breche aufs neue ab...."(12). Für das Eingeständnis eines fehlerhaften oder kunstlosen Gesamtaufbaus seien zwei Beispiele angeführt. "Man verzeihe die nachträgliche Einschaltung dieses Vorkommnisses,..." (486); "Adrian selbst hätte wohl kaum, nehmen wir an: in einer Symphonie, ein solches Thema so vorzeitig auftreten - hätte es höchstens auf eine fein versteckte und kaum schon greifbare Art von ferne sich anmelden lassen"(11f.).

Die ironische/.....

Die ironische Reflektiertheit des Schreibers auf die eigene Person, oder vielmehr auf die Art des Schreibens unterscheidet sich in ihrem tieferen Sinn sehr wesentlich von der äusserlich so ähnlichen Reflektiertheit des schreibenden Krull, oder des Mönches in dem Roman D e r E r w ä h l t e . Man könnte hier von tragischer Ironie sprechen, wäre dieser Ausdruck nicht bereits als terminus technicus in seiner Bedeutung anders spezifiziert. In dem Entstehungsbericht findet sich die Bemerkung Thomas Manns: "Das Dämonische durch ein exemplarisch undämonisches Mittel gehen zu lassen, eine humanistisch fromme und schlichte, liebend verschreckte Seele mit seiner Darstellung zu beauftragen, war an sich eine komische Idee, entlastend gewissermassen, denn es erlaubte mir, die Erregung durch alles Direkte, Persönliche, Bekenntnishafte, das der unheimlichen Konzeption zu Grunde lag, ins Indirekte zu schieben und sie in der Verwirrung, dem Händezittern jener bangen Seele travestierend sich malen zu lassen"[114]. Hier wird wieder das Moment der Distanz, des Fernrückens betont. Das ganz und gar Ernste der Ironie Zeitbloms liegt aber darin, dass sie echter Ausdruck einer Hilflosigkeit ist vor einer Aufgabe, "für die ich von Natur nicht der rechte Mann, zu der ich nicht geboren, aber durch Liebe, Treue und Zeugenschaft berufen war"(750) wie er von sich selber sagt mit Worten die an die bekannte und von Mann auch sonst häufig zitierte Hamletcharakteristik Goethes anklingen.

b) Die Grenze der künstlerischen Ironie.

Zeitbloms Beteuerungen, dass er nicht an Gesetze der Kunst gebunden sei, da er keinen Roman schreibe sondern von wirklich Geschehenem berichte - ironische Beteuerungen, da es sich in Wahrheit

eben/.....

eben wohl um einen Roman handelt - treffen doch eine tiefere Wahrheit: dass in diesem Roman die Illusion der Kunst sich allenthalben vor einer allzu grausam starken Wirklichkeit zurückzieht. Thomas Mann nennt die scheinbar nebensächliche Einzelheit, dass das Datum, unter dem Zeitblom die Niederschrift seiner Biographie beginnt, das wirkliche Anfangsdatum der Niederschrift des Romans ist, "kennzeichnend für das ganze Buch: für das eigentümlich W i r k l i c h e , das ihm anhaftet, und das.... eine nie gekannte, in ihrer phantastischen Mechanik mich dauernd bestürzenden Rücksichtslosigkeit im Aufmontieren von faktischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten (ist)"[115]. Wiederholt verwendet Thomas Mann in seinem Kommentar Ausdrücke, die eher dem Vokabular der modernen Technik angehören, wie: Mechanik, Einschaltung, Aufmontieren, Montageprinzip, Montage-Akt, Montagetechnik. Solche Wendungen, die nicht zufällig an jenes das Leverkühnsche Spätwerk kennzeichnende Epiteton "streamlined" erinnern scheinen die Absicht des Autors zu verraten, einer Kritik des Werkes zuvorzukommen. Sie implizieren das Eingeständnis einer gewissen Kunstlosigkeit und lassen sich den im letzten Abschnitt angeführten apologetischen Bemerkungen Zeitbloms an die Seite stellen. Das Überhandnehmen der Wirklichkeit steht aber darüber hinaus in direktem Zusammenhang mit einem wichtigen Motiv des Werkes, mit der These, dass die Kunst in ein Endstadium eingetreten ist, dass sie ihren eigenen Charakter aufgeben muss, aufhören muss, schöner Schein zu sein und zur illusionslosen Wirklichkeit durchzubrechen gezwungen ist. ".... der Schein der Kunst wird abgeworfen. Zuletzt wirft immer die Kunst den Schein der Kunst ab"(84 f.), erläutert Kretzschmar in einem seiner Vorträge[116]. Dieser Einbruch der Wirklichkeit in das Werk lässt sich in fast allen Sphären des Romans erkennen, in den musiktheoretischen und musikgeschichtlichen Erörterungen, in der

Verschränkung/.....

Verschränkung der fiktiven Musik Leverkühns, die ihrerseits der Schönbergschen nahesteht, mit dem zeitgenössischen Musikleben, in der deutlich erkennbaren Verwendung biographischer Details aus Nietzsches Leben und aus dem eigenen, angefangen von Lübeck-Kaiserschern[117] über München und Palestrina[118] bis zu dem Hof der Schweigestills[119] und nicht zuletzt in der Verarbeitung der deutschen Geschichte und Politik, gesehen aus einer unverkennbar Thomas Mannschen Perspektive. Reich an "Stoff", an biographischem, wissenschaftlichem, historischem, politischem, weltanschaulichem waren auch frühere Werke. Während sie aber bisher stets ironisch behandelt waren, gleichsam durch das Mittel der Ironie in das Gesamt des Kunstwerkes eingeschmolzen waren, so stehen sie nun aufeinander "montiert", unversöhnt im radikalen Ernst ihrer Wirklichkeit da. Dieses Verschwinden, Verstummen der Ironie sei an einigen vergleichenden Beispielen kurz erläutert. Biographisches zeigen vor allem die Frühwerke, D i e B u d d e n b r o o k s , einige Erzählungen, das erste Fragment des F e l i x K r u l l . Die heitere Ironie, mit der aber dort alles persönlich Erfahrene verwandelt wird, kommt ganz voll erst zur Deutlichkeit, wenn man etwa die Gestalt der Schwester Olympia im K r u l l mit der Gestalt und dem Schicksal der Clarissa Roddes vergleicht; Thomas Mann hat ihr mit schonungsloser Detailliertheit das Leben und den Selbstmord seiner Schwester gegeben.[120]

Ein Beispiel für die Ironisierung des Wissenschaftlichen, der Wissenschaft vom Mythos bildet der J o s e p h r o m a n ; den Gegensatz äussersten Ernstes bilden im D o k t o r F a u s t u s die wissenschaftlichen Erörterungen über die Theologie und über die Kunst, insbesondere die Musik.

Was schliesslich das Geschichtliche, Politische, Weltanschauliche betrifft, so wird dieses Gebiet an unironischem Ernst höchstens

noch durch/.....

noch durch die Radikalität des Mythisch-Religiösen übertroffen. E. Holthusen hat in seiner kritischen Schrift über den Faust-roman die vielerlei Beziehungen dieses Werkes zu den Betrach-tungen eines Unpolitischen nachgewiesen.[121] Es wurde bereits gezeigt, wie die in diesem "Leidensbuch"[122] ab-gehandelten Probleme im Zauberberg ihre durchaus ironische Spiegelung finden. Wo im Doktor Faustus die gleichen Probleme allenfalls noch ironisch behandelt werden, in den endlosen Diskussionen der Studenten - "Schlafstroh-Dreschen", werden diese noh am ehesten an die Naphta-Settembrini-Kontroversen erinnernden Gespräche genannt - da wird das Verstummen der Ironie bei der Wiederholung dieses Themas in den Gesprächen der Münchner Intellektuellen nur um so eindringlicher.

Der im Grunde unironische Charakter des Faustromans kommt schliesslich in kommentierenden Bemerkungen des Autors selber zum Ausdruck. "Die mich selbst fortwährend befremdende, ja bedenk-lich anmutende Montage-Technik gehört geradezu zur Konzeption, zur "Idee" des Buches, sie hat zu tun mit einer seltsamen und lizensiö-sen seelischen Lockerung, aus der es hervorgegangen, seiner über-tragenen und auch wieder baren Direktheit, seinem Charakter als Geheimwerk und Lebensbeichte..."[123]. Mann spricht dem Roman "Lebensgeladenheit" zu[124], eine "Aura von Lebensgefühl, eine Luft-hülle biographischer Stimmung"[125], nennt ihn "das wunderliche und äusserst persönliche Werk"[126], ein Werk, "das, Bekenntnis und Lebensopfer durch und durch, keine Rücksichten kennt und, indem es als gebundenste Kunst sich darstellt, zugleich aus der Kunst tritt und Wirklichkeit ist"[127]. Eine Tagebucheintragung vom Januar 1946 lautet: "Wieviel enthält der Faustus von meiner Lebens-stimmung! Ein radikales Bekenntnis im Grunde. Das war das Auf-wühlende, von Anbeginn, an dem Buch"[128].

Aus diesen/.....

Aus diesen Zitaten spricht ein Verhältnis des Autors zum Werk, das dieses von allen früheren unterscheidet und wohl den Grund bildet für den auffallenden Mangel an Ironie und dafür, dass Ironie dort wo sie dennoch zu finden ist, sich als Schutz, nicht als heiter auflösendes und bewahrendes Mittel zu erkennen gibt und somit den radikalen Ernst des Werkes eher noch deutlicher hervortreten lässt.

B. Mythos.

Thomas Mann bemerkt im Bericht über die Entstehung des F a u s t u s wie er anlässlich der Lektüre einer Schrift über den Josephroman "eine Art von Neid empfand auf jene Zeit heiter mythologischen Spieles, für welches das makabre Werk der Gegenwart so wenig, so gar keinen Raum bot. Ich schalt es unepisch, unhumoristisch, unerfreulich, künstlerisch glücklos"[129]. Der Nachdruck liegt in dieser Aussage wohl auf "Spiel", das heisst aber auf dem eigentlich ironischen Moment. Für Mythologisches, Mythisches hat sich im D o k t o r F a u s t u s durchaus Raum gefunden. Doch hat dieses eine Wandlung erfahren, sowohl in Hinsicht auf Inhaltliches als auch im Formalen, besonders indem es sich von jener vermittelnden Ironie gelöst hat, sodass allerdings von mythologischem Spiel nicht mehr oder nur noch in einem entarteten Sinn die Rede sein kann.

1. Der mythische Raum der Handlung.

Archetypisches, Mythisches im Sinne Thomas Manns manifestiert sich in verschiedenen Bereichen, Formen, Gestalten und Symbolen, die in den meisten Fällen aus einer vergangenen Zeitepoche in die Gegenwart hineinragen oder Wurzeln in der Vergangenheit haben.

Das/.....

a) Das ausgehende Mittelalter.

Thomas Manns Faust ist kein Renaissancemensch; er ist modern und mittelalterlich. Diese Wandlung des überlieferten Stoffes ist womöglich noch folgenreicher als jene andere des Helden vom Gelehrten zum Musiker. Das 15. und 16. Jahrhundert, das in dem Roman so mannigfach wieder gegenwärtig wird, zeigt hier nicht sein vorwärts- sondern sein rückwärtsgewandtes Gesicht. Es ist die Epoche des Reif- und Überreifwerdens der mittleren Jahrhunderte, ist Herbst des Mittelalters weit mehr als die Geburt eines neuen Äons.

Das Mittelalter, repräsentiert durch die Jahrhunderte an seinem Ausgang, gelegentlich auch durch das Hochmittelalter, das 11. und 12. Jahrhundert, jene andere grosse Zeit der Theologie, erscheint als die dem modernen Menschen zunächst liegende Epoche der mythisch-kultischen Bindung des Einzelnen an ein allumfassendes Kollektiv. Von allen Seiten gesehen erscheint dies als der Kern seines Wesens, von der Theologie, von Politik und Gesellschaft, von der Kunst. Es ist eine unwiederbringlich vergangene Epoche, die dennoch durch mancherlei stehengebliebene Spuren unsere Blicke auf sich zieht und zum Vergleich auffordert.

Als grosser Anwalt jener "Geistesverfassung der klassischen Jahrhunderte des Glaubens" fungiert der Theologiedozent Schleppfuss, ein anderer Naphta, Inkarnation des Bösen. Zur Veranschaulichung jener Bindung des Individuums an das Kollektivum dient ihm das spätmittelalterliche Inquisitionswesen, für das er ein Verstehen an den Tag legt, das dem Verzeihen oder gar der Bejahung sehr nahe kommt. Das Hauptgewicht legt er dabei auf die innere Bejahung der Schuld durch den Sünder; er zieht daraus den Schluss: "Welche schöne Geschlossenheit der Kultur aber sprach aus diesem harmonischen Einvernehmen zwischen dem Richter und dem Delinquenten...." (155).

Die bittere/.....

Die bittere Ironie, die die Wiedergabe dieses ganzen Komplexes im Munde des Humanisten annimmt, vermag doch das Dilemma des modernen Menschen nicht zu lösen. Die Freiheit ist für ihn zur extremen Bindungslosigkeit geworden, aus der er zur Bindung zurückstrebt; sie hat den Punkt des Umschlages in ihr dialektisches Gegenteil erreicht.

Die Desavonierung der Freiheit ist ein anderes Thema des Dozenten Schleppfuss. Der Begriff der Freiheit wird von ihm theologisch gefasst als die von Gott dem Menschen verliehene Fähigkeit des Abfalls, somit als Grundbedingung der Sünde. Sie ist primär Freiheit zum Bösen. Im politischen und gesellschaftlichen Sinne verstanden und somit auch im Sinne der Lösung des Individuums aus der kultischen Gemeinschaft wird sie als ein sekundäres Phänomen interpretiert. Auch hier bleibt sie nach Schleppfuss etwas der menschlichen Sündhaftigkeit Nahestehendes.

Spezifisch Mittelalterliches tritt dem Helden des Romans aber schon vor dieser intellektuellen Propagierung entgegen. Es umfängt ihn in der Atmosphäre der alten deutschen Stadt. Hier ist Vergangenheit Gegenwart geblieben. Das Ausser-der-Zeit-Sein, Kennzeichen des Mythischen, wie es uns schon wiederholt begegnet ist, trifft hier wieder zu. Von Kaisersaschern heisst es: "... dergleichen stellt für das Lebensgefühl die ununterbrochene Verbindung mit der Vergangenheit her, mehr noch, es scheint jene berühmte Formel der Zeitlosigkeit, das scholastische Nunc stans an der Stirn zu tragen"(57) 130)

Was aber sich gleich geblieben ist, was so prägend und bestimmend wirkt, nicht zuletzt auf Adrian, den Sohn dieser Stadt, ist das Schlechte, Verdorbene, Krankhafte: "In der Luft war etwas hängen geblieben von der Verfassung des Menschengemütes in den letzten

Jahrzehnten/.....

Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie"(57).

b) Volk und Einzelner.

In den J o s e p h r o m a n e n hatte Thomas Mann die Geburt des Individuums aus dem mythischen Kollektiv dargestellt[131]. Der F a u s t u s zeigt eine Entfremdung des Einzelnen, eine Lösung aus umfangender Lebensgemeinschaft, und damit letzthin vom Mutterboden des Mythischen. Diese äusserste Entfremdung wird exemplifiziert am Schicksal der Musik, welche "nur Vordergrund und Repräsentation, nur Paradigma war für Allgemeiners, nur Mittel, die Situation der Kunst überhaupt, der Kultur, ja des Menschen, des Geistes selbst in unserer durch und durch kritischen Epoche auszudrücken"[132], wie es in dem Bericht über den Roman heisst. Bei der Bestimmung der gegenwärtigen Stellung der Musik spielt die Unterscheidung zwischen "kultischen" und "kulturellen" Epochen eine wichtige Rolle. "Die Säkularisierung der Kunst, ihre Trennung vom Gottesdienst", allgemeiner "die Trennung der Kunst vom liturgischen Ganzen, ihre Befreiung und Erhöhung ins Einsam-Persönliche und Kulturell-Selbstzweckhafte" wird schon von dem jungen Leverkühn als das Elend der Moderne empfunden (92). Angesichts des "Leidenspathos", das damit ihr Teil geworden sei, spricht er "von der wahrscheinlich bevorstehenden Wiederzurückführung ihrer heutigen Rolle auf eine bescheidenere, glücklichere, im Dienst eines höheren Verbandes"(ebd.). Eindringlicher wird diese Forderung nach Erlösung der Kunst "aus einer feierlichen Isolierung, die die Frucht der Kultur-Emanzipation, der Erhebung der Kultur zum Religionsersatz war" von Leverkühn zu einem späteren Zeitpunkt, vor der Komposition der beiden letzten Werke, wiederholt.

Das Verlangen/.....

Das Verlangen der Kunst geht aus der Vereinsamung heraus auf eine neue Bindung an die Gemeinschaft, an das Volk[133]. Dadurch, dass Leverkühn in diesem Zusammenhang den Ausdruck "Durchbruch" gebraucht, der im Roman zugleich einen ganz anderen, den politisch-gesellschaftlichen Komplex leitmotivisch anklingen lässt, wird das Gespräch seiner spezifisch musikgeschichtlichen Problematik entkleidet, es gewinnt universellere Bedeutung, wird Zeichen, Symptom ganz allgemein für das Streben des Individuums zurück ins Kollektiv. Dieses eine Beispiel, dem sich andere an die Seite stellen liessen (z.B. aus den Studentendiskussionen oder aus den kulturkritischen Erwägungen der Münchner Intellektuellen) zeigt mit genügender Deutlichkeit, wie jene obenerwähnte Grundtendenz der Josephgeschichten in ihr Gegenteil verkehrt ist.

c) Das Dämonische.

Die Gegenwärtigkeit des Mittelalters und das Leiden an der Vereinzelung des modernen Menschen, seine Entfremdung von einem umgreifenden Kollektiv, schaffen nur erst den Raum für das Mythische. Näher heran führt das Dämonische, genauer gesagt, die Dämonologie des Dozenten Schleppfuss, in der man eine Art von theoretisch-psychologischem Vorspiel auf die mythische Haupthandlung sehen darf.

"Die Theologie, in Verbindung gebracht mit dem Geist der Lebensphilosophie, dem Irrationalismus, läuft ihrer Natur nach Gefahr, zur Dämonologie zu werden"(138). Mit diesen Worten kennzeichnet Zeitblom eine charakteristische Rückwärtsbewegung der Theologie, ihren dialektischen Gegenschlag auf ein liberales Stadium, das sie an die Grenze der Auflösung alles eigentlich Religiösen geführt hatte. "Hierfür war Schleppfuss ein Beispiel, wenn auch eines sehr

fortgeschrittener/.....

fortgeschrittener und intellektueller Art, da seine dämonische Welt- und Gottesauffassung psychologisch illuminiert war und dadurch dem modernen, wissenschaftlichen Sinn annehmbar, ja schmackhaft gemacht wurde"(151). Was rationalistische Zeiten Aberglauben genannt haben, bringt er dem Verständnis des modernen Menschen wieder nahe, er holt es gleichsam aus dem Brunnen der Vergangenheit wieder empor, indem er die allgemein-menschlichen, triebhaften Wurzeln der scholastisch-dogmatisch gebundenen Religiosität freilegt. Er zeigt, dass die Möglichkeit des Abfalls von Gott und die Bindung an die dämonischen Mächte nicht irrtümlicher Aberglaube des Mittelalters gewesen sei, dass sich darin vielmehr das Grundgesetz von der Magie der Seele manifestiert habe, das an Gültigkeit keinerlei Einbusse erlitten hat. Zur näheren Erläuterung dessen, was hier gemeint ist, empfiehlt es sich, noch einmal den Aufsatz F r e u d u n d d ie Z u k u n f t heranzuziehen, in dem viel von der "Magie des Unbewussten"(A.d.G.,S.586) und verwandten Phänomenen die Rede ist. Thomas Mann stützt sich auf Freud und besonders auf C.G. Jung, wenn er von der Allmacht der Seele spricht und sie als "Geber aller Gegebenheiten" bezeichnet (A.d.G., S.587).

Zwei besondere Aspekte der Dämonologie Schleppfussens stehen mit der Handlung des Romans in besonderem, vorbereitendem Zusammenhang: Als "Haupttummelplatz der Dämonen" bezeichnet er das Geschlechtliche, mit dem Dämon des Geschlechtlichen bringt er die Anfechtung des Gehirns in dunkle Beziehung und als instrumentum des Bösen - stets im Geiste der "klassischen Jahrhunderte des Glaubens" und somit mit einem gut Teil ironischer Reserviertheit von Zeitblom berichtet, aber dennoch in der Gegenwart des Romans nicht weniger wirklich - bezeichnet Schleppfuss das Weib, die Verführerin. Er nimmt damit das Schicksal Leverkühns vorweg, mehr noch, er gibt dem

realen/.....

realen, biographisch fixierbaren Geschehen eine Tiefendimension, macht es transparent für seine dämonische Hintergründigkeit und erkennbar als Erfüllung eines mythisch-typischen Schemas.

Ebenfalls in naher Beziehung zu dem späteren Geschehen des Romans steht die Erwähnung des bösen Blicks, von Schleppfuss als ein Beispiel für die bereits erwähnte. "Mächtigkeit der Seele" angeführt. Es kommt dieser Einzelheit aus der theologischen Vorlesung im Ganzen des Romans eine zwiefache Bedeutung zu: Es bleibt dem Leser überlassen, die Vorgänge um den Tod des Kindes Echo als mit der Gegenwart Leverkühns zufällig koinzidierend zu betrachten, so wie Zeitblom das im Grunde tut. Dann ist das Schuldgefühl Leverkühns nicht real begründet sondern nur durch die Erinnerung an das Schleppfusskolleg gleichsam psychologisch motiviert. Der Gelehrte hat, so würde der Humanist sagen, ein Samenkorn des Aberglaubens in ihn gelegt, das dann viele Jahre später Frucht trägt, indem nun Leverkühn wirklich glaubt, durch seinen Blick das Kind getötet zu haben. Doch steht es uns frei, die Zusammenhänge tiefer und wirklicher zu nehmen. Der Aberglaube des Mittelalters und früherer Zeit, die Sage (d.h. der Mythos im engeren Sinne des Wortes) vom tötenden Auge des Basilisken erweist sich als eine zeitbedingte Einkleidung menschlicher Urerfahrung, die in der Altes mit Modernem verbindenden Betrachtungsweise des Dozenten den Rang einer Tatsache zugesprochen bekommt. So betrachtet wird also der Leser durch seine Teilnahme am dämonologischen Kolleg dafür bereit gemacht, den Tod des Kindes nicht weniger der bösen Gegenwart Leverkühns zuzuschreiben wie dieser selbst unter den Protesten des Freundes es tut.

/Der Mythos/.....

2. Der Mythos des Teufels.

Die Gestalt des Teufels nimmt in der mythischen Schicht des Romans die zentrale Stelle ein. Ihm untergeordnet erscheint selbst der Faustmythos. Denn das Schicksal Leverkühns selber ist teuflisch, das Teuflische verwirklicht sich durch ihn, ist Teil seiner selbst. Und der Mythos des Mittlers und Erlösers, verwirklicht in mehreren Personen, erweist sich dagegen als ohnmächtig.

a) Die Wirklichkeit der Teufelsgestalt.

Auf zwei Wegen wird dem Mythos des Teufels dichterisch Wirklichkeit verliehen.

Das geschieht zum ersten durch die beiden Romangestalten, den Dozenten und den Fremdenführer, die beide nicht weniger real sind als alle anderen Figuren des Romans. Dennoch sind sie auf bestimmte Weise als aus einem anderen Bereich kommend gekennzeichnet, einerseits durch ihr Äusseres, in Schleppfussens Falle schon beim Namen beginnend, dann in verschiedenen traditionellen Einzelheiten, dem scheinbar wirklich schleppenden Fuss, dem sich auf- und abbewegenden geteilten Bart[134], den splittrig-scharfen Zähnen, Cape und gezwiltem Hut, dann in seiner scharfen zugleich leichten, ironisch gefärbten Redeweise, seinen tiefen Verbeugungen und seinem devoten "Ihr ganz ergebener Diener". Der Dienstmann, ebenfalls im Cape, mit roter Mütze wird nicht näher beschrieben; seine Ähnlichkeit mit dem Theologen ist dafür um so auffallender. "Sah meiner Meinung nach entfernt unserem Schleppfuss ähnlich von wegen des Bärtchens, sah ihm sogar recht ähnlich, wenn ichs bedenk", heisst es in Leverkühns Brief mit wirkungsvoller Steigerung (212).

Auffallend/.....

Auffallend ist auch das geheimnisvolle Verschwinden "von der Bildfläche"(150). Zusammen mit der Doppelung - und solche Wiederholung des Gleichen in verschiedenen Personen findet sich im D o k t o r F a u s t u s mehrfach - erinnert dieses unerklärliche Verschwinden an Sendboten in zwei früheren Werken Thomas Manns, an die mehrfache Personifizierung des Todes im T o d i n V e n e d i g und an die Hermesgestalt im Josephroman. Das Abtreten aller dieser Personen zeigt deutlich eine formale Gemeinsamkeit - man kann geradezu von einem Wiederentrücktwerden sprechen - und es ist Thomas Mann gelungen, gerade durch diese Eigentümlichkeit stärker noch als durch Physiognomie, Gestik, Kleidung oder Worte deutlich zu machen, dass diese Gestalten "Sendboten" aus einem anderen Bereich, Personifizierungen eines Mythos sind.

Es erübrigt sich, näher auf das nicht weniger mysteriöse Verschwinden der beiden Ärzte einzugehen.

Die Wirklichkeit des Teufelsmythos wird also dadurch geschaffen, dass das vordergründig Reale transparent wird für etwas Irreales. Der zweite Weg führt zu dem gleichen Ziel in umgekehrter Richtung: einem im vordergründigen Sinne nicht Realen, Bildhaften wird Realität gegeben.

Die Teufelsvision Leverkühns im Zentrum des Buches lässt eine zwiefache Auffassung zu. Sie kann rational, medizinisch als eine Halluzination, als ein Symptom der Krankheit und ohne gegenständliche Realität aufgefasst werden; mit eben dem gleichen Recht aber auch als etwas Objektives, von der Person Leverkühns Unabhängiges, nämlich aus der Tiefe des kollektiven Unbewussten Hervorbrechendes. Gerade die Tatsache, das die Objektivität des Mythischen in dieser Weise offengelassen wird, gibt diesem Komplex seine besondere Wirklichkeit/.....

lichkeit, ja Wirksamkeit. Der Leser wird gleichsam mithineingezogen in Leverkühns Zweifel an der Aussenexistenz des Bösen, er sieht sich genötigt, über den rationalen Humanismus des Erzählers hinauszugehen und die psychologische Wirklichkeit des Mythos zu akzeptieren.

Eine ähnliche Wirkung hat die Selbstironie des Teufels, der, in diesem Punkte dem Goetheschen Mephistopheles gleichend, auf seine Weise "von Kultur beleckt" erscheint. Wenn er z.B. die neusten medizinischen Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Geschlechtskrankheiten verfolgt, so wird er damit seiner eigentlichen, der mittelalterlichen Sphäre entrückt. Der alte Teufelsmythos der "klassischen Jahrhunderte des Glaubens" wird modernisiert und dadurch einerseits ironisch relativiert, andererseits aber eben durch diese Ironisierung seiner historischen Begrenztheit enthoben. Die Gestalt des Bösen erlangt als metaphysisches Urprinzip, das an keine Epoche gebunden ist, die volle Wirklichkeit wieder. Psychologisch gesehen ist sie eine Projektion aus Leverkühns Innerem, aber aus Schichten der Seele, die unterhalb des persönlich-individuellen Bereiches liegen, aus dem kollektiven Unbewussten. Eben daher rührt der Eindruck des Objektiven, Zwanghaften, der Willkür persönlicher Hervorbringung Entzogenen dieser Vision, der so starke Eindruck eines Zwiegespräches, dem nicht einmal Zeitblom sich ganz zu entziehen vermag.

b) Der Sinn des Paktes.

Nicht Erkenntnis des Alls, nicht Macht, Herrschaft und Reichtum verspricht der Teufel als Preis für Leverkühns unsterbliche Seele sondern die Fähigkeit zu spontanem künstlerischen Schaffen. Es äussert sich darin eine charakteristische, zeitbedingte Verschiedenheit von Goethes Mephistopheles. Dieser ist der kalte, intellek-

tuelle/.....

tuelle, ironische (nicht nur selbstironische) Gegenspieler alles hochstrebenden Enthusiasmus'. Sein "Ich hab doch recht!" ist das Rechtbehalten des scharfsichtigen, scharfzüngigen, illusionslosen Analytikers; sein ewiges Verneinen ist die Folge der Blasiertheit, der Langeweile dessen, der alles Seiende als einen immer gleichen Trott durchschaut hat. Er verneint wie die Werke so alles Schaffen, weil sein kalter Blick alles als schal und eitel durchschaut. Die Rolle Mephistos im göttlichen Weltenplan ist, dass er gerade durch Bosheit, Kritik, Verneinung dem Streben und Schaffen Vorschub leisten muss.

Dieses Verhältnis ist in Thomas Manns D o k t o r F a u s t u s in sein dialektisches Gegenteil umgeschlagen[135]. Das heisst, der Träger der Faustrolle hat das spezifisch Mephistophelische in sich selber aufgenommen. Leverkühn selbst ist nun mit all diesen Zügen gezeichnet: mit scharf analytischem Verstand, der alle Werke durchschaut (das Kunstwerk ist stellvertretend dafür), mit Kälte, mit Illusionslosigkeit, Kritik, Langerweile und aus all dem resultierend mit Ironie. Der Teufel andererseits ist zum Herrn des Enthusiasmus geworden. Seine eigenen Worte, frei von aller Ironie oder Verstellung, drücken eindeutig aus was er zu geben bereit ist: ".... das ist schon nicht mehr das Klassische, mein Lieber, was wir erfahren lassen, das ist das Archaische, das Urfrühe, das längst nicht mehr Erprobte. Wer weiss heute noch, wer wusste auch nur in klassischen Zeiten, was Inspiration, was echte, alte, urtümliche Begeisterung ist, von Kritik, lahmer Besonnenheit, tötender Verstandeskontrolle ganz unangekränkelte Begeisterung, die heilige Verzuckung? Ich glaube gar, der Teufel gilt für den Mann zersetzender Kritik? Verleumdung - wieder einmal, mein Freund! Potz Fickerment!

Wenn/.....

Wenn er etwas hasst, wenn ihm in aller Welt etwas konträr ist, so ist es die zersetzende Kritik. Was er will und spendet, das ist gerade das triumphierende Über-sie-hinaus-Sein, die prangende Unbedenklichkeit!"(355). Leverkühn weiss darauf nichts zu erwidern als das eine Wort: "Marktschreier". Der Grund für diese dialektische Umkehrung des Verhältnisses zwischen Faust und dem Teufel ist ein historischer. Schon früh, als Adrian in einer Selbstcharakteristik eben diesen Mangel an "Unbedenklichkeit" für seine Unfähigkeit zu künstlerischem Schaffen verantwortlich machte - "... weil ich mir die robuste Naivität absprechen muss, die ... zum Künstlertum gehört. Statt ihrer ist eine rasch gesättigte Intelligenz mein Teil"(200) - hatte Kretzschmar erwidert, dass diese "Neigung zum Überdruss, die Fähigkeit zum Ekel ... über-individueller Natur und Ausdruck sei eines kollektiven Gefühls für die historische Verbrauchtheit und Ausgeschöpftheit der Kunstmittel"(204). Die "Kulturkrise" der Gegenwart, von der Thomas Mann in seinem Kommentar spricht[136], die in einem Überhandnehmen der kritischen Bewusstheit gründet, ist die historische Bedingung für jene dialektische Umkehrung des Faust-Teufel-Verhältnisses. Auf diese historische Bedingtheit weist der Teufel seinen Partner sogar ausdrücklich hin mit einer deutlichen Anspielung auf Goethe(355). Was Leverkühn vom Teufel zu gewinnen hofft und wirklich gewinnt, ist die Beseitigung der die Produktion hemmenden Bewusstseinskontrolle. "Wir lassen die Lahmheit und Schüchternheit, die keuschen Skrupel und Zweifel zum Teufel gehn. Wir pulvern auf und räumen, bloss durch ein bisschen Reiz-Hyperämie, die Müdigkeit hinweg, - die kleine und die grosse, die private und die der Zeit"(355). So verspricht es der Teufel und Leverkühn gesteht in seiner Bekenntnisrede als er die Frist zu Ende gehen sieht/.....

sieht: "Nur die Scham und den Spott des Geistes, und was in der Zeit dem Werke zuwider, dass hat Er von mir beiseite gehalten...."(747).

Zeitlos wirklich bleibt die Gestalt des Bösen. Was sich gegenüber dem Goetheschen Teufel gewandelt hat, ist lediglich seine zeitbedingte Verwirklichung, seine Erscheinungsform wie das, was er zu geben hat.

c) Ein guter Teufel.

Historische Relativität dessen, worin das ewig Böse sich zeitigt, wird gerade auch an der Figur des Impresarios Saul Fitelberg sichtbar. Seine Rolle ähnelt in manchem der des Goetheschen Mephistopheles - und doch ist er alles andere als eine Inkarnation des Bösen. Er ist Verführer zur Welt, er selbst parodiert den alten Teufelsmythos wenn er sagt ".... bin ich gekommen, Sie zu entführen, ... Sie auf meinem Mantel durch die Lüfte zu führen und Ihnen die Reiche dieser Welt und ihre Herrlichkeit zu zeigen, mehr noch, sie Ihnen zu Füssen zu legen"(596 f.). Hier zeigt sich die andere Seite jenes dialektischen Umschlages. Denn was einst Verführung zum Bösen war, die Reiche dieser Welt, wäre jetzt, daran lässt das Ganze dieses heiteren Zwischenspiels keinen Zweifel, ein Gutes, die Erlösung aus unzugänglicher Kälte und Einsamkeit. Fitelberg, mephistophelisch bis in Einzelheiten, etwa sein übergalantes Betragen gegen Frau Schweigestill und deren Tochter, ist geradezu ein Gegenspieler des Bösen, er ist ein Mittler, und er wird abgewiesen.

3. Der Mythos des Mittlers und Erlösers.

Im Zentrum des Z a u b e r b e r g s sowohl wie des Josephromans standen Menschen, deren Rolle die des Mittlers war.

Dies/.....

Dies Mittlertum hatte in Joseph mythische Züge angenommen. Im D o k t o r F a u s t u s hat Thomas Mann diese mythisch-typische Urgestalt in mehreren Personen Wirklichkeit werden lassen. Ihrer aller Schicksal ist aber Versagen und Scheitern.

a) Nepomuk Schneidewein.

Die wichtigste Mittlergestalt, zugleich die reinste Verkörperung von Mythischem im D o k t o r F a u s t u s ist das Kind Nepomuk Schneidewein. Starke persönliche Erlebnisse des Autors verbinden sich hier mit mythenpsychologischen Erkenntnissen Jungs und Kerényis. Den äusseren Anstoss, das Vorbild der Wirklichkeit, gab, wie aus der biographischen Studie ersichtlich, ein Enkel Thomas Manns [137]. Eine so starke von keiner Ironie gebrochene Ergriffenheit und Berührtheit, Zeichen einer sehr tiefen Selbsterfahrung, findet sich wohl an keiner zweiten Stelle im Werk Manns. Dieses göttliche Kind kann mit besonderem Recht als eine dichterische Gestaltung eines Archetyps des kollektiven Unbewussten verstanden werden. C.G. Jung und K. Kerényi haben zusammen in ihrer "Einführung in das Wesen der Mythologie" eine eingehende Analyse des "Kind-Archetypus" gegeben, die Thomas Mann zur Klärung eigener Erlebnisse herangezogen hat. Er hat auf die Gestalt Nepomuks eine ganze Fülle mythischer Züge versammelt und ihr eine eigentümliche Transparenz für ein gleichsam aus einer anderen Welt kommendes Licht gegeben. Etwas "Lehrendes und Botenhaftes"(688) hat das Kind - "Gelt, da freust du dich, dass ich gekommen bin"(690), sind seine ersten Worte an Adrian - , die Frauen knien bei ihm nieder, nennen ihn Gottkindlein gebenedeites und auf Erden noch neu, vom Himmel herabgefallen. Der nüchterne Zeitblom "gewillt zu der Feststellung,

dass/.....

dass hier alles mit recht und schlechten Dingen zugehe"(693), wird selber vom Gegenteil überzeugt, er erkennt die "anbetungswürdige Lieblichkeit, ... die Urreinheit von anderwärts ... die Gültigkeit als Erscheinung d e s K i n d e s auf Erden, das Gefühl von Herabgestiegensein und, ich wiederhole es, lieblichem Botentum, das sie einflösste, und das die Vernunft in ausserlogische, von unserem Christentum tingierte Träume wiegte"(695f.). Während seine Vernunft sich in eine Vorstellungssphäre rettet "des Mythisch-Zeitlosen, Gleichzeitigen und Nebeneinander bestehenden, worin die Mannesgestalt des Herrn keinen Widerspruch bildet zu dem Kinde im Arm der Mutter, das er auch ist, das immer ist..."(696) heisst es von Leverkühn, dass er dem unaufhaltsam Werdenden den Charakter des Seins verlieh; "er glaubte ans Bild" (ebd.) Jung schreibt dem Archetypus des Kindes, wie er sich im Mythos - und hier in der Dichtung - objektiviert, die Rolle des Mediators, des Heilbringers zu[138] und eben das ist auch Nepomuk. Er hätte Rettung und Erlösung bringen, Leverkühn in der reinen Liebe zu ihm den Bann des Teufels brechen können. Aber das Böse siegt über das Gute und gerade in der "Hinwegnahme des wunderbaren Kindes, das zu ihm gekommen war"(719) erweist sich die Realität des Mythos vom Bösen in voller Stärke.

b) Rudi Schwertfeger.

Weniger deutlich mythische Züge trägt eine andere Gestalt des Romans, Rudi Schwertfeger, dessen Wesen und Schicksal doch unverkennbar Ähnlichkeit mit Nepomuks zeigt. Auch er ist ein Mittler und, wenngleich in einem rein diesseitigen, innerweltlichen Sinn, ein Erlöser. Wie Nepomuk in manchem an den Knaben Tadzio im T o d i n V e n e d i g erinnert, so lässt schon die Art der erotischen Beziehung/.....

en Beziehung zu Leverkühn eine Verwandtschaft des Geigers mit der Erlösergestalt des frühen Künstlerromans erkennen. Schwertfeger ist Mittler zwischen dem einsamen Menschen und der Welt. Schwertfegers Tat ist "die Überwindung der Einsamkeit durch die Zutraulichkeit"(620), sein Sieg spiegelt sich wieder in dem Violinkonzert, das Leverkühn ihm auf den Leib geschrieben (225)Er hat durch seine Liebe zu ihm Adrian den Weg zur Menschlichkeit geöffnet, den Tod überwunden (652), sich um das Heil der Seele verdient gemacht(653). Aber Leverkühn geht auf dem klar erkannten und schon ein Stück weit begangenen Weg nicht weiter; er schickt den Erlöser, den negativen Versucher in den Tod und nimmt einer Liebe, die vollends den Pakt annullieren würde, alle Möglichkeit. "Was er an Rudi verübt, ist ein prämeditierter, vom Teufel verlangter Mord - und Zeitblom weiss es" - mit diesen unmissverständlichen Worten kommentiert der Autor in der "Entstehung des Doktor Faustus" die Handlung[139]. Leverkühn schaltet mit der Konstellation der Figuren wie ein Schachspieler. Nicht zufällig erfährt er beim Schachspiel von Rudis Fesselung an Ines Rodde. Die Bemerkung ,mit der er auf die Neuigkeit reagiert: "Du willst wohl, dass ich meinen Zug verfehle und den Turm da verliere"(447) hat kaum bemerkbar einen Doppelsinn. Was er "beim ferneren Überlegen des Zuges" hinzufügt: "Er soll zusehn, dass er heil aus der Sache davonkommt" (448) wird dem Leser und wird Zeitblom selber erst später klar - der Satz wird wörtlich wiederholt - als Ines ihre Drohung ausstösst gegen Rudi, falls er sie verlassen sollte. Leverkühn weiss das, und er weiss zweitens, dass wenn er Rudi als Werber zu Marie Godeau schickt, dieser ihn verraten wird, indem er für sich selber um Marie wirbt. Dieser Verrat wird von Leverkühn bewusst inszeniert, und zwar nach dem Vorbild Shakespeares, der in den drei Dramen "Was ihr wollt", "Viel Lärm um nichts" und "Die beiden Veroneser" das eigene Erlebnis des

verräterischen/.....

verräterischen Werbers gestaltet hat [140]. Nicht nur Leverkühn selber verwendet eine ganze Reihe von Shakespearezitaten als er den Freund zu dieser "Gefälligkeit" bewegen will und später als er sich über dessen Verrat beklagt, sondern Rudi und der halb ahnungslose halb wissende Serenus antworten ihm mit Zitaten, ein grotesker Kunstgriff des Autors, durch den er geheimnisvoll andeutet, wie alle das Spiel mitspielen [141]. Die Handlung läuft ab nach festen Gesetzen zitatenhafter Art, sie verläuft in vorgeschriebenen Bahnen, ist Nachfolge und Imitation und erinnert so an die mythisch gebundene Handlungsweise der Menschen in den Josephromanen. Thomas Mann selber gibt in seinem Kommentar dem Geschehen diese Deutung. Er sagt dort, dass Adrian das Werbemotiv in Aktion setze, "... bewusst und düster spielerisch ein Klischee oder einen Mythos wiederholend, zu unheimlichstem Zweck"[142]. Wenn wir mit dem Autor den Begriff des Mythos auf diese Episode anwenden, ihn also in dem erweiterten Sinn verstehen wollen, den er im Josephroman angenommen hat, zeigt sich auch hier, dass die Macht des Bösen im D o k t o r F a u s t u s letztlich gerade darin sich äussert, dass das Mythische selber, also etwas ansich gutes, der Grund aller Menschlichkeit, ins Böse gewandelt wird.

8. KAPITEL : D E R E R W Ä H L T E

Mit dem Roman D o k t o r F a u s t u s ist das folgende Werk D e r E r w ä h l t e auf mehrfache Weise verknüpft. Die Ebene des Religiösen, die, in den Dichtungen der frühen und mittleren Epoche kaum berührt, in den J o s e p h - romanen erreicht wird und im D o k t o r F a u s t u s schliesslich sich weit ausdehnt, wird nicht wieder verlassen. Menschliche Schuld, Sünde und Gnade behalten ihre volle Bedeutung. Hochmut ist wieder der Kern der Sünde. Eine mehr äusserliche Verbindung liegt bereits darin, dass Thomas Mann die Geschichte vom guten Sünder dem Helden des F a u s t r o m a n s "weggenommen" hat [143], weiterhin darin, dass der Mönch Clemens so augenfällig eine parodische Wiederholung des Gymnasialprofessors Zeitblom ist.

Was aber den E r w ä h l t e n vom D o k t o r F a u s t u s wesentlich unterscheidet, ist die göttliche Gnade, die das spätere Werk durchwaltet, und die sich nicht erst im glücklichen Ausgang der Geschichte erweist, sondern darin, dass das Mythische wie die Ironie wiederum heil werden und Mittel der Heilung, ja Heiligung des Menschen.

A. Mythos.

Wiederum schaltet Thomas Mann zwischen sich und die Geschichte des armen Sünders einen Erzähler, der die ihm bekannt gewordene Legende wiedererzählt, sie in Einzelheiten ausgestaltet und fortlaufend kommentiert. Als Mönch ist er in seinem Verständnis an ganz bestimmte Voraussetzungen gebunden, seine Auslegung/.....

legung verläuft auf einer christlich-humanistischen Ebene und in fest vorgezeichneten Bahnen. Sie bewegt sich zwischen den Polen von Sünde und Gnade. Clemens ist jedoch eine eminent ironisch gezeichnete Gestalt und der wichtigste Sinn der Ironie ist, wie in einem späteren Abschnitt gezeigt werden soll, die Relativierung seines christlich dogmatischen Verständnisses der dargestellten Begebenheiten. Dadurch wird der Blick freigegeben auf eine tiefer liegende Ebene auf welcher die Personen und Ereignisse nach mythischen Archetypen geprägt sind. Die Sünde und die Busse und die Erlösung und Gnade rücken hier merkwürdig nah zusammen, ja sie erweisen sich als eine innere Einheit.

1. Der Geschwisterinzest.

Den Zugang zu der mythisch-archetypischen Schicht gewinnt man am besten durch Vergleiche mit der Vorlage, dem Versepos Hartmanns von Aue. Neu ist bei Thomas Mann zunächst die Art, wie der Geschwisterinzest motiviert wird. Für Hartmann war diese sündige Tat allein das Werk des Teufels[144]. Bei Thomas Mann ist sie die Folge einer anderen Sünde, des Hochmuts, eines Hochmuts des Adels und der Erwähltheit im Unterschied zu Leverkühns Hochmut des Intellekts.

Zur Verdeutlichung dieses Zusammenhangs empfiehlt es sich, auf drei frühere Werke Manns zurückzugreifen, in denen ebenfalls Zwillingspaare eine besondere Rolle spielen. In dem Kapitel ueber F e l i x K r u l l wurde bereits auf die verschiedenen Doppelbilder und ihre dichterische Funktion, die Auflösung des principium individuationis zu gestalten, hingewiesen. Etwa gleichzeitig

mit der /.....

mit der Entstehung des E r w ä h l t e n hat Thomas Mann an den in den dreissiger Jahren entstandenen Abschnitten des F e l i x K r u l l eine bezeichnende Änderung vorgenommen. In dem vierten, fragmentarischen Kapitel des zweiten Buches der 1937 erschienenen Fassung - es wird geschildert, wie der bildsame Jüngling sich in den Strassen Frankfurts herumtreibt - sind es vier verschiedene Personengruppen, die gleichsam exemplarisch das elegante Leben der Stadt vertreten: eine Dame mit einem Kinderpärchen, Junge und Mädchen, "einige junge Leute überseeischen Aussehens .... glückliche Geschwister"[145], mehrere Offiziere und ein glänzendes Paar, Herr und Dame. In dem entsprechenden Kapitel der Ausgabe von 1954 sind drei dieser Gruppen verschwunden, allein das exotische Geschwisterpaar ist geblieben. Die Beschreibung dieses Paares und die Wiedergabe der Gefühle und Gedanken, die dieses Doppelbild in dem Betrachter erregt, sind dafür auf erheblich breiterem Raum angelegt (von 15 auf 71 Zeilen) und vor allem vertieft. Sie sind nämlich nicht mehr bloss Repräsentanten einer gesellschaftlich hochstehenden Daseinsform; ebensowenig sind sie jedoch der Fabel als Glied eingeordnet, Krull entschuldigt sich geradezu beim Leser für die Mitteilung einer "Phantasmagorie", "bei der, platt gesagt, 'nichts herauskommt', da sie das, was man 'Handlung' nennt, in keiner Weise fördert"[146]. Das Geschwisterpaar ragt, aus allem Zusammenhang gelöst, als reines Bild über den Roman heraus.

Ein äusserlich sehr anderes mann-weibliches Zwillingspaar findet sich in dem ägyptischen Teil des J o s e p h r o m a n s, Potiphars Eltern Hui und Tui. Sie stehen dem Geschwisterpaar im E r w ä h l t e n insofern näher, als auch sie Inzest begangen haben. Diese Ehe erscheint als etwas zugleich Heiliges

und Sündhaftes/.....

und Sündhaftes. Heilig ist sie als fromme Nachfolge eines uralten mythischen Schemas: "Gibt es denn wohl etwas Frömmeres als die Nachahmung der Götter? Sie aber zeugen alle im eigenen Blut und sind ehelich beigetan der Mutter und Schwester"[147]. Sünde und Greuel ist diese Tat, besonders von Joseph aus gesehen, darin, dass sie als "Selbstumarmung" einem vergangenen Äon zugehört, über das die Menschheitsentwicklung hinaus ist, nicht absolut also, sondern nur an ihrem geschichtlichen Ort ist sie Sünde. "Denn wir zeugten wohl, Mann und Männin, mit höherem Anstand, aber wir taten's in der Dunkelkammer unserer Geschwisterschaft, und die Umarmung von Bruder und Schwester - sage, ist sie nicht noch eine Selbstumarmung der Tiefe und nahe noch dem Zeugewerk brodelnden Mutterstoffes, verhasst dem Lichte und den Mächten neuerer Tagesordnung?"(ebd.).

Kommt darin somit das mythisch Uranfängliche verbunden mit einem Moment des Autistischen hauptsächlich zur Geltung, so führt uns die 1906 entstandene, 1958 erstmals auf deutsch veröffentlichte Erzählung W ä l s u n g e n b l u t , die wohl frühste Darstellung des Geschwisterinzestes im Werk Thomas Manns, dem Verständnis der Handlung im E r w ä h l t e n noch näher.

Wiederum erweist sich als Grundmotiv der Tat die Gleichheit, die den einen im anderen sich selbst erkennen und lieben lässt, und als die andere Seite dieses autistisch-narzistischen Gefühls das der Verschiedenheit, der auszeichnenden Distanzierung von allem Gemein-Menschlichen. Ersteres wird am deutlichsten in der Schlusszene. Eine lange, versunkene Betrachtung Siegmunds in sein eigenes Spiegelbild geht unvermittelt über in die Betrachtung und die Umarmung seiner Schwester - ".... und sah sie an,

betrachtete/.....

betrachtete sie, wie er vorhin sich selbst betrachtet...'Du bist ganz wie ich ... alles ist wie mit mir'" [148]. Der andere Aspekt, die Sonderung des Paares, man kann fast sagen, seine Erhebung über das Menschliche, seine seelisch-geistige, körperliche, gesellschaftliche und rassische Ausnahmestellung, tönt als Grundstimmung die ganze Erzählung. Mythisch bedeutsam wird diese dadurch, dass sie, wie schon der Titel ankündigt, mit der Vereinigung der geschwisterlichen Eltern Siegfrieds, äusserlich angedeutet durch die Einfügung der Wagneroper, in Beziehung gebracht wird, ja geradezu als mythische Nachfolge, wie Thomas Mann späterhin diesen Ausdruck verwendet, aufgefasst werden kann.

Auf mythischer Ebene gibt sich der Geschwisterinzest im Spätroman D e r E r w ä h l t e als eine Wiederholung des in der frühen Erzählung W ä l s u n g e n b l u t dargestellten zu erkennen. Der weitere Verlauf ist damit in Richtung auf die Geburt eines Helden und Erlösers bereits vorgezeichnet.

Im E r w ä h l t e n erhält freilich das Doppelmotiv von Narzismus und Aussonderung, die über alles Gemein-Menschliche erhöht, eine besondere Färbung und Bewertung den Umständen gemäss, in denen die Geschichte spielt, und bedingt durch die Anschauungen des christlichen Berichterstatters. Die Erwähltheit nimmt die besondere Form des hohen Adels an, die Tat wird zur Sünde, da sie aus Hochmut geschieht. "Hochmut aber, du Ärmste, Liebste, war unsre Sünde, und dass wir in aller Welt von niemand andrem wissen wollten als von uns besonderen Kindern" gesteht Wiligis (42). "Er hatte niemand seiner wert erachtet, als seine

mitgeborene/.....

mitgeborene und ebenso feine Schwester ..."(64) erklärt der Erzähler und sie selbst gibt als Grund für ihre Eheweigerung, dass "... doch nur einer mir ebenbürtig war, dem trag ich ewig Trauer"(66). Das narzistische Moment dagegen spricht deutlich aus den Worten: "Gar so sehr liebten sie einander, sich selbst das Eine im Andern, das war ihre Sünde und deine Zeugung"(60).

2. Das göttliche Kind.

C.G. Jung hat in vielen Mythen sowohl wie im kollektiven Unbewussten eine Reihe von Besonderheiten nachgewiesen, die im Zusammenhang mit der Geburt des göttlichen Kindes immer wieder auftreten. Eine solche Besonderheit, die der späten und schweren Geburt, wird um eine Generation zurückverlegt. Lange muss Baduhenna, die Mutter des Zwillingspaares Gott um Nachkommenschaft bitten. Das Typische und für die Geburt des wunderbaren Sohnes Kennzeichnende daran deutet der Erzähler durch die Verwendung einer formelhaften Wendung an, wie sie aus dem Märchen bekannt ist. Er berichtet vom glücklichen Leben der Eltern und leitet über zur Erwartung: "So heisst es wohl in den Geschichten und heisst dann weiter: 'Nur eines fehlte zu ihrem Glücke'". Er fährt fort: "Das Menschenleben verläuft nach abgebrauchten Mustern..."(17). Deutlich klingt hier das Schema der mythischen Nachfolge an, das in den J o s e p h r o m a n e n so ausführlich und mit direkten Worten erörtert wurde; das gedankliche Rüstzeug eines mythisch und psychologisch Wissenden muss notgedrungen dem Mönch fehlen, wodurch jene tiefere Wahrheit verhüllt erscheint und immer wieder gleichsam ohne die Hilfe des Erzählers zum Vorschein drängt.

Der Tod/.....

Der Tod der Mutter bei der Geburt, die Geburt der Kinder aus dem Tode ist ebenfalls ein Motiv, das nicht selten mit Aussonderung und Halbgöttlichkeit zusammengeht, und worin sich also die zu narzistischem Inzest führende Aussonderung mit der göttlichen Geburt verbindet. Sie werden "des Todes allerliebste Sprossen" genannt(18), sie sind sich schon als Kinder selbst dessen bewusst, dass sie "zusammen aus dem Tode geboren mit unseren vertieften Zeichen ein jedes auf seiner Stirn"(29).

Voll treten die Zeichen von der Geburt des göttlichen Kindes in Gregors Falle in Erscheinung.

Ein Motiv, das mit dem archetypischen Mythos von der Geburt des göttlichen Kindes und Helden oft zusammengeht[149] wird ebenfalls - wenn auch nur andeutungsweise - erwähnt: die jungfräuliche Geburt. Eine die nur dem eigenen Bruder angehört habe, sagt sie, sei nicht im gemeinen Sinne zur Frau geworden sondern sei Jungfrau (39), und eine "ungeheuerlich gesegnete Jungfrau"(44) nennt sie der Erzähler selber, und "Mutter-Jungfrau"(55) in der Stunde der Geburt.

Die frühe Kindheit Gregors verläuft auf besonders klare Weise nach dem mythisch-archetypischen Schema des gottkindlichen Heilbringers. In der Welt, in die er hineingeboren wurde, findet es keinen Platz. C.G. Jung beschreibt diese spezielle Sage des Kind-Archetypus mit wenigen Worten: "Die Verlassenheit, Aussetzung, Gefährdung usw. gehört zur weiteren Ausgestaltung des unansehnlichen Beginnes einerseits und andererseits zur geheimnisvollen und wunderbaren Geburt"[150]. Die Geburt Gregors geschieht ganz im Geheimen. Das Neugeborene wird sogleich von der Gefahr des Todes

bedroht/.....

bedroht: hinter dem Ritter Eisengrein taucht die Gestalt des Herodes auf, der dem göttlichen Kinde nach dem Leben trachtet. Sein Weib gibt ihm diesen Namen, und er verwahrt sich mit einem Nachdruck, der ahnen lässt, dass sie ein tieferes Bewusstsein seiner Rolle damit berührt hat.

Es folgt die Aussetzung in einem Fass auf dem Meere, ein Motiv, das sich in zahlreichen Mythen der Welt findet und, wie C.G. Jung gezeigt hat, seinen Ursprung ebenfalls in der Schicht des kollektiven Unbewussten hat. Das Fass wurde dem Kind zur Wohnung, heisst es, ".... ein neuer Mutterschoss, aus dessen Dunkel, wenn Gott es wollte, es wiedergeboren werden sollte...."(60). Später taucht das Fass als bildliche Benennung des heiligen Mutterschosses noch einmal auf, und zwar wird Maria, die Gottesmutter im Gebet der Sibylla so genannt. Untergründig wird dadurch eine Verbindung zwischen Gregorius und Christus, dem Erlöser und Gottessohn, hergestellt. Seinem zweiten, geistlichen Vater, dem Abt von St. Dunstan, erscheint das Kind und seine "Geburt" als etwas Göttliches und Wunderbares: "Diese Geburt aus dem wilden Meer ist das Heilig-Seltsamste, was mir all meiner Lebtage vorgekommen"(82), ".... es ist fast keine Substantia, oder eine vom Himmel", ruft er beim Anblick des Kindes aus (87). Kindheit und Jugend Gregors stehen immer im Zeichen einer fremdartigen göttlich-überirdischen Herkunft, in den Augen der Leute, der Bauern, Fischer und Mönche, wie auch im Bewusstsein seiner selbst.

Thomas Mann hat an verschiedenen Stellen seines Werkes, in Essays sowohl wie in Dichtungen, sich mit zwei Grundtypen des Erwähltseins beschäftigt, dem Heiligen und dem göttlichen Menschen

151) /.....

151) . Es ist nun eine bemerkenswerte Tatsache, dass Gregorius in seiner Person und seinem Schicksal und von Anbeginn bis zur Erhöhung auf den Papststuhl dem Typus des Gottmenschen angehört, wie sehr auch der vorgegebene Gang der Entwicklung von Sünde durch Busse zur Gnade der typische Gang des Heiligen ist. Da nun die christlich-mittelalterliche Welt, in die das allgemeingültige mythische Geschehen hineingestellt ist, zwar für den Heiligen Raum bietet, nicht aber für den auf Erden wandelnden Gott in Menschengestalt, häufig in der Gestalt des Bettlers und hier in der des Findlings und "Unbehausten", müssen Adel und hohe Geburt das der Zeit gemässe Gefäss bilden, das den archetypischen Inhalt Göttlichkeit in sich aufnimmt. Dieser innere Adel, der im Körperlichen seinen Widerschein findet, der ihn angenehm vor den Menschen macht, "leuteliеblich", wie es heisst und "ein Lad zum Gaffen ... wir alle küssen ihm bald zum Gruss die Hand ... er hat was unsereinem das Bücken leicht und fast zur Lust macht"(96) - er ähnelt darin dem jungen Joseph - dieses Adelsbewusstsein lässt ihn selber das Kloster ebensowenig wie die Fischerhütte als seinen rechten Ort empfinden. "Dinge, Gefühle und Denkbilder" (95) gab es, die ihn hier wie dort als einen heimlich Fremden sich fühlen liessen.

Gregors Sünde, dieser Begriff aus der christlich bestimmten Sicht seiner Zeit verstanden, besteht im Hochmut, d.h. im hohen Gefühl seines eigenen edlen Seins. Er wiederholt die Sünde seiner Eltern. "Kann man stolz sein ganz einfach auf sich selbst, wie man da geht und steht, Talente gar nicht angesehen, und somit die Gelehrsamkeit als ein Ding für Leute betrachten, die sie brauchen, um auch was zu sein?"(95) fragt sich der Erzähler und kommt damit

sehr nahe/.....

sehr nahe der Goetheschen Auffassung des Adels und jenem Wort von den "angeborenen Verdiensten", das Thomas Mann wie kein zweites zu zitieren liebt. Gerade Goethe, wie Thomas Mann ihn versteht, darf als Brücke zwischen dem Göttlichen, welches archetypisch-mystischen Bereichen angehört, und dem Adeligen, das seine zeitgebundene gesellschaftlich-konventionelle Form bildet, aufgefasst werden. Ein Gleichnis verwendet der Erzähler, um das Unbewusste, Ahnungshafte und von realer Erfahrung Unabhängige dieses Adelsbewusstseins dem Leser verständlich zu machen: Mit der "natürlichen Fertigkeit" in Dingen des Rittertums sei es bei Grigorss wie bei einem, der "eine fremde Sprache nicht kann, jedoch behauptet, innerlich kenne und könne er sie vorzüglich"(97). Das gleiche Motiv findet sich bei Felix Krull, der auch sonst bei aller Verschiedenheit mit Gregor zusammen der gleichen Familie der göttlichen Menschen angehört[152].

3. Ödipusmythos und Wiedergeburt.

Vom Augenblick, da der Abt dem Jüngling seine Herkunft enthüllt, mündet der Roman in eine Variante des Ödipusmythos. C.G. Jung hat, wie schon erwähnt, in Untersuchungen, die Tiefenpsychologisches mit Mythologischem verbinden, den tieferen Sinn des Ödipusmythos als das Streben nach Wiedergeburt bestimmt[153]. Wiedergeburt ihrerseits wird aber erstrebt als eine Vereinigung mit dem eigenen Unbewussten, denn die Archetypen der Mutter und der Anima stehen einander sehr nahe. Das Schicksal Gregors berührt sich gerade in diesem Punkte am engsten mit dem Schicksal Josephs.

Die mythische Tiefenschicht des Romans wird unverhüllt nur an zwei Stellen den Blicken des Lesers zugänglich: im Traum, den Sibylla vor der Geburt Gregors hat, von einem Drachen, den sie gebiert, der davonfliegt aber wiederkehrt und sich in den

zerrissenen/.....

zerrissenen Mutterschoss zurückdrängt, und in Gregors Wachtraum von ritterlich märchenhaftem Abenteuer mit dem Herrn der Quelle, den er herausfordert zum Kampf um die Quelle und in traumhaftem Zugleich um das Weib des Gewaltigen. Beide Träume sind in ihrer Beziehung zu den Geschehnissen, die darin vorweggenommen werden, ohne weiteres verständlich. (Die Quelle ist ein Muttersymbol). Sie machen vor allem deutlich, dass das Schicksal von Mutter und Sohn kein zufälliges ist, sondern einem inneren Verlangen aus den Tiefen der Seele entspringt. Die Symbolbilder, in denen der Sinn des Traumes sich manifestiert, sind nicht individuell-persönlicher Provenienz, sie sind von einer Art, wie sie in Märchen und Mythen immer wieder vorkommt, sie gehören der Schicht des kollektiven Unbewussten an. Eine besondere Beziehung besteht noch zwischen dem Symbol der Mutter in Gregors Traum und dem Quellgrund der Träume selber. Es heisst von ihm: "Er war so geartet, dass er nicht nur träumte, sondern zugleich Rechenschaft von sich forderte für seine Träume, so, wie der Herr der Quelle Rechenschaft von ihm forderte für seine Keckheit"(97). Gregor identifiziert sich hier mit einem Teil seiner selbst, mit der Vatergestalt des Herrn, und stellt sich in diesem väterlichen Bewusstsein jenem anderen Teil Rechenschaft fordernd entgegen.

Ausser in diesen beiden Träumen wird uns noch in Syballas Gebet der Blick in die unbewussten Seelenschichten eröffnet. Den Kern dieses Gebetes bildet die Dreiheit Marias als "Kind, Mutter und Braut"(173), genau jene Dreieinheit, die auch ihr Teil ist, denn da am Ende ihr Sohn zum Vater der Christenheit wird, wird sie, die ihm Mutter war und Frau wurde auch Tochter. Dazu wird das Mysterium der Dreieinigheit mit Worten ausgesprochen, die deutlich an das mythische Geschehen des Romans, die Wiedergeburt des

Gottes/.....

Gottes bzw. des göttlichen Menschen anklingen. Maria wird angeredet als ".... des Heiligen Geistes erkorenes Fass, das er sich sonderlich erlas .... aus deinem Schoss zu gebären den allerbesten Mann, der je in die Welt kam, nämlich Gott selber, der dich zur Mutter ersehn, ... reinestes Magedein, die Gott den Sohn gebar, der Er selber war und in deinen Schoss einging ...."(171).

Direkt genannt wird die Tiefe der Seele schliesslich in dem gegenseitigen Geständnis (Schlusszene), dass Mutter und Sohn bei ihrer Wiederbegegnung sich wohl erkannt hätten "dort,wo die Seele keine Faxen macht"(280). ".... denn obenauf stelle die Seele sich an und mache ein Wesen von teuflischer Täuschung, die ihr angetan, tief unten aber, wo still die Wahrheit wohne, da habe es gar keine Täuschung gegeben, vielmehr sei ihr da die Einerleiheit bekannt gewesen gleich auf den ersten Blick, und unwissentlich-wissend habe sie das eigene Kind zum Manne genommen, weil er der einzig Ebenbürtige wieder gewesen"(279).

4. Die Busse.

Eine der aufschlussreichsten Umgestaltungen der mittelalterlichen Vorlage hat Thomas Mann bei der Beschreibung der Busse vorgenommen, der siebzehn Jahre, die er auf dem Felsen im See verbringt. Er gibt eine neue Erklärung, wie Gregorius diese lange Zeit zu überleben vermochte.

In seinen "Bemerkungen über den Roman der Erwählte" gibt Thomas Mann als Grund für die Einführung des Motives der nährenden Erdmilch und der Tierwerdung Gregors an, er habe das handgreiflich Unmögliche bei seiner Realisierung der Geschichte nicht

brauchen/.....

brauchen können[154]. Ob man nun diesen Grund anerkennt oder nicht, - es liesse sich einwenden, dass er das unbestimmt Unmögliche nur durch das bestimmt Unmögliche ersetzt habe, wie auch, dass er an anderen Stellen das Wunder durchaus nicht ausgeschlossen, vielmehr ironisch skeptisch darauf bestanden hat - von Wichtigkeit ist vor allem, auf welche besondere Weise er das Überleben erklärt. Es zeigt sich nun, dass die Busse keineswegs realistisch nähergebracht und dem Verstand annehmbar gemacht, sondern umgewandelt wird in das mythische Urgeschehen von Tod und Wiedergeburt, verbunden mit dem der Rückkehr in den Mutterschoss. Das Schicksal Gregors und das Josephs sind nahe miteinander verwandt. Und zwischen der Sünde Gregors und seiner Busse besteht ebenfalls eine auffallende Nähe.

In scheinwissenschaftlicher Beweisführung, gestützt auf die Autorität der Alten und deren mythologische Berichte von der Frühzeit des Menschen, erklärt der Mönch seinen Lesern den Vorgang. Mit Recht, führt er aus, trage die Erde den Namen der grossen Mutter und Magna Parens, wie denn aus ihr der Mensch geboren und von ihr genährt worden sei. Er beschreibt sodann, zuweilen mit grotesker Realistik, wie Gregorius rückwärts die Entwicklung des Menschen bis zu vormenschlichem Ursprung durchläuft, und wie er dann an die Brust der grossen Mutter zurückkehrt, ja eine deutlich embryonale Gestalt, "die Knie am Mund"(212) annimmt. Die Ähnlichkeit mit Josephs dreitägigem Aufenthalt im Brunnen, seiner Sühne und zugleich dem Niedergang vor dem Aufstieg zu neuerem, höherem Leben, geht bis in verschiedene Einzelheiten. Auf ganz ähnliche Weise ist der Erzähler bemüht, im Leser das volle Gefühl für die

Leiden/.....

Leiden seines Helden zu wecken, um gleich darauf den Eindruck wieder mildernd von den Herabminderungen der Sinne zu sprechen[155]. Schlaf und eine Annäherung an den Zustand völliger Zeitenthobenheit, vor allem aber ein Wissen um den tieferen Sinn des Duldens - bei Joseph das Erkennen eines mythischen Schemas, bei Gregor die Gewissheit der Gnade, - machen das Schlimme erträglich. "Geborgen in der Erde Schoss" heisst es von Joseph in der Grube, und die Beziehungen des Brunnens zum Mutterarchetypus einerseits wie andererseits zu dem von Tod und Wiedergeburt sind bereits dargestellt worden[156]. Im E r w ä h l t e n entspricht dem der wiederholte Hinweis auf die Mütterlichkeit der Erde[157]. Ein höchst realistisches Detail, das übereinstimmend in beiden Fällen die Anschauung des Neugeborenen schafft, ist die Sattheit nach dem Trinken: "... dass ihm ein gut Teil der Milch, kaum dass er abgesetzt, ganz sanft wieder hervorlief, wie einem Säugling"[158]. - "Er war satt. Leicht stiess es ihm auf, und etwas von dem Getrunkenen floss ihm aus dem Munde wieder hervor ..."(209). Schliesslich wird der Beginn des neuen Lebens bei beiden gleicherweise durch die zeremonielle Bekleidung des Nackten mit dem wollenen Mantel bezeichnet.

Diese bis in leitmotivähnliche Einzelheiten gehende Gemeinsamkeit im Schicksal Gregors und Josephs zeigt, dass es sich bei dem Aufenthalt auf dem Felsen im Wasser nur oberflächlich betrachtet um Busse im strikten Sinne handelt, so wie die drei Tage im Brunnen nur zum geringen Teil die Strafe für Josephs hochmütiges Verhalten zu den Brüdern sind. Und wie die Busse, so bilden auch die Sünde selbst und die göttliche Gnade nicht allein die Grundschicht des Werkes. Thomas Mann schliesst seinen kommentierenden

Bericht mit den Worten "... der verspielte Stil-Roman, die Endform der Legende, bewahrt mit reinem Ernste ihren religiösen Kern, ihr Christentum, die Idee von Sünde und Gnade"[159]. Sünde und Gnade waren im F a u s t r o m a n zu extremer Distanz auseinandergerissen. Wir konnten feststellen, wie gerade das Fehlen jeder vermittelnden Kraft ein Grundzug dieses Werkes ist. Diese Zerrissenheit wird im E r w ä h l t e n geheilt. Die Sünde des Hochmuts hat selbst noch einen Schein von Göttlichkeit und Gnade. Der Erlöser ist nicht mehr zur Vergeblichkeit verdammt, wie die Erlösergestalten im D o k t o r F a u s t u s , denn Sünder und Erlöser sind eins. Nicht erst am Ende des Romans bei seiner Erhebung zum Papst, zum Stellvertreter Christi auf Erden, der als solcher "ein Wesen fast göttlicher Art" ist, wie der Erzähler sich ausdrückt, nicht erst hier kommt Gregorius dem Göttlichen so nahe, wie es die christliche Vorstellung des Mittelalters mit einem alleinigen und transzendenten Gott erlaubt; vielmehr ist sein ganzes Leben, Herkunft, Geburt, Kindheit, Ehe und Busse mythisch gesehen die Lebensbahn eines Gottes. Wenn sie dabei zugleich eine Abfolge von Sünde und Gnade ist, so wird eine solche doppelte Perspektive durch das Darstellungsmittel der Ironie ermöglicht, die diese beiden Perspektiven gelten lässt, anders ausgedrückt, das Geschehen zwischen beiden Ebenen schwebend hält.

B. Ironie.

Die Ironie im Roman D e r E r w ä h l t e steht einerseits dem Humor besonders nahe, andererseits nimmt sie die Form der Parodie an.

1. Humor/.....

1. Humor.

Thomas Mann hat sich in einer Rundfunkdiskussion gegen eine einseitige Beurteilung seiner Werke als ironisch verwahrt und betont, dass er manches, was gemeinhin für Ironie genommen wird, als Humor verstanden wissen möchte. Als ein Beispiel führt er die Szene zwischen dem Abt und den Fischern von St. Dunstan an[160]. Tatsächlich ist in dem vorliegenden Roman die Mehrzahl der Nebenpersonen, diese Fischer, Mönche, Bürger, einschliesslich der römischen Patriarchen weniger ironisch als humoristisch dargestellt. Es liegt darin etwas von der klassischen Ordnung, in der das Komische den Menschen der niederen Stände zufällt, das Tragische den Personen von hoher Geburt vorbehalten ist. Es ist wohl kein Zufall, dass der Humor sich am kräftigsten und derbsten in der niederdeutsch-englisch gefärbten Atmosphäre entwickelt. Einer Rede des Fischerweibes Mahaute lässt sich an reinem Humor kaum etwas zweites in Manns Werk an die Seite stellen; in den frühen Werken wäre dergleichen undenkbar: "Mann, bist du unklug? Mann, um Himmelswillen, was ist dir in die Krone gefahren, und wo soll es noch hinaus mit uns aus unserem Armutsstande? Helf Gott, Mann, woher nimmst du das Goldgeld für all die Luxurei? Wir hatten nichts als kranke Speise, und nun haben wir Wurst und Buttermilch und werden gelfe Leute! Mann, das geht nicht mit rechten Dingen zu, nun baust du schon Möhren! Sägst du mir nicht, woher du das Geld nimmt, so glaube ich fest, du hast's mit dem Dewwel"(88).

Mischformen zwischen Humor und Ironie sind nicht selten. Beispiele sind die beiden Nebengestalten des Maire von Bruges, der so bemüht ist, seiner Klugheit die Form vollkommener Klarheit und

Gemeinverständlichkeit/.....

Gemeinverständlichkeit zu geben, oder die Gemahlin des Patriziers wie sie inmitten eines vornehm verfallenen Hauswesens der starkgeistigen Beschäftigung obliegt, den Origines zu exzerpieren. Unter allen handelnden Personen ist sie, als Zugehörige einer Spätzeit, die einzige Ironikerin, mit einer einzigen, allerdings bedeutenden Ausnahme: Gregorius selber nach seiner Erhöhung.

2. Gregors Ironie.

Unverkennbar stellt Gregor seine Sünde, seine Busse und seine Begnadung im letzten Gespräch mit der Mutter in ein ironisches Licht. Daran lässt der Ton keinen Zweifel, in dem er von seiner Busse berichtet: "Meine Stätte war freilich die kahlste, des Himmels Gestirne aber und Wind und Wetter boten viel Abwechslung ,und zudem hatte Gott mich tief herabgesetzt, zum Murmeltier, da merkt man es nicht so"(283). Beim Anblick seiner Töchter preist er Gott, dass er verhindert habe, ".... dass ich irrtümlich auch noch mit diesen in ein Verhältnis geriet und etwa gar Kinder von ihnen hatte, wodurch die Verwandtschaft ein völliger Abgrund geworden wäre. Alles hat seine Grenzen. (284). Durch eine solche Bemerkung wird dem ganzen schrecklich sündhaften Geschehnis des Romans die Direktheit und volle Bedeutung genommen.

3. Parodie.

Der parodistische Grundton, der das ganze Werk von Anfang bis Ende durchzieht hat letztlich die gleiche Wirkung. Er setzt sich aus drei verschiedenen Elementen zusammen, der Ironisierung

des mönchischen/.....

des mönchischen Erzählers, der parodistischen Nachahmung der hochmittelalterischen Erzählweise und damit einer Tendenz zur ironisch-parodistischen Auflösung oder Relativierung des christlich-mittelalterlichen Weltbildes.

a) Der erzählende Mönch.

Der Erzähler ist in der einen oder anderen Form stets gegenwärtig. Die Illusion der Wirklichkeit des Erzählten ist damit aufgehoben, ähnlich wie das in verwickelterer Form im J o s e p h r o m a n der Fall war. Besonders durch den ständigen Wechsel des Standpunktes, den er dem Stoff und Werk gegenüber einnimmt, erhält die dargestellte Handlung selbst etwas Schwebendes und Mehrschichtiges. Clemens stellt sich selber dar als den getreuen und einfältigen Chronisten, der bescheiden nichts weiter zu tun vorgibt als zu berichten, was sich begeben hat. Er ähnelt darin, wie auch seinem geistigen Habitus, seinem katholischen Humanismus nach, dem Chronisten Zeitblom. Nicht selten aber verlässt er diese Rolle und wechselt in die des Schöpfers und Machers der Geschichte hinüber, der in gottähnlicher Weise die Geschicke lenkt, Winde und Wolken dirigiert und seine Personen sterben lässt. Unter der Hand lässt er dabei eine Schopenhauer-Nietzsche-Thomas Mannsche Psychologie des Künstlers einfliessen. Er schwankt in seinem Verhältnis zu den Dingen, die er zu berichten hat, zwischen einer gewissen erleichterten Dankbarkeit, dass ihn die Qualen der Leidenschaft verschonen, dass er nicht selber auf das Rad des Lebens gebunden

ist/.....

ist sondern Zuschauer sein darf, und dem Gegenpol, dem Neid des Abseitsstehenden auf die vom wirklichen Leben Umgetriebenen; und als solcher schafft er sich durchs Dichten eine Ersatzbefriedigung. So spricht er etwa vom Würzbier des Bürgermeisters von Bruges, "einem sehr guten Trank, mit Nägelein, den ich selbst nie gekostet, den ich aber mit Vergnügen durch ihrer beider Gurgeln gleiten lasse. Sehr oft ist das Erzählen nur ein Substitut für Genüsse, die wir selbst oder der Himmel uns versagen" (137). Dann wieder gibt er sich als unbeteiligter Zuschauer, der sich über dies oder das wundert, es nicht ganz zu verstehen vorgibt und sich freut, das Pferd Sturmi (dem er doch den Namen des Fuldaer Abtes gegeben hat) bei einer Gelegenheit des Zweikampfes wieder zu Gesichte zu bekommen. Andererseits fühlt er sich wiederholt bemüssigt, den Leser auf die Konflikte hinzuweisen, denen er durch sein Vorwissen der Geschichte nach allen ihren Stufen und ihrem Endausgang beständig zum Opfer fällt.

b) Parodierung Hartmanns.

Die Nachfolge Hartmanns wird zur Parodie dadurch, dass der Ton des Vortrags, die vielen stilistischen Besonderheiten durchaus als etwas Angenommenes, als Maske erscheinen. Es geschieht dies besonders durch die spielerische Beweglichkeit der Sprache, in der das Grundgewebe eines vor allem syntaktisch ans Mittelhochdeutsche angelehnten Stils durchkreuzt wird von einzelnen mittelhochdeutschen wie lateinischen, altfranzösischen Worten und Wendungen und von einem dem plattdeutschen angeglichenen modernen Umgangsenglisch. Gelegentlich werden alte Wendungen herausgegriffen/.....

griffen und direkt ironisiert, so etwa das formelhafte: "Wenig, würde ein Dichter sagen, vergassen sie da ihrer Schwerter. Wie sollten sie ihrer auch vergessen, da ihre Speere hin waren"(157). Ausdrücke, mit denen Hartmann seinen Helden charakterisiert, werden zu Wendungen des ungebildeten Volkes umgeprägt, die dem Mönch als ungefüge Männerrede und als linkische Metaphern erscheinen[161].

Wiederholt lässt Thomas Mann den zwischengeschobenen Erzähler theologische Fragen diskutieren. Wenn er ihm dabei gelegentlich Wendungen in den Mund legt wie "... was ich als eine rechte Glaubensprobe und eine Herausforderung an den Geist erachte, seine Kraft zu erweisen und zu zeigen, was alles zu glauben er fertig bringt"(11), so stellt er damit über den Kopf des Sprechers hinweg mit dem Leser ein ironisches Einverständnis her, das allen weiteren theologischen Reflexionen des Mönches über Sünde, Busse und Gnade etc. ihre Vollwertigkeit benimmt. Die Folge dieser parodistischen Behandlung des christlichen Grundsinnes dieser Geschichte ist die, dass zwar diese Schicht nicht zerstört wird, aber durchscheinend für eine tiefer darunter liegende an keine besondere Religion und Zeit gebundene mythische Grundschicht, in der sich unmittelbar jene archetypischen Vorgänge und Gestalten eines allgemeinen, kollektiven Unbewussten ausdrücken. Parodie gibt eben darum diesem späten Werk Thomas Manns nicht allein den Charakter des Spätwerkes - "ein Abschiednehmen, ein rasches Erinnern, Noch-einmal-Heraufrufen und Rekapitulieren des abendländischen Mythos"[162] - sondern zugleich etwas ungemein Junges und Ursprüngliches. Durch Frühes hindurch wird der Leser zu ganz Frühem geführt, ohne doch dabei das Bewusstsein der eigenen Spätheit zu verlieren.

ZUSAMMENFASSUNG

Die beiden Aspekte des dichterischen Werkes Thomas Manns, die das Thema der vorliegenden Arbeit bilden, Mythos und Ironie, sind in hohem Masse und in mehrfacher Hinsicht einer Wandlung und Entwicklung unterworfen. So gelangt das Mythische erst in dem dritten der vier grossen Romane zu seiner vollen und eigentlichen Ausgestaltung. Hier, in der biblischen Romandichtung, in der Mann die Gegenwart verlässt und in die Tiefe geschichtlicher und vorgeschichtlicher Vergangenheit zurückgeht, wird zum erstenmal eine Menschheit Gegenstand, die ihr Sein und Handeln ganz aus dem Mythos versteht und daraus bestimmt sein lässt. Das Wesen des Mythos und alle Bestimmungen, die in der Empfindung und Einsicht des Autors ihm wesentlich sind, tritt hier unverhüllt in Erscheinung: seine Beziehung zu unbewussten Tiefenbereichen der Seele, zu Traum und Schicksalsgewissheit, seine kollektiv-überpersönliche Natur und die mannigfachen Spielarten individuell-persönlicher Stellung dazu, sein Verhältnis zu den Bereichen der Erkenntnis und der Sittlichkeit. Diese Bestimmungen des Mythischen liegen in fast allen anderen Werken Manns nicht offen als solche zutage. Wie aber die moderne Tiefenpsychologie, besonders C.G. Jung, erkannt hat, ist das Seelenleben auch des modernen Menschen weithin ebenden Mächten unterworfen, wenngleich auf eine tiefer verborgene Weise, die den Menschen der Frühzeit, sein Sein und Bewusstsein, so ausschliesslich beherrschen. Und wie die Psychologie sich der Mythologien der Völker bei der Erforschung des modernen Seelenlebens bedient, wie sie die gleichen urtypischen Gestalten und Vorgänge, die in den Mythologemen ihren Niederschlag

gefunden/.....

gefunden haben, in der mythischen Region des kollektiven Unbewussten nachspürt, so gibt bei der Betrachtung des Thomas Mannschen Werkes eine Analyse des Mythischen in den J o s e p h - r o m a n e n die Hauptgesichtspunkte für ein tieferes Verständnis der vorhergehenden wie der nachfolgenden Werke. Das Mythische ist aber nicht nur ein heuristisches Prinzip, das dem besseren Verstehen von Dichtungen, die eine moderne Welt zum Gegenstand haben, dienen könnte; vielmehr findet sich immer wieder, eine richtige Einstellung des Blickes vorausgesetzt, Mythisches im vollsten Sinne des Wortes, wirkende Bilder, die ungerufen in Träumen und Visionen an die Schwelle des Bewusstseins drängen, und die dem Geschehen mit viel stärkerer Gewalt seine Richtung geben als bewusste Entschliessungen.

Bereits in den B u d d e n b r o o k s, dem frühen, noch stark der Tradition des europäischen Naturalismus verbundenen Familienroman, erscheint visionär mit der Gewalt eines religiösen Erlebnisses dem Helden ein solches mythisches Urbild. Angeregt von der Lektüre einer philosophischen Schrift erschaut Thomas Buddenbrook seinen Tod und sein Wiedergeborenwerden in einem göttliche Züge tragenden Jüngling, der Verkörperung eines neuen Lebens. Wenngleich das geschaute Bild noch die Schlacken der gedanklichen Konzeption Schopenhauers an sich trägt, die dem Dichter selbst wie dem Helden zum äusseren Anlass wurde, und wenn es auch noch nicht mit der später erreichten Vollkommenheit sich in das Ganze des Werkes einfügt und vor allem nicht eigentlich wirksam wird, blosses, schnell verblassendes Bild bleibt, so ist doch gerade der besondere mythische Bereich, dem in späteren

Werken/.....

Werken das Hauptgewicht zufallen soll, schon deutlich erkennbar: das Geschehen von Tod und Wiedergeburt und die Gestalt des göttlichen Knaben und Jünglings.

Beide Motive gelangen in der Erzählung D e r T o d i n V e n e d i g zu zentraler Bedeutung. Hier bleibt das Auftauchen des Mythischen nicht auf einen flüchtigen Augenblick begrenzt, es bleibt beständig sichtbar hinter einer transparenten Gegenwart, ja diese selbst scheint mythisch verwandelt. Anspielungen auf Vorstellungen einer klassischen Bildungswelt wechseln mit ekstatischen Visionen, in denen eine untergründige Teilhabe der Seele an der Welt des Mythischen sich bekundet, und das Gesehene bleibt nun nicht länger auf den Bereich der Theorie, der Schau beschränkt, es wird Wirklichkeit im Sinne des Wirkenden, das Geschick Bestimmenden.

Das Motiv von Tod und Wiedergeburt beherrscht in mancherlei Variationen den Roman D e r Z a u b e r b e r g ; das Motiv des göttlichen Jünglings wird jedoch in der Gestalt des Hans Castorp gleichsam verweltlicht und erhält damit zugleich eine nähere Bestimmung, die in späteren Werken sich stärker ausprägt: der Jüngling wird zum Mittler, Versöhner, ja Heilbringer, und er wird zum Ironiker.

Das letztere vor allem verbindet ihn mit der Gestalt Felix Krulls, dieser modernen Epiphanie des Gottes Hermes. In ihm wie in Hans Castorp kündigt sich die Vereinigung von Mythos und Ironie an, die im J o s e p h r o m a n ihre Vollendung erreicht.

In der Form der Ironie vollzieht sich in den B u d d e n b r o o k s und in einigen der frühen Erzählungen die Los-

lösung/.....

lösung des Künstlers von der väterlichen Welt des Bürgertums. Die Ironie erfasst aber bereits in den Erzählungen T o n i o K r ö g e r und T r i s t a n die Existenzform des Künstlerischen, den Gegenpol des Bürgerlichen, ebenfalls und offenbart so schon früh jene gegensätzliche Gerichtetheit, die ihr im ganzen Schaffen Thomas Manns zu eigen bleibt. Hinausgehend über die in ihrem Begriff liegende, oft genannte Doppelbodigkeit, das Scheinlob wo Kritik gemeint ist, richtet die Ironie bei Thomas Mann sich alsbald gegen sich selbst. Die Kritik wird suspendiert, ihrem Gegenstand wird eine gewisse vorbehaltvolle, hochbewusste Bejahung zuteil, eine prekäre Sympathie. Ihr Gegenstand ist zu Anfang die Welt bürgerlichen Herkommens, im Z a u b e r b e r g die Dreiheit von Krankheit, Liebe und Tod.

Ein wichtiges Gestaltungsprinzip dieses Romans ist eine alles erfassende Dichotomie, die sich um die Begriffe Musik und Politik und die beiden weltanschaulichen Lehrer Naphta und Settembrini zentriert. Wie ernst es dem Autor mit dieser Zweiweltenlehre ist, wird nicht nur in den bekenntnishaften B e t r a c h t u n g e n e i n e s U n p o l i t i s c h e n sondern noch in dem Spätwerk D o k t o r F a u s t u s deutlich. Dennoch wird gerade dieses tragende Prinzip der Spannung durch eine aus verschiedenen Punkten angreifende Ironie gelöst, werden die Gegensätze einer Versöhnung nahegebracht.

In dem Romanfragment D i e B e k e n n t n i s s e d e s H o c h s t a p l e r s F e l i x K r u l l wird ein neuer Bereich der Ironie unterworfen: Gehalt und Sprache der klassischen deutschen Dichtung. Das Ironische nimmt hier die Sonderform der Parodie an. Das kritisch Auflösende, das dieser

literarischen/.....

literarischen Form allgemein anhaftet, wird jedoch ebenso, wie das bei der Mannschen Ironie der Fall ist, suspendiert, ein Element des Bewahrenden, Erinnernden hält den auflösenden Tendenzen die Waage; in einem eigentümlichen Zwielicht von Verneinung und Bejahung wird hinter dem Gegenwärtigen Vergangenes sichtbar.

Ironie und ihre Sonderform Parodie sind das Mittel, Menschheitsfrühes und Modernes einander durchdringen zu lassen; eine Verkörperung des Gottes Hermes, des klugen und heiteren Boten zwischen Göttlichem und Menschlichem, ist der Träger dieses Mittlertums, und das Geschehen von Tod und Wiedergeburt ist der mythische Grundgehalt in dem vielschichtigen biblischen Romanwerk J o s e p h u n d s e i n e B r ü d e r . Die frühe alttestamentliche Welt wird zu einem breiten Bild mythischen Lebens ausgestaltet, aus der sich eben die monotheistische Religion Israels zu entwickeln beginnt. Die Fülle an modernem Wissen und früheren dichterischen Gestaltungen des Stoffes, deren Thomas Mann sich dabei bedient hat, wird selber zu einem integrierenden Bestandteil des Werkes. Darstellungen, die ganz aus einer Vergegenwärtigung des Vergangenen leben, werden unterbrochen von kritischen, psychologischen und wissenschaftlichen Erörterungen und werden so als Illusion ironisch entlarvt.

Bestimmten Aspekten des Mythischen eignet eine besondere Affinität zu Ironischem. Mit dem Phänomen des offenen Personbewusstseins des Menschen hängt der so kennzeichnende Vorgang der Identifikation mit typisch vorgeprägten Urformen und der Nachfolge göttlicher und menschlicher Vorbilder eng zusammen. Joseph, indem er dieses Schema durchschaut, seine Rolle bewusst

wählt/.....

wählt und spielt und ausgestaltet, nimmt dem Hergebrachten gegenüber eine ironische Haltung ein.

Mit der Aufhebung der linear verlaufenden historischen Zeit für das mythische Bewusstsein hängt die Bedeutung der zyklischen Wiederkehr des Gleichen im Fest und kultischen Spiel zusammen. Auch dieses spielerische Moment des Mythos bietet der Ironie einen Ansatzpunkt. Joseph spielt den Mythos des sterbenden, in die Tiefe hinabfahrenden und wiederauferstehenden jugendlichen Gottes, er gestaltet das Fest in allen seinen Phasen, er folgt dem vorgegebenen urbildhaften Schema, und zwar - und das ist das Besondere, Mittlerhafte seiner Handlungsweise - aus doppeltem Antrieb. Er lebt im Gehorsam gegen eine echte, innere, seelisch-körperliche Verbundenheit mit diesem Archetyp und zugleich aus hochbewusster, gewitzter Berechnung, ein religiöser Hochstapler, der sich eine Göttlichkeit anmasst, die doch auch seinem Wesen zutiefst zu eigen ist. Gebundenheit an mythische Urformen im Seelenbereich des kollektiven Unbewussten vereinigt sich in ihm mit der Freiheit der geistigen Person, - so deutet Thomas Mann den biblischen Jakobssegen von oben herab und aus der Tiefe, die unten liegt.

Auf eine besonders kunstvolle Weise werden die Geschicke Josephs mit dem Unternehmen des Erzählens selber verknüpft, indem dieses gleichfalls als eine festliche Begehung des Todes- und Wiedergeburtsmythos dargestellt wird, als ein Hinabfahren des Erzählers in die Tiefe der Vergangenheit und Wiederemporsteigen zur Gegenwart. Es entspricht dabei der Unterweltsfahrt des Dichters seine Vereinigung mit dem mythischen Bewusstsein und

dessen/.....

dessen Selbstdarstellung durch den Mund des Dichters; sein Wiederaufsteigen entspricht der kritisch distanzierten, ironischen Haltung. Und wie sich in der Auffassung der Kunst des Erzählens das Hinab und Hinauf allmählich verwandelt in ein Vermitteln und Versöhnen des Unten mit dem Oben, des Mythischen mit dem Rationalen, so wandelt auch der Held des Romans sich aus dem sterbenden und auferstehenden Gott zum Mittler und klug-ironischen Versöhner des Gegensätzlichen, zum Botengott Hermes.

Ironie hatte sich schon im Z a u b e r b e r g aus einem bloss formalen Prinzip fortentwickelt und war ein wesentliches Moment des Gehalts dieser Dichtung geworden. In den J o s e p h r o m a n e n weitet sich ganz ebenso die Ironie über die Sphäre der dichterischen Form hinaus auf die des Gehalts. Zugleich vollzieht sich mit dem Mythos das Umgekehrte: er bleibt nicht Gegenstand allein des Romans, er ergreift die Form, den Vorgang des Erzählens selbst und lässt es als ein mythisches Geschehen erkennen.

Diese wechselseitige Durchdringung von Mythos und Ironie zu einem harmonischen Ganzen ist es, die in dem späten Roman D o k t o r F a u s t u s zerbricht.

Im Bereich des Mythischen nimmt die zentrale Stelle die Gestalt Luzifers ein, in dem sich verschiedene Extreme unvermittelt einander gegenüberstehen: Altertümlichkeit und Modernität, ironische Intellektualität und eine krankhafte Genialität, Kälte und Hitze, der Dämon des Geschlechts und das Verbot zu lieben. Die Daseinsform Luzifers ist zugleich Wiederkehr aus der Vergangenheit, dem ausgehenden Mittelalter, Projektion aus dem Bereich des

Unbewussten/.....

Unbewussten und unverhüllte, durch das Medium der Kunst kaum gemilderte Wirklichkeit. Faust-Leverkühn und der Teufel stehen sich nicht als Gegenspieler einander gegenüber; Thomas Mann hat das Teuflische in das Innere seines Helden hineinverlegt. Damit steht nicht mehr eine Erlöser-und Mittlergestalt im Zentrum des Geschehens sondern ein Mensch, der im reinsten, christlichen Sinne des Wortes ein Übermass von Sünde auf sich geladen hat und selber der Gnade und Erlösung bedürftig ist.

Mehrere Personen treten als Sendboten der Gnade an Leverkühn heran, geraten in den Bann des Teuflischen und werden vernichtet. Gerade in diesen Erlösern tritt Mythisches im Sinne des Archetypischen aufs deutlichste in Erscheinung, besondersin Nepomuk Schneidewein, dem göttlichen Kind, und in den Umständen seines Todes. Mythisch im Sinne von Nachfolge eines vorgegebenen Handlungsschemas ist der "Mord" Leverkühns am Freund. In dieser Verkehrung des an und für sich guten Prinzips ins Böse erreicht das Teuflische seinen Gipfel.

Eine ebensolche Verkehrung erfährt die Ironie. Sie ist die Grundhaltung Leverkühns, von derjenigen Hans Castorps oder Josephs ist sie völlig verschieden, ihr fehlt die Kraft, Gegensätze zu vermitteln, sie ist reiner Ausdruck von Leverkühns Unvermögen, Geist und Trieb in sich und in seiner Kunst zum Einklang zu bringen, ist Ausdruck seiner Kälte, Einsamkeit und Distanz. Dem entspricht die Rolle der Ironie als eines formalen Elementes des Romans. Auch auf dieser Ebene verdrängt die Abstand schaffende Ironie ganz jene andere, durch welche die bipolaren Elemente der Dichtung, das Mythische einerseits und das Rationale andererseits, zum harmonischen Ganzen verbunden

werden/.....

werden. Wo der Autor seinem Werk ironisch gegenübersteht, tut er das nicht mehr im Geiste des Kunstspieles sondern als Schutz gegenüber allzu grosser Wirklichkeit. Der Prozess der Zerstörung des künstlerischen Scheins, ein Zentralthema des Romans, hängt aufs engste damit zusammen.

Was aber aus diesem allseitigen Verlust von Harmonie im Menschlichen neu entsteht, ist die Dimension der Schuld im christlichen Sinne und das religiöse Verlangen nach Gnade.

Diese im D o k t o r F a u s t u s gewonnene Dimension von Sünde und Gnade wird in dem letzten der hier besprochenen Werke, dem Roman D e r E r w ä h l t e , erneut mit Mythos und Ironie auf eine versöhnliche Weise verbunden. Im Mythischen sind es wieder die Gestalt des göttlichen Kindes und Heilbringers und der Urvorgang von Tod und Wiedergeburt; das Ironische erreicht in der Parodie von Sinn und Form des mittelalterlichen Vorbildes einen extremen Schärfegrad, wobei der Gegenstand durch sie in gleicher Weise aufgelöst und liebevoll bewahrend rekapituliert wird. Der religiöse Grundsinn schliesslich, der durch Parodie nicht zerstört sondern aufgehoben und erhöht wird, weist hinaus auf einen Bereich jenseits von Mythos und Ironie, jenseits von Dichtung überhaupt.

A N M E R K U N G E N

Die abgekürzt zitierten Titel sind im Literaturverzeichnis durch Unterstreichung gekennzeichnet.

1) Ein ähnliches Verhältnis lässt sich auch im J o s e p h - roman zwischen den früheren und den späteren Partien des Werkes beobachten: Auch dort nimmt die Ironie des Autors im Ganzen gesehen zu; und wenn dieser am Anfang seinem Gegenstand oft ganz unironisch gegenübersteht, so erweist sich gerade diese Haltung vom Späteren her gesehen als ironisch.

2) Hans Eichner übersieht die Ironie in der Darstellung Tonys, wenn er ihre scheinbare Festigkeit und Naivität für ihr wahres Wesen hält. "Tony in dem erheiternden Reiz ihrer kindlichen Vitalität, die ihr all das Unglück, das sich an ihre Fersen heftet, nicht rauben kann"(H. Eichner: Thomas Mann, Eine Einführung in sein Werk, München, 1953, S.9).

3) Lebensabriss, Z.u.W.,S.396f.

4) Schopenhauer, A.d.G.,S.375f.

5) Tristan, Ausgewählte Erzählungen, S.101.

6) Thomas Mann schrieb ihm Jahre 1954 über den F e l i x K r u l l : "Ein junger Autor hat es begonnen, ein alter setzt es fort, und ich bin neugierig, ob man die Naht spüren, den Stilbruch bemerken wird. Ich habe mich bemüht, ihn möglichst wenig merken zu lassen und den alten Ton festzuhalten gesucht. ... Es führt wohl seine Grundidee von einst, die travestierende Übertragung des Künstlertums ins Betrügerisch-Kriminelle getreulich durch, hat aber unwillkürlich an innerer Weite und Erfahrung gewonnen und sich zu einem vieles aufnehmenden humoristisch-parodistischen Bildungsroman ausgewachsen" (Nachlese S.194). Ein gewisser Unterschied/.....

schied zwischen den beiden Teilen besteht darin, dass bei der Ironie anfangs das Kritische vorherrscht, späterhin das vorbehaltvoll Bejahende.

Dass in den Bekenntnissen des Hochstaplers das Thema des Künstlertums wiederum eine wichtige Rolle spielt, hat Thomas Mann bereits in seinem Lebensabriss vom Jahre 1930 festgestellt. Es heisst dort: "Es handelt sich natürlich um eine neue Wendung des Kunst- und Künstlermotivs, um die Psychologie der unwirklich-illusionären Existenzform"(Lebensabriss, Z. u. W., S.407f.).

7) "Ein Dichter ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan, der nicht einmal sonderliche Verstandesgaben zu besitzen braucht, sondern so langsamen und unscharfen Geistes sein mag, wie ich es immer gewesen bin, - übrigens ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betrachte anrüchiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben - und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt -als stille Verachtung"(Im Spiegel (1907) A. u. N., S.666).

Noch 1957 führt Walter Muschg diesen Satz als kennzeichnend für Thomas Mann an (W. Muschg; Tragische Literaturgeschichte, S.402). Muschg hat zwar bemerkt, dass für Thomas Manns Auffassung vom Künstlertum die Ironie ein Schlüsselbegriff ist, scheint aber die weitgehende Wandlung zu übersehen, welche die künstlerische Verwendung der Ironie, die Auffassung ihrer tieferen Bedeutung und eng verbunden damit die Auffassung des Künstlertums durchmacht. Thomas Mann selber hat sich dazu besonders deutlich in einem Vortrag im Jahre 1938 geäussert: Zur Gründung einer Dokumentensammlung in Yale University, A. u. N., S.377 - 386.

8) Ausgewählte Erzählungen, S.166.

9) Buddenbrooks/.....

9) Buddenbrooks, 2.Bd., S.348.

10) ebenda, S.106.

11) Thomas Mann hat in einem Aufsatz über Schopenhauer im Hinblick auf die B u d d e n b r o o k s festgestellt, "dass man im Sinn eines Philosophen denken kann, ohne im geringsten nach seinem Sinn zu denken"(A.d.G., S.375). Schon in dem Jugendroman kündigt sich eine Überwindung des Schopenhauerschen Pessimismus an. In Felix Krull hat Thomas Mann einen Helden geschaffen, der in seiner Bejahung gerade des dauernden bunten Wechsels von Lebensformen der Schopenhauerschen Verneinung des Lebenswillens diametral entgegengesetzt ist.

12) In Felix Krulls sehr ernstem Spiel mit der göttlichen Krankheit sehen wir einen der weniger augenfälligen Berührungspunkte mit dem jungen Joseph. Die Geistesverwandtschaft zwischen Felix und Joseph liegt ja vorwiegend in der heiteren und hermeshaften Komponente ihres Wesens.

13) Ein Beispiel hierfür ist die Beschreibung des Süssigkeitendiebstahls. (Vgl. S.57).

14) Schon in einem früheren Kapitel findet sich im Zusammenhang mit Gedanken über Geburt und Verdienst dieses Motiv, hier allerdings mit einschränkendem Vorbehalt. Bei der Betrachtung von Ahnenbildern, sagt Felix, "fand ich unter Verwandten und Vorläufern väterlicher Seite manches in Zügen und Haltung, worin man solche Versuchsübungen der Natur hätte erblicken können"(S.80). Vor den Höhlenmenschen im Museum taucht die Erinnerung daran wieder auf. "Erinnert der geneigte Leser sich wohl, wie ich in eigener Frühzeit, aus Neugier nach den Ursprüngen meiner auffallenden Wohlschaffenheit, unter allerlei Vorfahrenbildnissen nach

ersten/.....

ersten Hinweisen auf mein Selbst mich forschend umsah? Verstärkt kehrt immer im Leben das Anfängliche wieder, und ganz fühlte ich mich zurückversetzt in jene Beschäftigung, als ich nun dringlichen Auges und klopfenden Herzens das aus grauester Ferne auf mich Abzielende besichtigte. Du mein Gott, was hockte da klein und beflaumt in scheuer Gruppe beisammen ... Und doch wussten sie schon, meiner Überzeugung nach, und besprachen es heimlich im Hocken, dass sie aus feinerem Holze geschnitzt waren als alle anderen"(S.351f.).

15) Von den Wurzeln des Bewusstseins, S.67, 73, 74, 82 und 130; C.G. Jung und K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie, S.227 u. 232f. (= Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus)

16) Es wird erst im Verlauf dieser Arbeit deutlich werden, inwiefern die Unsicherheit, Schwächung und Aufhebung des Zeitbewusstseins ein wesentliches Moment alles Mythischen ist.

17) Jung und Kerényi, a.a.O., S.233.

18) A. Riley: Die Erzählkunst im Alterswerk Thomas Manns (1958), S.111f.

19) Thomas Mann berichtet im Lebensabriss (1930) von dem stilistischen Zauber, den "die noch nie geübte autobiographische Direktheit" auf ihn ausübte (Z. u. W., S.408).
Vgl. hierzu A. Riley, a.a.O.,S.109 - 111.

20) Buddenbrooks 2.Bd., S.341 - 350.

21) A. Riley, a.a.O., S.66 u. 65.

22) K. Kerenyi: Das Göttliche Kind. In: C.G. Jung und K. Kerenyi: Einführung in das Wesen der Mythologie, S.83.

23) Joseph, S.1533f.

24) Vom Geist/.....

24) Vom Geist der Medizin. Offener Brief an die Herausgeber der "Deutschen medizinischen Wochenschrift"(1925), Bemühungen, S.271.

25) Dem leitmotivischen Ausdruck "Flachland" entgegengesetzt ist die Formel "hier oben", der André von Gronicka eine eigene kurze Abhandlung gewidmet hat. (A.v. Gronicka: Ein symbolisches Formelwort in Thomas Manns Zauberberg. Germanic Review, Bd. 23 (1948), S.125 - 130.).

26) Vgl. hierzu die kritische Bemerkung B. Allemanns: "Er (Thomas Mann) verabsolutiert im Frühwerk den 'kranken' Künstler und stellt ihm effektvoll das 'gesunde Leben' gegenüber" (Beda Allemann: Ironie und Dichtung. Pfullingen, 1956, S.107).

27) "Sie sind ein Gourmand, mein Herr, ein plebejischer Gourmand, ein Bauer mit Geschmack" (Tristan, Ausgewählte Erzählungen, S.90).

28) "Peeperkorn, die Persönlichkeit, die Herrschernatur, absolut positiv wie das Leben selbst, in dem die Gegensätze Settembrini - Naphta aufgehoben und neutralisiert sind..."(Fritz Strich: Dichtung und Zivilisation. München, 1928, S.170).

29) E. Heller hat bereits auf die Symbolik dieses Wortspiels hingewiesen. Er sieht darin eine Parodie der Mephistoworte "Versinke denn! ich könnt' auch sagen: steige! / 's ist einerlei." (E. Heller: The Ironic German. London, 1958, S.197).

30) C.G. Jung, der neben Mythischem auch Vorstellungen der Alchimisten tiefenpsychologisch gedeutet hat, bringt die hermetische Retorte mit dem archetypischen Schema der Wiedergeburt in Verbindung: "Das vas Hermetis ist

ein/.....

ein Uterus der geistigen Erneuerung oder Wiedergeburt" (C.G. Jung: Von den Wurzeln des Bewusstseins, S.162).

31) E. Heller hat darauf hingewiesen, dass in dem Namen Pribislav Hippe eine doppelte Andeutung liegt, im slawischen Vornamen auf den Knaben Tadzio (T o d i n V e n e d i g), im Familiennamen auf den Tod. (E. Heller, a.a.O., S.205).

32) Thomas Mann betont in seinem Einführungsvortrag über den Z a u b e r b e r g die Bedeutung des "Mysteriums der Zeit". Er weist darauf hin, dass gerade hinsichtlich der Zeit im Z a u b e r b e r g die Grenzen zwischen Inhalt und Form durchbrochen werden, indem der Roman nicht nur von dem Problem der Aufhebung der Zeit handelt, sondern selber in seiner Form diese Aufhebung vollzieht. "Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an...."(S.XXIII). Wir werden später am J o s e p h r o m a n ein verwandtes Phänomen erkennen. Dieses Werk handelt nicht nur vom Mythos, sondern es wird selber in gewissem Sinne Mythos, nämlich mythisches Fest.

Robert Faesi scheint diese zeitaufhebende Wirkung auf den Leser nicht empfunden zu haben, wenn er schreibt: "Dass die Langeweile ihres eintönigen Tageslaufes uns Zuschauer nicht erfasst, stellt der Darstellungskunst ... ein löbliches Zeugnis aus" (R. Faesi: Thomas Mann. Ein Meister der Erzählkunst. Zürich, 1955, S.61).

33) A. Bauer weist mit folgenden Worten auf die Beziehung des Z a u b e r b e r g s zur Psychoanalyse hin, indem er den Schneetraum als besonders deutliches Beispiel herausgreift. "In dem traumregierten Menschheitsreich von 'Anmut und Würde' des 'mittelmässigen' Helden hatte sich ja auch das Gegenbild des 'Blutmahls' offenbart: jenes schreckliche

Gesicht/.....

Gesicht, das aus dem unbewusst noch längst nicht überwundenen Totemismus drohend aufsteigt" (Arnold Bauer: Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur. Berlin, 1946, S.93).

Vgl. dazu Hans Albert Maier: Stefan George und Thomas Mann. Zürich, 1946, S.103f.

34) "Sie hassten ihren Vater, der ihrem Machtbedürfnis und ihren sexuellen Ansprüchen so mächtig im Wege stand, aber sie liebten und bewunderten ihn auch. Nachdem sie ihn beseitigt, ihren Hass befriedigt und ihren Wunsch nach Identifizierung mit ihm durchgesetzt hatten, mussten sich die dabei überwältigten zärtlichen Regungen zur Geltung bringen ... Der Tote wurde nun stärker, als der Lebende gewesen war; all dies, wie wir es noch heute an Menschenschicksalen sehen. Was er früher durch seine Existenz verhindert hatte, das verboten sie sich jetzt selbst in der psychischen Situation des uns aus den Psychoanalysen so wohlbekannten "nachträglichen Gehorsams". Sie widerriefen ihre Tat ... und verzichteten auf deren Früchte, indem sie sich die freigewordenen Frauen versagten." (S. Freud: Totem und Tabu. Gesammelte Werke, Bd.9, S.173.

Vgl. dazu die folgende Erläuterung W. Dehorns: "Sein Selbstmord durch Schlangenbiss rückt Castorp und Madame Chauchat in unmittelbare Nähe. Allein, wie ist doch alles verwandet, wie entsexualisiert und vergeistigt! Ein gereifter Weltbürger begegnet er dem einst ersehnten Schicksal, um ihr den Abschiedskuss auf die Stirn zu drücken" (W. Dehorn: Psychoanalyse und neuere Dichtung. Germanic Review, Bd.7, S.354.

35) Vgl. hierzu Ernesto Grassi: Kunst und Mythos. Hamburg, 1957. Grassi gibt einen kurzen, kritischen Überblick über verschiedene Auffassungen von der Natur des mythischen

Denkens/.....

Denkens. Er geht bei seinem Referat von folgender Feststellung aus: "Die Ethnologen haben beobachtet, dass die primitiven Völker unter anderem kein kausales Denken in unserem Sinne kennen, weshalb jene auch dazu neigen, deren Denk- und Vorgehensweise als "unlogisch" zu bezeichnen." (a.a.O., S.43). Bei Grassi findet sich eine Zusammenstellung der einschlägigen Literatur.

Ein von Grassi nicht aufgeführtes, neueres Werk, H. Frankfort u.a.: Frühlicht des Geistes. Stuttgart, 1954 (The Intellectual Adventure of Ancient Man, Chicago, 1946) zeigt, dass die Auffassung des Mythischen als des Prälogischen nach wie vor ihre Anhänger findet. Frankfort erklärt z.B.: "Die Alten haben Mythen erzählt, anstatt eine Analyse oder logische Schlüsse zu bieten."(S.13 der deutschen Übersetzung).

36) Diese Auffassung kennzeichnet fast ausschliesslich ältere Versuche, das Phänomen des Mythos zu erklären. Die meisten neueren Darstellungen nehmen polemisch gegen eine solche rationalistische Missdeutung Stellung. Neuerdings geht B. Allemann einen Schritt weiter, wenn er sich von "einer gewissen Mythen-Renaissance" distanziert, "die alles Mythische als spezifisch "irrational" und der Wissenschaft unzugänglich bezeichnet." (Beda Allemann: Ironie und Dichtung. 1956, S.155).

37) "Die Mythen sind ursprünglich Offenbarungen der vorbewussten Seele, unwillkürliche Aussagen über unbewusstes seelisches Geschehen..."(C.G. Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus, a.a.O., S.111).

38) "Vorstösse der Erkenntnis, sei es ins Dunkel der Vorzeit oder in die Nacht des Unbewussten, Erkundungen, die sich an einem gewissen Punkte berühren und zusammenfallen, haben das anthropologische Wissen in die Tiefen der Zeit zurück, oder, was eigentlich dasselbe ist, in die Tiefen der Seele

hinab/.....

hinab, mächtig erweitert..." (Thomas Mann: Lebensabriss, Z.u.W., S.422).

39) Vgl. hierzu C.G. Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus, a.a.O., S.113f.
Ferner W.F. Otto: Die Götter Griechenlands. 4. Aufl., Frankfurt a.M., 1956, S.38.

39a) C.G. Jung hat das Verhältnis von persönlichem und kollektivem Unbewussten folgendermassen gekennzeichnet: "Dieses (das persönliche Unbewusste) ruht aber auf einer tieferen Schicht, welche nicht mehr persönlicher Erfahrung und Erwerbung entstammt, sondern angeboren ist. Diese tiefere Schicht ist das sogenannte kollektive Unbewusste. Ich habe den Ausdruck kollektiv gewählt, weil dieses Unbewusste nicht individueller, sondern allgemeiner Natur ist, d.h. es hat im Gegensatz zur persönlichen Psyche Inhalte und Verhaltensweisen, welche überall und in allen Individuen cum grano salis dieselben sind. Es ist, mit anderen Worten, in allen Menschen sich selbst identisch und bildet damit eine in jedermann vorhandene, allgemein seelische Grundlage überpersönlicher Natur" (C.G. Jung: Von den Wurzeln des Bewusstseins, S.4).

40) Bereits Hans Albert Maier bemerkt: "Was Eliezer auf einer primitiv-dumpfen Stufe tut, das tut Joseph in seiner archetypischen Region in hellem Bewusstsein spielerisch..." (Hans A. Maier: Stefan George und Thomas Mann, S.174).

41) Die Vorstellung der Romanhandlung als eines Tempeltheaters berührt sich hier mit der des Welttheaters, der Welt als einer grossen Bühne, auf welcher jeder Mensch die ihm von Gott zugeteilte Rolle zu spielen hat.
Vgl. Anm. 102.

42) Der Gedanke der Wechselseitigkeit der Heiligung wird von Riwkah Schärf auf folgende Weise gekennzeichnet: "Dem Werden des heiligen Gottes entspricht auf der menschlichen Ebene die Forderung der Heiligung." (Schärf: Die Gestalt des Satans/.....

des Satans im Alten Testament. In: C.G. Jung: Symbolik des Geistes. Studien über psychische Phänomenologie. Zürich, 1948, S.200).

Im Widerspruch zu unserer Behauptung des Gleichgewichtes zwischen Göttlichem und Menschlichem steht die Meinung Holthusens, der Thomas Mann vorwirft, dem Göttlichen alle Objektivität genommen zu haben: "Auch die "Gottessorge" der Patriarchen des Alten Testaments hat es nach Thomas Mann mit einem Gott zu tun, der mit allen Attributen seiner Existenz ein Erzeugnis der menschlichen Vorstellungskraft ist" (H.E. Holthusen: Die Welt ohne Transzendenz. 2. Aufl., Hamburg, 1954, S.23).

43) Vgl. den Brief Thomas Manns an Karl Kerényi vom 20.II.34. Er bedankt sich dort für das Interesse, das der Mythenforscher an seinen Romanen genommen habe; er nimmt dies als ein Zeichen für die Nähe seiner Dichtungen zu dem eigentlichen Forschungsgebiet Kerényis und fährt dann fort: "Zugleich ist es mir ein Beweis dafür - oder eine Erinnerung daran - wie sich schon in dem "Zauberberg", um dessen Vordergrundsthematik man sich ausschliesslich gekümmert hat, die Interessen und Motive hineinspielen, die dann in dem Josephroman zum ausschliesslichen Gegenstande der Erzählung werden; mit anderen Worten: wie genau der "Sanatoriumsroman" das Mittelglied bildet zwischen dem realistischen Jugendwerk "Buddenbrooks" und dem manifest mythologischen Werk meiner annähernd sechziger Jahre." (K. Kerényi und Thomas Mann: Romandichtung und Mythologie, Ein Briefwechsel, Zürich, 1945, S.19).

44) Vgl. hierzu auch eine Bemerkung H. Frankforts: "Im mythischen Denken verquickt sich jede Wiederholung mit dem Urereignis und ist praktisch mit ihm identisch" (H. Frankfort u.a.: Frühlicht des Geistes, S.33).

45) Zu dem Folgenden vgl. Zauberberg S.767 bis 777. Der Gedanke des stehenden Jetzt wird dort gelegentlich/.....

lich vom Autor ironisiert, so z.B. durch den Ausdruck "Ewigkeitssuppe" (S.256), für die immer gleiche Suppe, die dem Kranken ans Bett gebracht wird.

46) Zauberberg S.773.

47) E. Heller hat bereits darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zum mythischen Menschen der moderne in der Entgrenzung seiner Individualität gerade einen Verlust an Lebenskraft erfährt, und dass mehrere der frühen Werke Manns davon Zeugnis ablegen. "It is a manner of thinking, or rather a mode of experience, which for long held a kind of negative fascination for Thomas Mann." (E. Heller: The Ironic German, London, 1958, S.246f.). Als Beispiel führt Heller die frühe Erzählung E n t t ä u s c h u n g an (Siehe Sämtliche Erzählungen, 1958, S.62 - 68).

Hans Albert Maier sieht in dem Verlust des Zeitsinnes, des Zusammenfallens des gegliederten Nacheinanders ins Immer-Gleiche also, das Grundübel in der Verfallswelt des Z a u b e r b e r g. "... unter all den Krankheitserscheinungen, die im Zauberberg dargestellt werden, kann die Erkrankung von Hans Castorps Zeitsinn als die Haupt- und Grundkrankheit angesehen werden" (H.A. Maier: Stefan George und Thomas Mann, S.119).

48) Vgl. hierzu eine Bemerkung von C.G. Jung: "Der rituelle Opfertod ist keine Wiederholung des historischen Geschehens, sondern der erst- und einmalige, e w i g e Vorgang" (Gestaltungen des Unbewussten, Zürich, 1950, S.47f.).

49) R. Graves gibt in seinem Lexikon der griechischen Mythologie als etymologischen Ursprung des Gottesnamen Kronos die Krähe (Vgl. Robert Graves: The Greek Myths, Edinburgh, 1955, Vol. 1, S.38). Vergleiche ebenfalls hierzu eine Bemerkung H. Hungers: "In antiker und moderner Spekulation (und auch

Unkenntnis/.....

Unkenntnis) wurde K. oft mit Chronos (Zeit) gleichgesetzt" (Herbert Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 3. Aufl., Wien, 1953, S.191).

50) Joachim Rosteutscher: Das ästhetische Idol, Bern, 1956, S.188.

51) ebenda, S.188.

52) ebenda, S.186.

53) Zu dem Verhältnis zwischen Mythos und Zeit vgl. S. Freud: Totem und Tabu, Gesammelte Werke Bd. 13, S.28. Freud sagt dort: "Der Kantsche Satz, dass Zeit und Raum notwendige Formen unseres Denkens sind, kann heute infolge gewisser psychoanalytischer Erkenntnisse einer Diskussion unterzogen werden. Wir haben erfahren, dass die unbewussten Seelenvorgänge an sich "zeitlos" sind. Das heisst zunächst, dass sie nicht zeitlich geordnet werden, dass die Zeit nichts an ihnen verändert, dass man die Zeitvorstellung nicht an sie heranbringen kann."

54) Thomas Mann selber hat in seinem Vortrag vom Jahre 1936: Freud und die Zukunft (A.d.G., S.574 - 601) über die Beziehung des Festes zur Psychoanalyse und ihrem Gegenstand ausführlich gehandelt.

55) Vgl. hierzu die Feststellung Freuds: "In der Mythologie gilt allgemein das Gesetz, dass eine vorangegangene Stufe eben deshalb, weil sie von der höheren überwunden und zurückgedrängt wird, nun neben dieser in erniedrigter Form fortbesteht, sodass die Objekte ihrer Verehrung in solche des Abscheus sich umwandeln" (Sigmund Freud: Totem und Tabu, a.a.O., S.35.)

56) Wir haben/.....

56) Wir haben hier ein Beispiel dafür, dass Thomas Mann gelegentlich von der historischen Wirklichkeit abgewichen ist. Nach C.G. Jung ist erst in christlicher Zeit die Identifizierung jedes Einzelnen, des ganzen "Volkes" mit dem Totengott vollzogen worden. (C.G. Jung: Gestaltungen des Unbewussten, Zürich, 1950, S.63). Vgl. auch den Artikel "Osiris" in: W. Helck und E. Otto: Kleines Wörterbuch der Aegyptologie, Wiesbaden, 1956, S.259.

57) Die Beziehungen zum Leben und zur Religion Christi sind in den Josephromanen so zahlreich und von so verschiedener Art, dass eine Behandlung dieser Zusammenhänge eine gesonderte Bearbeitung rechtfertigen würde. Es soll deshalb an diesem Ort nicht näher darauf eingegangen werden.

58) Der Traum ist "Freudisch" genannt worden, wohl seiner sexuellen Bedeutung wegen. Wir dürfen jedoch sagen, dass er für Freud kaum von grossem Interesse gewesen wäre, denn es ist nichts darin, was einer Analyse Widerstand entgegenzusetzen vermöchte. Die Traumzensur fehlt fast ganz; manifester und latenter Trauminhalt sind identisch: Joseph stillt ihr das Blut. Das Fehlen jeder Traumkontrolle zeugt letzthin ebenfalls von der Ahnungslosigkeit ihres Bewusstseins.

59) Vgl. hierzu C.G. Jung: Symbole der Wandlung, Zürich, 1952, S.30, 340 und 548.

60) Vgl. ebenda, S.758.

61) Vgl. ebenda, S.289, 545, 567, 616, 677, 734, 746 und 747.

62) "Die Sphinx ist eine halbtheriomorphe Darstellung derjenigen Mutterimago, die man als die furchtbare Mutter bezeichnen kann, von der sich in der Mythologie noch reichlich

Spuren/.....

Spuren finden." (Jung, a.a.O., S.296). "Sie personifiziert formal die 'furchtbare' oder 'verschlingende' Mutter" (ebenda, S.302).

63) Vgl. H. Oberndoerfer: Thomas Manns Josephroman und die althebräische Bibeltradition. Kapstadt, 1957, S.110.

64) Jung: Symbole der Wandlung, S.368.

65) ebenda, S.575.

66) Vgl. hierzu C.G. Jung: Von den Wurzeln des Bewusstseins.

67) ebenda, S.37.

68) Vgl. Anmerkung 62.

69) Jung: Symbole der Wandlung, S.379.

70) ebenda, S.379.

71) ebenda, S.570f.

72) Jung: Von den Wurzeln des Bewusstseins, S.39.

73) Jung: Symbole der Wandlung, 284.

74) Vgl. Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus, a.a.O., S.12[illegible]

75) "Sein (Josephs) Name klang an das Wort Sefer, Buch und Schreibzeug an" (S.98). Thomas Mann wiederum benutzt diesen Anklang, als ein Mittel zur Bindung der beiden Welten. Denn wie die Binse, das Schilf Symbol des Schreibens ist, so ist sie auch Symbol jener anderen, unteren Welt, der Welt des Todes. Dieser Aspekt kommt besonders in Josephs Totennamen/.....

namen Osarsiph zum Ausdruck.

76) K. Kerényi: Das göttliche Kind. In: Jung und Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie, S.80 - 89.

77) Hierzu äussert sich Thomas Mann in einem Brief an K. Kerényi folgendermassen: "Dieser Anup, jetzt noch halb tierisch und satyrhaft, ist ja der zukünftige Hermes-Psychopompos. Haben Sie bemerkt, dass ich ihn genau in der Pose des Hermes von Lysipp in Neapel auf seinen Stein gesetzt habe?" (Romandichtung und Mythologie, S.19).

78) Diese mythologischen Attribute des Gottes Hermes finden sich auch in anderen Werken Manns. Meist deutet sich dadurch, oft nur ganz leise, eine Beziehung zur Sphäre des göttlich Hermeshaften an. Für den Roman F e l i x K r u l l gibt Riley (a.a.O., S.56 - 61) eine Zusammenstellung, in welcher er jedoch nicht die Hermesverwandtschaft der Trapezkünstlerin erwähnt (vgl. S.54 u. 55 der vorliegenden Arbeit).

Von dem skifahrenden Hans Castorp heisst es beiläufig - eine Anspielung Settembrinis - "Flügelschuhe an den Füssen, wie Mercurio..."(Zauberberg, S.671.)

79) Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus, a.a.O., S.128. - Ebenfalls von göttlichen Kindern sagt Jung: "Als Erleuchter, d.h. Bewusstseinsvermehrer, besiegen sie die Dunkelheit, nämlich den früheren unbewussten Zustand" (ebenda, S.131).

80) ebenda, S.125.

81) Thomas Mann bemerkt in einem Aufsatz zur amerikanischen Ausgabe von J o s e p h u n d s e i n e B r ü d e r ("Sechzehn Jahre", 1945) er habe in dem Roman die sprachlichen Masken gewechselt wie sein Held die Gottesmasken "... von welchen die letzte auffallend amerikanisch anmutet. Ist es die Maske doch eines amerikanischen Hermes

und/.....

und hochgewandten Boten der Klugheit, dessen New Deal sich in Josphs magischer Wirtschaftsadministration unverkennbar widerspiegelt" (Z.u.W., S.479).

82) C.G. Jung: Symbole der Wandlung, S.448.

83) "Lassen Sie uns zweckmässig noch einen Augenblick bei dem Gedanken Jungs verweilen, der mit Vorliebe .... analytische Ergebnisse zur Herstellung einer Verständigungsbrücke zwischen abendländischem Denken und östlicher Esoterik benutzt. Niemand hat so scharf wie er die Schopenhauer-Freudsche Erkenntnis formuliert, dass 'der Geber aller Gegebenheiten in uns selber wohnt'" (Freud und die Zukunft, 1936, A.d.G., S.587). Und gleich zu Anfang seines Vortrages sagt Thomas Mann: "... ich müsste mich sehr täuschen oder gerade die Vereinigung von Subjekt und Objekt, ihr Ineinanderfliessen, ihre Identität, die Einsicht in die geheimnisvolle Einheit von Welt und Ich, Schicksal und Charakter, Geschehen und Machen, in das Geheimnis also der Wirklichkeit als eines Werkes der Seele - oder, sage ich, gerade dies wäre das A und O aller psychoanalytischen Initiation" (ebenda, S.575).

84) Brief Thomas Manns an Karl Kerényi vom 25.X.40.(Thomas Mann und Karl Kerényi: Romandichtung und Mythologie, S.77f).

85) ebenda, S.84.

86) Deutlich ironisch gefärbt ist die Darstellung Ägyptens und seiner Soldaten, Offiziere, Handwerker, Beamten und Höflinge. Ironisch ist darüber hinaus deren Haltung gegenüber den Völkern und Sitten des elenden Auslandes.

87) Zu diesem Wort vgl. H. Leisegang: Die Gnosis, Stuttgart, 4. Aufl., 1955, S.140.

88) Thomas Mann/.....

88) Thomas Mann u.a.: I Believe, S.219.

89) Vgl. A.d.G., S.685, A.u.N., S.391f. und Nachlese, S.166.

90) Unübertroffen ist in den Schriften Thomas Manns das Lob der Ironie, mit welchem der Aufsatz über Goethe und Tolstoi (1922) schliesst. Das Gesagte ist so kennzeichnend für die Auffassung Thomas Manns vom Wesen der Ironie, und wichtig im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung, dass ein längerer Abschnitt hier wiedergegeben wird: "Schön ist Entschlossenheit. Aber das eigentlich fruchtbar, das produktive und also das künstlerische Prinzip nennen wir den Vorbehalt ... Wir lieben ihn im Geistigen als Ironie - jene nach beiden Seiten gerichtete Ironie, welche verschlagen und unverbindlich, wenn auch nicht ohne Herzlichkeit, zwischen den Gegensätzen spielt und es mit Parteinahme und Entscheidung nicht sonderlich eilig hat: voll der Vermutung, dass in grossen Dingen, in Dingen des Menschen, jede Entscheidung als vorschnell und vorgültig sich erweisen möchte, dass nicht Entscheidung das Ziel ist, sondern der Einklang, - welcher, wenn es sich um ewige Gegensätze handelt, im Unendlichen liegen mag, den aber jener spielende Vorbehalt, Ironie genannt, in sich selber trägt... Ironie ist das Pathos der Mitte ... Sie ist auch ihre Moral, ihr Ethos" (A.d.G., S.311).

90a) N.Stud., S.180.

91) Freud und die Zukunft, A.d.G., S.597.

92) Vgl. Käte Hamburger: Thomas Manns Roman "Joseph und seine Brüder", Stockholm, 1945, S.34 - 42.

93) N. Stud., S.165f.

94) Käte Hamburger, a.a.O., S.41.

95) ebenda/.....

95) ebenda, S.33.

95a) ebenda, S.41.

96) Vgl. die vorige Anmerkung.

97) Aus der Fülle der diesbezüglichen Beispiele seien drei angeführt.

"In dem 'Schönen' Gespräch, das zu belauschen wir Gelegenheit hatten, jenem abendlichen Wechselgesang zwischen Jakob und seinem fehlerhaften Liebling am Brunnen..." (S.132).

"Wir waren Zeugen einer Szene, sehr kennzeichnend für die körperlich-geistigen Beziehungen, die Joseph zu diesem zauberhaften Gestirne pflegte..."(S.455).

Joseph, heisst es, war "ein Kind seiner Zeit, der versunkenen, in der er wandelte und in die wir zu ihm hinabgefahren sind, wie Ischtar zum Sohne fuhr"(S.814).

98) B. Allemann verwendet den Ausdruck "Spielraum" gleichzeitig und nebeneinander als neugeschaffenen terminus technicus der Poetik, als Metapher und als Pejorativum. Spielraum nennt er zunächst einen Bereich, eine Gruppe von Menschen mit gleichen oder verwandten Anschauungen und Konventionen, welche die Voraussetzung jeder Ironie sind. Indem er das Wort in seine beiden Bestandteile zerlegt, stellt sich ihm eine Beziehung zwischen Ironie und dem Komplex des Spieles her. Indem er drittens den Ausdruck auch wieder in seiner üblichen Bedeutung verwendet, d.h. als Fachausdruck der Maschinentechnik, gelingt es ihm, den ganzen damit umschriebenen Komplex als mechanisch und undichterisch zu kritisieren.

Wenn Allemann den Ausdruck "hermetische Verschlossenheit des Spielraums" gebraucht (a.a.O., S.157 - 168), so vermischt er auf ähnliche Weise die Bedeutung, die das Wort hermetisch in der deutschen Sprache hat, mit der Bedeutung von "hermeshaft".

99) Die Ausdrücke/.....

99) Die Ausdrücke "Erzählzeit" und "erzählte Zeit" werden von Günther Müller in seiner Abhandlung "Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst" verwendet, die bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit dem Verfasser nicht zugänglich war.

100) Z.u.W., S.449. - Vgl. hierzu B. Allemann: Ironie und Dichtung, S.139.

101) Thomas Mann: Sechzehn Jahre. A.u.N., S.687.

102) Vgl. besonders den Aufsatz "Bilse und ich" (1906), A.u.N., S.19 - 31.

103) Vgl. Lebensabriss, Z.u.W., S.430.

104) Kennzeichnend für Adrian Leverkühn ist ausser seiner Neigung zum Lachen seine Kälte, die ebenfalls mit der ihm eigenen Form der Ironie zusammenhängt. Gleichzeitig ist die Kälte aber das sinnliche Charakteristikum des Teufels und der Hölle.

105) Z.u.W., S.370.

106) Entstehung, S.51.

107) Z.u.W., S.483.

108) Eine Bemerkung Zeitbloms zu der Oper "Love's Labour's Lost" zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit einer werkbiographischen Erläuterung, die Thomas Mann fast fünfzehn Jahre früher zur Entstehung des F e l i x K r u l l gibt:

"Von der Musik zu 'Love's Labour's Lost' war damals die Klavierskizze der exponierenden Szenen geschrieben; doch die Arbeit stockte; die parodistische Künstlichkeit des Stils war schwer durchzuhalten, sie bedingte eine stets sich erneuernde Exzentrizität der Laune und machte den Wunsch nach Fernluft, tieferer Fremde der Umgebung rege"

(Faustus/.....

(Faustus, S.315).

"Den Krullschen Memoirenton, ein heikelstes Balancekunststück, lange festzuhalten, war freilich schwer, und der Wunsch, davon auszuruhen, leistete wohl der Konzeption Vorschub, durch die im Frühjahr 1911 die Fortsetzung unterbrochen wurde" (Lebensabriss, 1930, Z.u.W., S.408).

Gleichzeitig ist diese Übereinstimmung auch in Ort und Zeit - hier wie dort 1911 'Flucht' vor dem parodistischen Werk nach Italien - ein Beispiel für die Nähe des D o k t o r F a u s t u s zu faktischen Gegebenheiten im Leben und Werk des Autors.

109) Z.u.W., S.558.

110) Z. u.W., S.181.

111) Entstehung, S.32.

112) "Adolf von Hatzfeld", A.u.N., S.489.

113) ebenda, S.489.

114) Entstehung, S.32.

115) ebenda, S.33.

116) Dieser wichtige Satz, der die Situation der Kunst im allgemeinen ebenso kennzeichnet wie im besonderen die späte Kunst Beethovens und indirekt noch die Musik Leverkühns und nicht weniger das Eigentümliche an der Romankunst des Autors selber, ist von Thomas Mann schwer zugänglich gemacht worden, indem er in einem sehr spezifischen Zusammenhang eingebettet und im Druckbild in kleine Stücke zerteilt ist. Das volle Zitat lautet: "'Die Trillerketten!' schrie er. 'Die Fiorituren und Kadenzen! Hören Sie die stehengelassene/.....

gelassene Konvention? Da - wird - die Sprache - nicht mehr von der Floskel - gereinigt, sondern die Floskel - vom Schein - ihrer subjektiven - Beherrschtheit - der Schein - der Kunst wird abgeworfen - zuletzt - wirft immer die Kunst - den Schein der Kunst ab. Dim - dada! Bitte zu hören, wie hier - die Melodie vom Fugengewicht - der Akkorde überwogen wird!'" (84f.)

117) Zur Verwandtschaft Leverkühns mit Nietzsche bemerkt Thomas Mann folgendes: "Da ist die Verflechtung der Tragödie Leverkühns mit derjenigen Nietzsches, dessen Name wohlweislich in dem ganzen Buch nicht erscheint, eben weil der euphorische Musiker an seine Stelle gesetzt ist, so dass es ihn nun nicht mehr geben darf" (Entstehung, S.34).

Die enge Beziehung zwischen Lübeck und Kaiseraschern erhellt aus einer kurzen Bemerkung, die Thomas Mann im Zusammenhang mit Erinnerungen an D i e B u d d e n b r o o k s macht: "Mein gegenwärtiges dichterisches Anliegen war ja etwas wie eine späte Rück- und Heimkehr in die deutsch-altstädtische und musikalische Sphäre jenes Erstlingsromans..." (Entstehung, S.64). - Man vergleiche hierzu auch eine Äusserung Erika Manns über ihren Vater: "Wie er, von allen Weltreisen des Gedankens, im "Faustus" schliesslich heimgekehrt war in die "Buddenbrooks"-Stadt (denn sie ist es, auch wenn sie jetzt "Kaisersaschern" heisst!), so stand er nun ... eben dort ..." (a.a.O., S.36f.). - Schliesslich sei noch auf eine tiefere Gemeinsamkeit hingewiesen, die aus dem Vergleich einer Stelle des Romans mit einer Beschreibung der Heimatstadt in dem Vortrag D e u t s c h l a n d u n d d i e D e u t s c h e n (1955) erhellt wird: "Es ist über die Stadt, von der ich nun doch lieber in der Vergangenheit spreche, da es ja das Kaisersaschern unseres Jugenderlebnisses ist, von dem ich rede, - es ist von der Stadt zu sagen, dass sie atmosphärisch/.....

phärisch wie schon in ihrem äusseren Bilde etwas stark Mittelalterliches bewahrt hatte.... Dies nur vom Stadtbilde. Aber in der Luft war etwas hängen geblieben von der Verfassung des Menschengemütes in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie: Sonderbar zu sagen von einer verständig-nüchternen modernen Stadt..." (Doktor Faustus, S.57f.). - "Aber wie Luther, der Reformator, nach Denkungsweise und Seelenform zum guten Teil ein mittelalterlicher Mensch war und sich zeit seines Lebens mit dem Teufel herumschlug, so wandelte man auch in dem protestantischen Lübeck, sogar in dem Lübeck, das ein republikanisches Glied des Bismarckschen Reiches geworden war, tief im gotischen Mittelalter... in der Atmosphäre selbst war etwas hängen geblieben von der Verfassung des Menschengemütes - sagen wir: in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie. Sonderbar zu sagen von einer verständig-nüchternen modernen Handelsstadt..."(Z.u.W., S.557f.).

118) Die biographischen Fakten und Details aus der Münchner Lebensepoche des Autors und seinem Aufenthalt zusammen mit dem Bruder in Palestrina sind schon nach den bislang zugänglichen Quellen zu urteilen sehr zahlreich. Vieles findet sich hierzu in dem Bericht über die Entstehung des D o k t o r F a u s t u s . Eine Aufzählung von Einzelheiten erübrigt sich hier.

119) Victor Mann, der Bruder Thomas Manns, berichtet in seinen Familienerinnerungen: "Als ich nach vielen Jahren der Trennung am Züricher See mit Thomas wieder beisammen sass, kam er sehr bald auf Polling zu sprechen. 'Du wirst die Schweigharts in meinem "Doktor Faustus" wiederfinden', sagte er" (Victor Mann: Wir waren Fünf. Konstanz, 1949, S.182/.....

S.182. Vgl. auch ebenda S.585).

120) Vgl. hierzu die Schilderungen in dem Lebensabriss von 1930 (Z.u.W., S.404 - 407) und in der Familienchronik des Bruders Victor Mann (a.a.O., S.309 - 315).

121) H.E. Holthusen: Die Welt ohne Transzendenz, S.7 - 10, 18 - 20, 39 u. 67.

122) Diese Bezeichnung gebraucht Erika Mann in ihrer Einleitung zu dem Neudruck der B e t r a c h t u n g e n e i n e s U n p o l i t i s c h e n vom Jahre 1956 (S.XIII).

123) Entstehung, S.33.

124) ebenda, S.11.

125) ebenda, S.22.

126) ebenda, S.51.

127) ebenda, S.80.

128) ebenda, S.136.

129) ebenda, S.139.

130) Der metaphysische Terminus der Scholastik, den Thomas Mann bereits im Z a u b e r b e r g verwendet, ist ihm wohl ursprünglich aus den Schriften Schopenhauers bekannt. Nicht zufällig ist es gerade das für den jungen Thomas Mann so entscheidende Kapitel 41 des vierten Buches der "Welt als Wille und Vorstellung", mit dem Titel "Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich", in welchem der Ausdruck "nunc stans" besonders

häufig/-...

häufig zu finden ist. Auf die Scholastik als den eigentlichen philosophiegeschichtlichen Ort dieses Terminus hat ebenfalls schon Schopenhauer hingewiesen (in seinem Spätwerk "Parerga und Paralipomena").

131) "Ich erzählte die Geburt des Ich aus dem mythischen Kollektiv... Dabei bleiben diese Menschen mit einem starken Teil ihres Wesens im Mythischen, im Kollektiven befangen. Was sie Geist und Bildung nennen, ist gerade das Bewusstsein, dass ihr Leben die Fleischwerdung des Mythos ist, und ihr Ich löst sich aus dem Kollektiven etwa so, wie gewisse Figuren Rodins sich aus dem Stein losringen und aus ihm erwachen." (Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag, 1942. N. Stud., S.180f.).

132) Entstehung, S.41.

133) Doktor Faustus, S.482.

134) Dieses Teufelsattribut hat Thomas Mann höchstwahrscheinlich Gotthelfs Erzählung "Die schwarze Spinne" entnommen, deren Lektüre er in dem Bericht über die Entstehung des D o k t o r F a u s t u s erwähnt. "Mit grosser Epik Fühlung zu halten, gleichsam die Kräfte in ihr zu baden, ist geboten, wenn man selbst erzählerisch Ernstes erstrebt: So las ich Jeremias Gotthelf, dessen S c h w a r z e S p i n n e ich bewundere wie kaum ein zweites Stück Weltliteratur..."(Z.u.W., 219). - Vgl. Jeremias Gotthelf: Sämtliche Werke, 17. Bd., S.29 und 32.

135) Der Terminus "dialektisch" bietet sich hier auch gerade deshalb zur Kennzeichnung dieses "Rollentausches" an, weil dieser im Roman als ein historisch gesetzmässig verlaufender Prozess sich darstellt. Dies wird vom Autor in Verbindung gebracht mit dem Gedanken der Spätzeit von Kunst und

Kultur/.....

Kultur und mit Leverkühns Neigung zum "Zurücknehmen" und Negieren des Vergangenen.

136) Entstehung, S.31.

137) Vgl. Z.u.W., S.320f.

138) "Es (das Kind) ist daher ein die Gegensätze vereinigendes Symbol, ein Mediator, ein Heilbringer, d.h. Ganzmacher" (Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus, a.a.O., S.125).

139) Entstehung, S.36.

140) Vgl. hierzu die Erläuterungen Thomas Manns in Entstehung des Doktor Faustus, S.34. Ferner Frank Harris: Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte. 6. Aufl., Berlin, 1928, S.198 - 222.

141) Vgl. Entstehung, S.35f.

142) Entstehung, S.36.

143) Bemerkungen zu dem Roman D e r E r w ä h l t e , Z.u.W., S.480.

144) Vgl. Hartmann von Aue: Gregorius, Verse 303 - 322 und 1960 - 1962.

145) Felix Krull. Ausgewählte Erzählungen, S.410.

146) Krull, S.97. - Auf den Unterschied der beiden Fassungen hat bereits A. Riley hingewiesen (a.a.O., S.50 - 54). Riley sieht die Bedeutung des Doppelbildes erstens als Mittel symbolischer Veranschaulichung von gegensätzlichen Kräften, besonders Geist und Leben, und ihrer Synthese; zweitens als leitmotivisches, episches Mittel "das den

verschiedenartigen/....

verschiedenartigen Stoff der Erzählung zusammenbindet" (a.a.O., S.53).

147) Joseph, S.965.

148) Sämtliche Erzählungen, S.410.

149) Vgl. C.G. Jung: Symbole der Wandlung, S.557f. und Zur Psychologie des Kind-Archetypus, a.a.O., S.127.

150) C.G. Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus, a.a.O., S.129.

151) So namentlich in dem Aufsatz G o e t h e u n d T o l s t o i (1922). Thomas Mann führt dort eine Bemerkung Maxim Gorkis über Tolstoi an: "Der Mann ist Gott gleich", und knüpft daran die folgende Betrachtung: "Ist Gott gleich. Merkwürdig! Nie hat das jemand von Dostojewski gedacht und gesagt, noch hätte es je jemand von ihm denken und sagen können. Man hat ihn einen Heiligen genannt, und auch Schiller kann man aus wahrer Empfindung so nennen - wenn auch in einem weniger byzantinisch christlichen Sinn, so doch in dem christlichen Sinn, den dieses Wort auf jeden Fall besitzt. Aber Goethe und Tolstoi, diese beiden, hat man als göttlich empfunden. Die Redensart vom "Olympier" ist Gemeinplatz. Aber nicht erst den weltberühmten und geistig gebietenden Greis hat man göttlich genannt, schon als Mann, als Jüngling mit zaubernden Augen voll Götterblicken... hat er tausendmal von den Mitlebenden dies Attribut empfangen" (A.d.G., S.186).

152) Dieses Gefühl Gregors, für fremde Lebensformen geboren zu sein, innerlich das Fremde und Unbekannte zu kennen und es sein zu können, erinnert an den Hochstapler Felix Krull. Dieser schildert seine Begabung mit folgenden Worten: "Es ist hier der Ort, eine Anmerkung über meine Begabung überhaupt/.....

überhaupt für allerlei Zungen der Völker einzuschalten, die stets enorm und geheimnisvoll war. Universell von Veranlagung und alle Möglichkeiten der Welt in mir hegend, brauchte ich eine fremde Sprache nicht eigentlich gelernt zu haben ... Dieser nachspöttelnde Einschlag meiner Darbietung hing mit einer beglückenden, beinahe ekstatischen Erfülltheit vom Geiste des Fremden zusammen, in den ich mich versetzte, oder von dem ich ergriffen wurde, - einem Zustande der Inspiration...."(Krull, S.173).

A. Riley hat diese Erklärung Krulls als Beispiel der Mannschen Parodie von Goethes "Dichtung und Wahrheit" erkannt(a.a.O., S.102).

153) Vgl. S.230 f. der vorliegenden Arbeit.

154) Z.u.W., S.483.

155) Vgl. ebenda, S.483. - H. Weigand begnügt sich mit der Feststellung der Tatsache der "diminution of his sensitivity", indem er einen Vergleich mit ähnlichen Gedanken im Z a u b e r b e r g zieht, ohne eine Erklärung dieser Abweichung Manns von seinem Vorbild zu geben. (Hermann Weigand: Thomas Manns Gregorius. Germanic Review, Bd. 27, (1952), S.10 - 30 und S.83 - 95.)

156) Joseph S.642. - Vgl. S.231 dieser Arbeit.

157) Erwählte, S.210 - 212.

158) Joseph, S.659.

159) Z.u.W., S.484.

160) Humor und Ironie (1953), Nachlese, S.169.

/ 161) Hartmann .....

161) Hartmann von Aue, Gregorius:

"Wie lützel sî vergâzen
der swerte bî der siten!"
(Vers 2128 u. 29)

Vgl. ferner:

"er was der vîende hagel,
an jagen ein houbt, an fluht ein zagel."
(Vers 1997 u. 98)

Thomas Mann, Der Erwählte:
"... meiner Treu, dass es bei rüstigen Bürgern, bei Rittern und Sarjanden bald hiess, im Jagen sei er ein Haupt und in der Flucht ein Schwanz. Ich gebe die Männerrede wieder, wie ich sie vernommen. Mir klingt sie ungefüge, und gleichfalls, dass sie sagten, er sei 'der Hagel der Feinde'. Auch das ist für mein Ohr eine linkische Metapher, doch gab ihnen seine temue die Bilder nun einmal ein"(S.148).

162) Bemerkungen, Z.u.W., S.484.

163) B. Allemann: Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956, S.12.

164) ebenda, S.12.

V E R Z E I C H N I S D E R V E R W E N D E T E N L I T E R A T U R

TEIL A. Thomas Mann: Dichtungen.

Enttäuschung. (1896). Ausgewählte Erzählungen S.41 - 48.

Der Kleiderschrank. (1899). Ausgewählte Erzählungen S.308 - 319.

Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman. (1901). S. Fischer Verlag, Berlin, 1916 (Zwei Bände in einem Band); Erster Band: 499 S., Zweiter Band: 477 S.
Zitiert als: Buddenbrooks.

Tristan. (1902). Ausgewählte Erzählungen S.49 - 101.

Tonio Kröger. (1903). Ausgewählte Erzählungen S.114 - 190.

Das Wunderkind. (1903). Ausgewählte Erzählungen S.662 - 673.

Wälsungenblut. (1906). Sämtliche Erzählungen S.380 - 410.

Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. (1911 - 1954). S. Fischer Verlag, 1954 (Stockholmer Gesamtausgabe); 442 S.
Zitiert als: Krull.
Fragment von 1937: Ausgewählte Erzählungen S.320 bis 438.
Fragment von 1911: ebenda S.320 - 383.

Der Tod in Venedig. (1911). Ausgewählte Erzählungen S.439 bis 531.

Gesang vom Kindchen. Eine Idylle. (1919). S. Fischer Verlag, 1959; 40 S.

Der Zauberberg. Roman. (1924). S. Fischer Verlag, Stockholm, 1950 (Stockholmer Gesamtausgabe); XXIX, 1022 S. Diese Ausgabe enthält eine "Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton als Vorwort" (S.XIII bis XXIX).
Zitiert als: Zauberberg.

Joseph und seine Brüder. (1933 - 1943). S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1952 (Stockholmer Gesamtausgabe); 2 Bde., 2039 S.
Zitiert als: Joseph.

Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. (1947). S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1951 (Stockholmer Gesamtausgabe); 759 S.
Zitiert als: Faustus.

Der Erwählte. Roman. (1951). S. Fischer Verlag, 1956. 286 S.

Ausgewählte Erzählungen. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm, 1948 (Stockholmer Gesamtausgabe); 860 S.
Zitiert als: Ausgewählte Erzählungen.

Erzählungen. S. Fischer Verlag, 1958 (Stockholmer Gesamtausgabe); 876 S.
Zitiert als: Sämtliche Erzählungen.

TEIL B. Thomas Mann: Essays, Briefe etc. (Vgl. hierzu auch TEIL D.)

Betrachtungen eines Unpolitischen. (1918). S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1956 (Stockholmer Gesamtausgabe); XXV, 581 S. Mit einer Einleitung von Erika Mann (S.IX - XXV).
Zitiert als: Betrachtungen.

Bemühungen. Neue Folge der Gesammelten Abhandlungen und kleinen Aufsätze. S. Fischer Verlag, Berlin, 1925 (Gesammelte Werke); 339 S.
Zitiert als: Bemühungen.

Thomas Mann. In: A u d e n , W.H. ... M a n n , Thomas u.a.: I Believe. The personal philosophies of twenty-three eminent men and women of our time. London, 1941, S.215 - 221.

Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm, 1945 (Stockholmer Gesamtausgabe); 708 S.
Zitiert als: A.d.G.

Briefwechsel mit K. Kerényi. (= K e r é n y i , Karl und M a n n , Thomas: Romandichtung und Mythologie. Zürich, 1945).

Neue Studien. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm, 1948; 185 S.
Zitiert als: N. Stud.

Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Amsterdam, 1949; 204 S.

Brief an Erich Auerbach. Pacific Palisades, California, 12. Okt. 1951. In: Germanic Review, Bd. 27, S.94f.(1952).

Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1953 (Stockholmer Gesamtausgabe); 796 S.
Zitiert als: A.u.N.

Nachlese. Prosa 1951 - 1955. S. Fischer Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, 1956 (Stockholmer Gesamtausgabe);
Zitiert als: Nachlese.

Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen. Aufbau-Verlag, Berlin, 1956 (Originalausgabe im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main); 845 S.
Zitiert als: Z.u.W.

TEIL C. Allgemeine Literatur und Literatur über Thomas Mann (Vgl. hierzu auch TEIL D).

A l l e m a n n , Beda: Ironie und Dichtung. Pfullingen, 1956.

A u e r b a c h , Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, 1946.

B a u e r , Arnold: Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur. Berlin, 1946.

B e r t r a m , Ernst: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. 2. Aufl., Berlin, 1919.

B l a c k m u r , R.P.: Hans Castorp, Small Lord of Counterpositions. The Hudson Review, Bd.1, S.318 - 339 (1948).

-: Parody and Critique. Notes on Thomas Mann's D o k t o r F a u s t u s . The Kenyon Review, Bd. 12, S.20 - 40. (1950).

B r a n d t , T.O.: Narcissism in Thomas Mann's D e r E r w ä h l t e . German Life and Letters, Bd. 7, S.233 - 241. (1954).

B r e n n a n , Joseph G.: Thomas Mann's World. New York, 1942.

B r o c h , Hermann: Die mythische Erbschaft der Dichtung. Die Neue Rundschau. Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag. (1945). S.68 - 76.

C l e u g h , James: Thomas Mann. A Study. London, 1933.

D e h o r n Wilhelm: Psychoanalyse und neuere Dichtung. Germanic Review, Bd. 7., S.245 - 262 und 330 - 358.

-: Thomas Mann. Eine philosophisch-literarische Studie. Journal of English and Germanic Philology, Bd. 25, S.330 - 361. (1926).

D o r n h e i m, Alfred: Wolfgang von Goethe und Thomas Mann. Goethes 'Mignon' und Thomas Manns 'Echo'. Zwei Formen des 'göttlichen' Kindes im deutschen Roman. In: Vom Sein der Welt. Mendoza, Argentinien, 1958.

E i c h n e r , Hans: The Place of Doktor Faustus in the Works of Thomas Mann. German Life and Letters, Bd.1, S.289 - 302. (1948).

-: Aspects of Parody in the Works of Thomas Mann. Modern Language Review, Bd.48, S.30 - 48. (1952).

-: Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk. München, 1953.

F a e s i , Robert: Thomas Mann. Ein Meister der Erzählkunst. Zürich, 1955.

F o u g è r e , Jean: Thomas Mann oder die Magie des Todes. Baden-Baden, 1948.

F r a n k , Joseph: Reaction as Progress; or The Devil's Domain. Notes on D o k t o r F a u s t u s . Hudson Review, Bd.2, S.38-53. (1949).

F r a n k f o r t , Henri, F r a n k f o r t , H.A., W i l s o n , John A. und J a c o b s e n , Thorkild: Frühlicht des Geistes. Wandlungen des Weltbildes im alten Orient. Stuttgart, 1954. Übersetzt von P. Dülberg aus dem Englischen: The Intellectual Adventure of Ancient Man. Chicago, 1946.

F r a z e r , James George: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Abridged Edition, London, 1954.

F r e u d , Sigmund: Gesammelte Werke. 17 Bde., London, 1940 bis 1950.

G o t t h e l f , Jeremias: Sämtliche Werke in 24 Bänden; Bd.17. Kleinere Erzählungen, Zweiter Teil. Zürich, 1936.

G r a s s i , Ernesto: Kunst und Mythos. Hamburg, 1957.

G r a v e s , Robert: The Greek Myths. 2 Bde., Middlesex, 1955.

G r a y , R.D.: "Alleluia on a Toy Trumpet". A Review of Thomas Mann's Novel D e r E r w ä h l t e . German Life and Letters, Bd. 5, S.57 - 61. (1951).

G r e n z m a n n , Wilhelm: Dichtung und Glaube. Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur. 2. erg. Aufl., Bonn, 1952.

G r o n i c k a , André von: Ein "symbolisches Formelwort" in Thomas Manns Zauberberg. Germanic Review, Bd.23, S.125 bis 130.(1948.).

-: Thomas Mann's D o k t o r F a u s t u s . Prolegomena to an Interpretation. Germanic Review, Bd.23, S.206 - 218. (1948).

-: Myth plus Psychology. A Style Analysis of D e a t h i n V e n i c e . Germanic Review, Bd. 31, S.191 - 205. (1956).

H a m b u r g e r , Käte: Thomas Manns Roman J o s e p h u n d s e i n e B r ü d e r . Eine Einführung. Stockholm, 1945.

H a r r i s , Frank: Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte. Berlin, 1928.

H a r t m a n n v o n A u e : Die Werke Hartmanns von Aue. IV. Gregorius. Hrsg. von Hermann Paul. Zweite Aufl., Halle, 1900.

H a t f i e l d , Henry: Two Notes on Thomas Mann's D o c t o r F a u s t u s. Modern Language Forum, Bd.34, S.11 - 17. (1949).

-: Charon und der K l e i d e r s c h r a n k . Modern Language Notes, Bd. 45, S.100 - 102. (1950).

-: Thomas Mann. An Introduction to his Fiction. London, 1952.

-: The Achievements of Thomas Mann. Germanic Review, Bd.31, S.206 - 214. (1956).

H e i l m a n , Robert B.: Variations on Picaresque (F e l i x K r u l l). Sewanee Review, Bd.66, S.547 - 577. (1958).

H e l c k , W. und O t t o , E.: Kleines Wörterbuch der Aegyptologie. Wiesbaden, 1956.

H e l l e r , Erich: The Ironic German. A Study of Thomas Mann. London, 1958.

:- Parody Tragic and Comic. Thomas Mann's Doctor Faustus and Felix Krull. Sewanee Review. Bd.66, S.519 - 546. (1958).

H e l l e r , Peter: Some Functions of the "Leitmotiv" in Thomas Mann's Joseph Tetralogy. Germanic Review, Bd.22, S.126 - 141. (1947).

H i l l a r d , Gustav: Thomas Manns Mythenspiel. Merkur, Bd.10, S.112ff. (1956).

H o l t h u s e n , Hans Egon: Die Welt ohne Transzendenz. Eine Studie zu Thomas Manns Dr. F a u s t u s und seinen Nebenschriften. Hamburg, 2. Aufl., 1954.

H u i z i n g a , J: Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur. Vierde druk, Haarlem, 1952.

H u n g e r , Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 3. Aufl., Wien, 1953.

J e n s , Walter: Statt einer Literaturgeschichte. Benn, Brecht, Broch, Mann, Musil, Joyce, Proust. Pfullingen, 1957.

J e r e m i a s , Alfred: Handbuch der altorientalischen Geisteskultur. Zweite, völlig erneuerte Aufl., Berlin und Leipzig, 1929.

J e r e m i a s , Alfred: Das Alte Testament im Lichte des alten Orients. 4. völlig erneuerte Aufl., Leipzig, 1930.

J o n a s , Klaus W.: Fifty Years of Thomas Mann Studies. A Bibliography of Criticism. Minneapolis, 1955.

J u n g , Carl Gustav: Seelenprobleme der Gegenwart. Vorträge und Aufsätze. Fünfte, vollständig revidierte Aufl., Zürich, 1931.

-: Wirklichkeit der Seele. Anwendungen und Fortschritte der neueren Psychologie mit Beiträgen von Hugo Rosenthal, Emma Jung, W.M. Kranefeldt. Zürich, 1939.

-: Über die Psychologie des Unbewussten. 6., verm. u. verb. Aufl. von: Das Unbewusste im normalen und kranken Seelenleben. Zürich, 1948.

-: Symbolik des Geistes. Studien über psychische Phänomenologie. Zürich, 1948.

-: Gestaltungen des Unbewussten. Zürich, 1950.

-: Zur Psychologie des Kind-Archetypus. In: C.G. J u n g und K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind. Das göttliche Mädchen. S.105 - 147. Zürich, 1951.

-: Symbole der Wandlung. 4., umgearbeitete Aufl. von: Wandlungen und Symbole der Libido. Zürich, 1952.

-: Von den Wurzeln des Bewusstseins. Zürich, 1954.

J u n g , C.G. und K e r é n y i , K.: Einführung in das Wesen der Mythologie. Das Göttliche Kind. Das Göttliche Mädchen. Zürich, 1951.

K a y s e r , Wolfgang: Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart, 1955.

-: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburg, 1957.

K e r é n y i , Karl: Hermes der Seelenführer. Zürich, 1944.

K e r é n y i , Karl und M a n n , Thomas: Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel. Zürich, 1945.

K e r é n y i , Karl: Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten. Zürich, 1951.

-: Das Göttliche Kind. In: C.G. Jung und K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind. Das göttliche Mädchen. S.9 - 104. Zürich, 1951.

-: Umgang mit Göttlichem. Über Mythologie und Religionsgeschichte. Göttingen, 1955.

L ä m m e r t , Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955.

L a n g e , Victor: Betrachtungen zur Thematik von F e l i x K r u l l . Germanic Review, Bd.31, S.215 - 224. (1956).

L e s s e r , Jonas: Of Thomas Mann's Renunciation. A Chapter of German Metaphysics. Germanic Review, Bd.25, (1950), S.244 - 256 und Bd.26,(1951), S.22 - 33.

-: Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung. München, 1952.

L e i s e g a n g , Hans: Die Gnosis. 4. Aufl., Stuttgart, 1955.

L i n d s a y , J.M.: Thomas Mann. Oxford, 1954.

L i o n , Ferdinand: Thomas Mann. Leben und Werk. Zürich, 1947.

L u k á c s , Georg: Thomas Mann. Berlin, 1953.

L u n d g r e n , Gustaf: Das Ich als Weltnabel. Schicksalsphilosophie in Thomas Manns J o s e p h - R o m a n. Neue Rundschau; Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag (1945), S.185 - 187.

M a i e r , Hans Albert: Stefan George und Thomas Mann. Zwei Formen des dritten Humanismus in kritischem Vergleich. Zürich, 1946.

M a n n , Erika: Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater. Frankfurt am Main, 1956.

M a n n , Viktor: Wir waren Fünf. Bildnis der Familie Mann. Konstanz, 1949.

M a r t i n i , Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart, 1956.

M e n d e l s s o h n , Peter de: Der Zauberer. Drei Briefe über Thomas Manns Doktor Faustus an einen Freund in der Schweiz. Berlin und München, o.J.

M e t t e , H.J.: Doktor Faustus und Alexander. Zur Geschichte des Descensus und Ascensus-Motivs. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft, Bd.25, S.27 - 39. (1951).

M o r g a n , Frederick: Notes on the J o s e p h Novels. The Hudson Review, Bd.1, S.546 - 556. (1948).

M ü h l h e r , Robert: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien, 1951.

M u s c h g , Walter: Tragische Literaturgeschichte. Dritte, veränderte Aufl., Bern, 1957.

O b e r n d o e r f e r , Hanna: Thomas Manns Josephroman und die althebräische Bibeltradition. (Unveröffentl. Diss.). Kapstadt, 1957.

O s w a l d , Victor A.: Thomas Mann's Doctor Faustus. The Enigma of Frau von Tolna. Germanic Review, Bd.23, S.249 bis 253. (1948).

O s w a l d , Victor A.: Full Fathom Five. A Study of some Devices in Thomas Mann's Doctor Faustus. Germanic Review, Bd.24, S.274 - 278. (1949).

O t t o , Walter F.: Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes. 4. Aufl., Frankfurt am Main, 1956.

P a r r y , Idris: Thomas Mann's Latest Phase. German Life and Letters, Bd.8, S.241 - 252. (1955).

P e r l , Walter H.: Thomas Mann 1933 - 1945. Vom deutschen Humanisten zum amerikanischen Weltbürger. New York City, 1945.

P i c k a r d , P.M.: D r . F a u s t u s . A Psychological Approach. German Life and Letters, Bd.4, S.90 - 100. (1950).

R a n k , Otto: Der Mythus von der Geburt des Helden. Versuch einer Psychologischen Mythendeutung. Zweite, wesentlich erweiterte Aufl., Leipzig und Wien, 1922.

R i c e , Philip Blair: Thomas Mann and his Religious Revival. Kenyon Review, Bd.7, S.361 - 377.(1945).

-: The Merging Parallels. Mann's D o k t o r F a u s t u s. Kenyon Review, Bd.11, S.119 - 217. (1949).

R i l e y , Anthony: Die Erzählkunst im Alterswerk von Thomas Mann mit besonderer Berücksichtigung der "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull". (Dissertation). Tübingen, 1958.

R o s t e u t s c h e r , J.H.W.: Die Wiederkunft des Dionysos. Der naturmystische Irrationalismus in Deutschland. Bern, 1947.

-: Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern, 1956.

S c h ä r f , Riwkah: Die Gestalt des Satans im Alten Testament. In: Jung, C.G.: Symbolik des Geistes. Zürich, 1948. S.153 - 319.

S t e i n , Jack M.: Adrian Leverkühn as a Composer. Germanic Review, Bd.25, S.257 - 274. (1950).

S t r a u s s , David Friedrich: Ulrich von Hutten. 4. Aufl., Bonn, 1895.

S t r i c h , Fritz: Dichtung und Zivilisation. München, 1928.

T h i r l w a l l , John C.: Orphic Influences in T h e M a g i c M o u n t a i n , or, Plato, Christ, and Peeperkorn. Germanic Review, Bd.25, S.290 - 298. (1950).

T r o y , William: Thomas Mann. Myth and Reason. Partisan Review, Bd.5, S.24 - 32 und 51 - 64. (1938).

W e i g a n d , Hermann J.: Thomas Manns Gregorius. Germanic Review, Bd.27 (1952) S.10 - 30 und 83 - 95. Enthält: Brief Thomas Manns vom 12. Okt. 1951.

W i r t z , Erika A.: Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann. German Life and Letters, Bd.7, S.126 - 136. (1954).

W o l f f , Hans M.: Thomas Mann. Werk und Bekenntnis. Bern, 1957.

TEIL D. Literatur, die von Wichtigkeit oder möglicherweise von Wichtigkeit für den Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, und dem Verfasser nicht zugänglich war, die zum Teil jedoch in den unter C aufgeführten Veröffentlichungen kritisch verwertet ist.

M a n n , Thomas: Thomas Mann über Psychoanalyse. Frankfurter Zeitung, 11.9.1925.

-: Mein Verhältnis zur Psychoanalyse. Almanach des Internationalen Psychoanalytischen Verlags; Wien, 1925.

-: Ein Wort zuvor: Mein J o s e p h u n d s e i n e B r ü d e r . Neue freie Presse (Wien), (31.10.1928), Nr. 25005.

-: Über den Faustus. Ein Brief an Emil Preetorius. Neue Zeitung (München), Bd.4, Nr.20 (11.3.1948).

A b t s , Heinrich: Das Mythologische und Religionsgeschichtliche in Thomas Manns J o s e p h u n d s e i n e B r ü d e r . (Unveröffentl. Diss.). Bonn, 1949.

B a u m g a r t , Reinhardt: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. (Dissertation). Freiburg i.Br., 1953.

B e h r e n d s o h n , Walter A.: Ironi och patos hos Thomas Mann. Samtid och Framtid (Stockholm), Bd.1, S.51 - 61. (1944).

B l a n c h o t , Maurice: Thomas Mann et le Mythe de Faust. Critique, Bd.6, S.3 - 21. (1950).

B l i t z , Karl Peter: Das Problem der Ironie in der neueren deutschen Literatur, insbesondere bei Thomas Mann. Limburg, 1932.

B ö h m e , Hildegard: Die Bedeutung des Mythos im Werke Thomas Manns. (Nr. 2964 der Bibliographie von K. Jonas).

B r ü c k , Max von: Über das Parodische. Die Gegenwart, 10. Jahrgang (Nr.12), Nr. 235, S.379 - 380;(1955).

E i f f e r t , Ernst: Das Erlebnis der Zeit im Werke Thomas Manns. (Unveröffentl. Diss.). Frankfurt, 1949.

F i e d l e r , Leslie A.: Myth and Irony in Thomas Mann. Nation, Bd.173, S.307 - 309. (1951).

F r i e d e m a n n , Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910.

H a m b u r g e r , Käte: Thomas Mann. Humanitetens Diktare. Stockholm, 1945.

-: Der Roman vom Mythos. Hamburger akademische Rundschau, Bd.2, S.605 - 614. (1948).

H e i m a n n , Heide: Hermes-Natur. Neue Züricher Zeitung, Fernausgabe, Nr. 151 (4.Juni 1955), Blatt 7.

I n g e r s l e v , Frederik: Romantische Ironie in der modernen deutschen Literatur. An Thomas Mann und Jakob Wassermann erläutert. Edda (Oslo), Bd.30, S.256 - 268. (1930).

K a h l e r , Erich: Die Säkularisierung des Teufels, Neue Rundschau (Stockholm), Bd.58, S.185 - 202. (1948).

K a s s n e r , Rudolf: Zu Thomas Manns Z a u b e r b e r g. Narziss oder Mythos und Einbildungskraft, S.137 - 146. Leipzig, 1928. (Nr. 2284 der Bibliographie von K. Jonas).

K e r é n y i, Karl: Vom Wesen des Festes. Paideuma, 1938.- Ebenfalls in: Die antike Religion. Ein Entwurf von Grundlinien. Amsterdam, 1940 und 1942, Köln, 1952.

-: Das ägäische Fest. Wiesbaden, 1950.

L a n g e , Victor: Irony and Resolution. Modern German Literature, 1870 - 1940, S.57 - 75. Ithaca, 1945.

L e i b r i c h , Louis: Thomas Mann. Avec une Préface de Marcel Brion. Brüssel, 1954.

L u n d g r e n , Gustaf: Thomas Mann. Stockholm, 1940.

M a u t n e r, Franz H.: Die griechischen Anklänge in Thomas Manns D e r T o d i n V e n e d i g. Monatshefte, Bd.44, S.20 - 26. (1952).

M a y e r , Hans: Thomas Mann der Ironiker. Sonntag (Berlin) Bd.5 (1950), Nr. 23.

-: Thomas Mann. Sein Leben und Werk. Berlin, 1950.

M i t l a c h e r, H.: Die Entwicklung des Narzissbegriffs. Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd.21, S.373ff.(1938.)

M o r e c k , Curt: Eine Novelle Thomas Manns und ihre Geschichte: W ä l s u n g e n b l u t - Blutschande - Inzest. Welt und Wort (Tübingen), Bd.5, S.234 - 236. (1950).

M ü l l e r , Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1947.

N e i d e r , Charles: Ironic Symbolism. Fantasy Magazine (Pittsburgh), Bd.7, S.35 - 38. (1943).

-: (Hrsg.): The Stature of Thomas Mann. New York, 1947 und London, 1951.

N e m e r o v , Howard S.: The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann. (Dissertation). Harvard University, 1940.

P a c i , Enzo: Musica, mito e psicologia. Esistenza ed Immagine, S.15 - 85. Mailand, 1947.

P e a c o c k , Ronald: Das Leitmotiv bei Thomas Mann. Bern, 1934.

P e r k i n s , Else: Das Symbolisch-Mythische Element im Kampfe des Hans Castorp um sein Ego. Eine Studie aus dem Z a u b e r b e r g. (Unveröffentl. Diss.), University of Utah, 1948.

R a l e i g h , John H.: Mann's Double Vision. D o c t o r F a u s t u s and T h e H o l y S i n n e r. Pacific Spectator, Bd.7, S.380 - 392. (1953).

R o c h o c z, Hans: Thomas Manns D o k t o r F a u s t u s aus dem Geiste des Humors. Deutsche Beiträge, Bd.3, S.215 bis 220. (1949).

R o s e n b e r g , Harold: Thomas Mann's Joseph. A Humanist Myth. Contemporary Jewish Record, Bd.8, S.154 - 162. (1945).

S c h i f f e r , Eva: The concept of parody in Thomas Mann. (Nr. 3002 der Bibliographie von K. Jonas).

S l o c h o w e r, Harry: Thomas Mann's Joseph Story. An Introduction with a Biographical and Bibliographical Appendix. New York, 1938.

S l o c h o w e r, Harry: A Psychology of Myth. J o s e p h t h e P r o v i d e r. Quarterly Review of Literature, Bd.2, S.74 - 77. (1944).

-: The Use of Myth in Kafka and Mann. Spiritual Problems in Contemporary Literature, S.117 - 126. New York, 1953.

S t a i g e r , Emil: Thomas Manns Doktor Faustus. Neue Schweizer Rundschau. Bd.15, S.423 - 430. (1947).

S t r e i s i n g e r , Charlotte Sielmann: The Devil Within. A Study of the Role of the Devil in Goethe's F a u s t, Dostoevsky's T h e B r o t h e r s K a r a m a z o v, and Mann's D o c t o r F a u s t u s. (Unveröffentl. Diss.). Cornell University, 1951.

T h i e b e r g e r , Richard: Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, vom Z a u b e r b e r g zum J o s e p h r o m a n. Baden-Baden, 1952.

W e i g a n d , Hermann: Thomas Mann's Novel D e r Z a u b e r b e r g. New York, 1933.

I HEREBY DECLARE THAT THIS DISSERTATION FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY IS MY OWN WORK AND THAT IT HAS NOT BEEN SUBMITTED AS A THESIS TO ANY OTHER UNIVERSITY. I FURTHER EMPOWER THE UNIVERSITY OF CAPE TOWN TO REPRODUCE FOR THE PURPOSE OF RESEARCH EITHER THE WHOLE OR ANY PORTION OF THE CONTENTS IN ANY MANNER WHATSOEVER.

5TH NOVEMBER, 1960

Signed