



universität
wien

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

'[T]AU MODER ... TAU MODER [...].'

**TEXT-KÖRPER, STRUKTURELLE SPIEGELUNGEN UND NARRATOLOGISCHES
TELOS IN THOMAS MANNS 'BUDDENBROOKS. VERFALL EINER FAMILIE'**

Verfasst von

Nele Nikolaisen

Angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Zueignung

Ich danke meinem Vater für seine Unterstützung, seine Geduld und seine aufmerksamen Lektüren.

Ich danke meiner Mutter für ihre Unterstützung, ihren Rückhalt und ihren Glauben an mich.

Ich danke Herrn Dr. Markus Lorenz von der Universität Bonn dafür, dass er mir den Weg zu Thomas Mann gewiesen hat.

„Das, was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen.“

Walter Benjamin, Der Erzähler

Inhaltsverzeichnis

0. Vorbemerkung/ Zielsetzung der Arbeit	5
1. Die „Zersplitterung“ ¹ der Welt um 1900	
1.1. „Tod der Geschichte“ ² & Geburt der Moderne	11
1.2. Künstl(er)i(s)che Grenzüberschreitung: Vom Tod erzählen	15
1.3. Thomas Mann: Von sterbenden Figuren und solchen, die's werden wollen	21
2. Text-Körper: Vom Buddenbrook'schen Mikrokosmos	
2.1. Der epische Raum in 'Buddenbrooks. Verfall einer Familie'	24
2.2. Der Raum(begriff) zwischen Phänomenologie und Ästhetik	29
2.3. „Wendepunkt im Kreise“ ³ – vom Fall der Buddenbrooks	36
2.4. Mengstraßenhaus & Familienchronik – Rahmung des epischen Raums	40
3. Der Tod im Hause Buddenbrook: <i>Verfall</i> auf mehreren Ebenen	
3.1. „[A]bwärts-Bewegung“ ⁴ im 'ganze[n] Haus[e]' ⁵ Buddenbrook.....	45
3.2. Der „heimliche[] Riß“ ⁶ – vom 'House of Usher' und dem Hause Buddenbrook	51
3.3. Elisabeth Buddenbrook – der medizinische Fall	54
3.4. Thomas Buddenbrook – der symbolische Fall	59

1 Schorske, Wien, S. IV.

2 Ebd., S. VII.

3 Mann, Zauberberg, S. 509.

4 Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, S. 71.

5 Riehl, Die Familie, S. 92.

6 Mann, Buddenbrooks, S. 40.

4. Justus Johann Kaspar Buddenbrook: Der Verfallene	
4.1. Buddenbrooks – zwischen Kunst und Bürgertum	63
4.2. „[L]ebensfremde[] Zartheit“ ⁷	
– Hannos Leiden an der Welt	71
4.3. Hinter den Kulissen	
– „Erkenne dich selbst“, aber „[n]icht zu viel!“ ⁸	77
5. Der letzte Buddenbrook: Das Leben eine „krebsgängige Imitation“ ⁹	
5.1. Todesmusik – Hannos <i>Verfallenheit</i>	84
5.2. „Ich möchte schlafen; aber du mußt tanzen.“ ¹⁰	
– Hannos Tod	92
5.3. Krebsgang – Vom „beklagenswerten Unglücksfall“ ¹¹	
des Lebens	103
Abschließende Bemerkung oder „'Karussel, Karussel'“ ¹²	106
Zusammenfassung/ Ausblick.....	111
Bibliographie	119
Curriculum Vitae	128

7 Kindler Literatur Lexikon, Artikel 'Buddenbrooks', S. 1943.

8 Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 44.

9 Mann, Buddenbrooks, S. 429.

10 Storm, Hyazinthen, S. 30, Verse 4 u. 16.

11 Mann, Buddenbrooks, S. 560.

12 Mann, Zauberberg, S. 510.

Vorbemerkung/ Zielsetzung der Arbeit

„'Aber alles ist bloß ein *Gleichnis* auf Erden, Onkel Gotthold!' Wußtest du nicht, daß [...] man ein Cäsar sein kann an einem mäßigen Handelsplatz an der Ostsee?“¹³ Wenn Thomas Mann Konsul Buddenbrook angesichts seines verstorbenen Oheims den Spruch „von der bloß symbolischen Bedeutung alles menschlichen Tuns“ in den Mund legt, so formuliert er hiermit nicht nur die „Lieblingswahrheit“ (307) dieser Figur, sondern zugleich auch das poetologische Programm seines Romans: Indem der Erzähler von „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“ seine Figuren explizit an der Schwelle zum bürgerlichen Leistungsethos einer postindustriellen Gesellschaft positioniert, manifestieren sich an ihnen auch die sozialen und ökonomischen Umbrüche dieser Zeit. Entsprechend kulminiert in dem Debütroman von 1901 nicht nur das Schicksal der Lübecker Kaufmannsfamilie in Tod und Verfall, sondern Mann setzt zugleich mit Buddenbrooks auch dem „heitere[n]“ (615) Bildungsoptimismus des 18. Jahrhunderts ein Ende. Obgleich der Romanbeginn mit der Einweihung des alten Patrizierhauses in der Mengstraße die Buddenbrooks auf dem Gipfel ihres wirtschaftlichen Erfolgs zeigt und das neu erworbene Anwesen gleichsam symbolisch die *Einheit von Familie und Firma* abbildet, wohnt diesem Anfang kein Zauber, sondern bereits das Ende inne: Wie rund sechzig Jahre zuvor durch das Herrenhaus des ebenfalls aus- und absterbenden Adelsgeschlechts Usher „a barely perceptible fissure“¹⁴, verläuft auch durch den Familiensitz der Buddenbrooks schon jetzt ein „heimlicher Riß“. (40) Dieser offenbart sich narrativ in den Umständen, durch die die Einweihung des Mengstraßenhauses gleichsam eingerahmt ist: Der desaströse Ausgang der „bürgerliche[n] Sippendämmerung“¹⁵ wird sowohl durch den Brief des durch unvorteilhafte Heirat in Ungnade gefallen Onkels Gotthold, der anlässlich des Hauskaufs eine Abfindung von seinem Halbbruder fordert, als auch durch den Hinweis auf das unglückliche Schicksal der Firma „Ratenkamp & Comp.“, den Vorbesitzern des Hauses, schon zu Beginn der Romanhandlung antizipiert. So bleibt von der Generation des „jovial[en] [...] und stark[en]“ (444) Johann Buddenbrook, der noch „vierspännig“ (227) über Land fuhr, in der Generation seines Urenkels Hanno, der die Genealogie der Familie beschließt, nichts als „vernachlässigte Altersschwäche“ (515) von jenem Haus, das einst zu den

13 Mann, Buddenbrooks, S. 234. Hervorhebungen: N.N. Im Weiteren werden Zitate aus dem Primärtext „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“ (mit Ausnahme hervorgehobener Textstellen) unter Angabe der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

14 Poe, The Fall of the House of Usher, S. 44.

15 Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 265.

'Ersten' der Stadt zählte:

Zwischen den Pflastersteinen des Hofes wucherte Gras und Moos, die Treppen des Hauses waren in vollem *Verfall*, und die freie Katzenfamilie im Billardsaale konnte man nur flüchtig beunruhigen, indem man die Tür öffnete, ohne einzutreten, denn der Fußboden war hier nicht sicher.¹⁶

Strukturell ist der Verfall des „weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße“ (7) Konsequenz jener Vorgänge des „Abbröckelns, des Endens, des Abschließens [und] der Zersetzung“ (595), welche die Lübecker Kaufmannsfamilie über vier Generationen hinweg ihrer bürgerlichen Leistungs- und Lebenskraft berauben, und die die Forschung vorrangig als Reflex der um 1900 virulenten Dekadenz- bzw. Deszendenz-Problematik definiert. Meiner Ansicht nach ist der Verfall des Mengstraßenhauses jedoch weitaus mehr als bloßes kompositorisches Zugeständnis an die „abwärts-Bewegung“¹⁷, durch welche die Entwicklungen im Hause Buddenbrook gekennzeichnet sind: Der Wohnsitz der Familie ist auch poetologisch von Bedeutung, da er in gewisser Weise eine 'Rahmung' des epischen Raumes leistet: Während die Einweihung zu Romanbeginn metonymisch die Einheit von Familie und Firma im 'Hause Buddenbrook' symbolisiert, kündigt der Familienname bereits die *narrative Verknüpfung* zwischen dem Mengstraßenhaus und dem Verfallsschicksal seiner Bewohner an: Als Buddenbrooks sind sie dazu bestimmt, wie ihr Wohnsitz (mnndt. 'bude' bzw. 'bôde' = kleines Wohnhaus¹⁸) bzw. mit ihrem Wohnsitz zugrunde zu gehen (mnndt. 'brok' bzw. 'bröke' = Überbleibsel, Abfall, Bruchstelle¹⁹). Folglich ist das alte Patrizierhaus als Spiegel des äußeren und inneren Geschehens sowohl Symbol des 'Text-Körpers'²⁰, als auch Rahmung jenes poetisch-epischen Raumes, in dem sich die Buddenbrook'sche Welt gleich einem „Miniaturkosmos“²¹ entfaltet.

Dieser These entsprechend beschäftigt sich der erste Teil der vorliegenden Arbeit mit der Frage, auf welche Art und Weise das Mengstraßenhaus bzw. der 'Haus-Raum' grundsätzlich in die Struktur des Romans eingebunden ist. Der Fokus liegt hier auf dem Motiv des „Verfalls“, welches direkt zu Beginn des Romans durch den „heimliche[n] Riß“, der schon jetzt durch das Gebäude verläuft, „das [sie] mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben“ (40), mit dem genuinen Familiensitz der Buddenbrooks gekoppelt ist. Entscheidend ist hier, dass sich der Verfall im Handlungshergang nicht nur in Form des

16 Mann, Buddenbrooks, S. 515, Hervorhebungen: N.N.

17 Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

18 Mittelniederdeutsches Handwörterbuch, S. 363 u. 303.

19 Ebd., S. 362.

20 Siehe hierzu die Ausführungen in den Kapiteln 2.1., 2.2., 3.2. und 3.3.

21 Vgl. Bänziger, Schloß, Haus, Bau, S. 93.

wirtschaftlich-sozialen Abstieges, in Krankheit und körperlich-materieller Zersetzung zeigt, sondern dass er sich innerhalb des epischen Raums der Erzählung auch als tatsächliche räumliche Dynamik, das heißt als eine *Bewegung von oben nach unten* manifestiert: Der Verfall im Hause Buddenbrook wird über den *Fall* der jeweiligen Figuren geleistet. Mit all seinen Komponenten metaphysischen, geistigen und körperlichen Ver- und Zerfalls hat das Verfallsmotiv darüber hinaus auch leitmotivische Funktion für das Mann'sche Gesamtwerk. Hierbei steht es in wechselseitigem Verhältnis mit dem sogenannten „Todesgedanke[n]“²², der bereits für das Frühwerk Thomas Manns programmatisch ist und der ab 1914 durch die traumatische Erfahrung des Ersten Weltkrieges noch einmal verstärkt (wenn auch anders akzentuiert) auftritt. Schon der frühen Forschung gilt die Figuration des Todes als „Mittelpunkt im Werke Thomas Manns“, da er zwar nicht in allen Erzählungen den Gegenstand bilde, jedoch auch jedem „scheinbar anderen Problem die eigentümliche Färbung“²³ gebe. Sind die Figuren der frühen Mann'schen Erzählungen bereits durch eine gewisse Lebensmüdigkeit und einen Hang zu Rausch- und Auflösungserfahrungen gekennzeichnet, findet dieses Motiv seine (bis dato) umfangreichste Ausgestaltung in dem letzten Spross der Lübecker Kaufmannsfamilie: Justus Johann Kaspar, genannt Hanno, Buddenbrook ist der „Inbegriff lebensfremder Zartheit“²⁴ und als solcher wesentlich durch seinen narrativ vorherbestimmten „Frühtod“²⁵ charakterisiert. Im Mann'schen Debütroman zeigt sich erstmals eine so enge Verknüpfung des Todesgedankens mit dem Verfallsmotiv, dass der Tod hier als wesentliches strukturelles Element erscheint, das die Auflösung der Familie Buddenbrook sowohl bedingt als auch vorantreibt. Eine neue Komponente des Todesgedankens scheint 1924 mit dem „Zauberberg“ auf, wenn Hans Castorp nach sieben Jahren „Kurdienst“²⁶ im Schweizerischen Davos „ins Todesfeld der Weltkriegsschlacht geschickt wird“.²⁷

Als Symbol des 'Text-Körpers' und strukturelle Spiegelung des Handlungsablaufs steht auch das 'Haus' in „Buddenbrooks“ in engem Zusammenhang mit dem Motiv des Todes: In nahezu fatalistischer Manier formuliert Thomas Buddenbrook jene Sentenz, die die Auslöschung der Familie zum Telos der Narration macht: „Wenn das Haus fertig

22 Wortgebrauch im Sinne Kasdorff, Hans: Der Todesgedanke, S. 4ff.

23 Ebd., S. 4.

24 Kindler Literatur Lexikon, Artikel 'Buddenbrooks. Verfall einer Familie', S. 1943.

25 Wortgebrauch nach Li, Narziss-Jugend, S. 184.

26 Mann, Zauberberg, S. 205. Im Weiteren werden Zitate aus dem Primärtext „Der Zauberberg“ (mit Ausnahme hervorgehobener Textstellen) unter Angabe der Sigle „ZB“ und der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

27 Killy Literaturlexikon, Artikel 'Thomas Mann', S. 659.

ist, so kommt der Tod.“ (364) Gemäß der teleologischen Struktur des Textes folgt die vorliegende Arbeit der Annahme, dass der Schlusstrich, den Hanno Buddenbrook eines Nachmittages unter dem „genealogische[n] Gewimmel“ (444) in der Familienchronik zieht, weniger Folge der allmählichen ästhetizistischen Verfeinerung ist, die mit einem wirtschaftlich-körperlichen Abstieg der Familie einhergeht, sondern dass die Auslöschung der Buddenbrooks im Symbol des Mengstraßenhauses narrativ bereits präfiguriert ist: Als poetologisches Spiegelbild ist das alte Patrizierhaus symbolisch mit dem Aufstieg und dem Verfall der Familie verknüpft und wird im Fortgang des Romans (wie die Familie) verfallen beziehungsweise (wie die Firma) liquidiert. Das strukturell vorherbestimmte Ende der *Buddenbrooks* findet sich indes „in altertümlichen Lettern“ eingemeißelt über dem Giebel des Hauses: Der Sinnspruch „Dominus providebit“ ist natürlich Ausdruck christlicher Gesinnung, verweist zugleich im Sinne eines „Voraussehens“ jedoch auf eine metanarrative Ebene: Es ist der Erzähler, der gleich dem „mythische[n] Weltschöpfer“²⁸ über dem Romanbeginn thront, Anfang und Ende überblickt und so am Tag der Einweihung des Familiensitzes bereits vom Ende dieser Familie kündigt.

Im Fokus des zweiten Teils der Arbeit steht Hanno Buddenbrook, der als „Verfallsprinz“²⁹ den Abstieg seiner Familie zwar vollendet, im Buddenbrook'schen Verfallsschicksal aber dennoch eine Sonderstellung einnimmt. Da er als Letzter seiner Familie bereits *verfallen* geboren wird, ist Hanno von der „abwärts-Bewegung“³⁰, die den Roman strukturell dominiert, in gewisser Weise ausgenommen: Der letzte Buddenbrook, der das „Leben als Leiden“³¹ erfährt, muss erzählerisch nicht zu Fall gebracht werden, ehe er sterben kann. Da sich im „Zauberberg“ 1924 eine Potenzierung jener poetologischen Selbstreflexivität findet, die in „Buddenbrooks“ bereits zu Beginn aufscheint, spielt auch Hans Castorp, der im Sanatorium 'Berghof' der „'unsauberen Liebelei mit dem Stillstand“ (ZB 306) *verfällt*, in der Analyse eine wichtige Rolle: Während der Erzähler des Debütromans allwissend über dem Giebel des Mengstraßenhauses thront und Leben wie Tod die Tore öffnet, betritt der „einfache[] junge[] Mensch“ (ZB 11) mit dem „Zauberberg“ einen Ort, an dem der Tod – sowohl

28 Kayser, *Wer erzählt den Roman?*, S. 135.

29 Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, S. 268.

30 Heftrich, *Vom Verfall*, S. 71.

31 Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 318. Höpfner setzt sich in seinem Beitrag kritisch mit dem Tod und dem Sterben im Hause Buddenbrook auseinander und geht davon aus, dass über die Physiognomie des Todes bzw. des konkreten Sterbens der Figuren Rückschlüsse auf ihre jeweilige geistige Existenz gezogen werden können; er geht diesbezüglich von einem antithetischen und gleichsam „entlarvenden“ Verhältnis des Todes zum Leben aus. Vgl. u.a. Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 298.

inhaltlich als auch strukturell – allgegenwärtig ist, und wo der ironisch-distanzierte Erzähler bisweilen seiner Figur selbst die Zügel überlässt und sie in die heillose Verwirrung einer hermetisch abgeschlossenen Zone ohne konkrete Bezugspunkte, feste Begrifflichkeiten und transzendentes Obdach stürzen lässt. Die Thesen der vorliegenden Arbeit erhalten Evidenz durch Engführung beider Texte sowie gelegentliche Parallelisierung mit weiteren Erzählungen des Frühwerks³² und zeitgenössischen philosophischen Schriften.³³ Dabei wird, sowohl in der Analyse als auch in der Darstellung, unterschieden zwischen dem 'Sterben' als Ereignis, das „eben noch von dieser Welt [ist], auch wenn es erst von seinem Ende her begreifbar wird“³⁴, und dem 'Tod' als Motiv, das durch seine gleichzeitige An- und Abwesenheit im Text nur durch den Nachvollzug bestimmter narrativer Strukturen und die Koppelung mit spezifischen anderen, ihm wesensverwandten Merkmalen sichtbar wird.

Aufgrund der umfangreichen Äußerungen Thomas Manns zu seinem Werk hat sich in der Forschung, darunter insbesondere in den älteren Beiträgen, die Praxis herausgebildet, die Mann'schen Kommentare als gleichsam autobiographische „Verstehensnorm“³⁵ zur Textgenese heranzuziehen und Leben und Sterben im Hause Mann vor allem im Hinblick auf Buddenbrooks als eine Art Schablone für die getexteten Tode zu betrachten. Anders als jene 'Realistische Schule', die von einem empirisch nachweisbaren „Widerspiegelungsgehalt der Realität im Roman“³⁶ ausgeht, steht die vorliegende Arbeit in strukturalistischer Tradition und definiert den Text als „genuin ästhetisches Phänomen“.³⁷ Das Paradigma der „werkimmanenten Interpretation“ nach Roland Barthes³⁸ und Foucault zugrunde legend, geht die Analyse des Todesgedankens und der Art und Weise, wie der 'Tod' als Phänomen sich in der Erzählung präsentiert, ausschließlich von der narrativen Struktur der jeweiligen Texte

32 Unter diesen tritt insbesondere die Novelle „Tonio Kröger“ aus dem Jahre 1903 hervor, welche geradezu exemplarisch die Problematik des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft abbildet.

33 Bei den in die Analyse eingebundenen philosophischen Schriften handelt es sich in erster Linie um Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872), Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1818) und Heideggers „Sein und Zeit“ (1927).

34 Krammer, Sterbepassagen, S. 110.

35 Jannidis/ Lauer/ Martinez/ Winko: Autor und Interpretation, S. 9. Die AutorInnen gehen in ihrem Sammelband von einer zentralen Rolle des (empirischen) Autors nicht nur in der Alltagshermeneutik, sondern auch in der literaturwissenschaftlichen Praxis aus.

36 Grote, Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende, S. 77.

37 Kayser, Wer erzählt den Roman?, S. 124.

38 Von Roland Barthes stammt das wohl am häufigsten rezipierte Plädoyer für eine „Verabschiedung des Autors“ aus der Interpretation literarischer Texte, welches (neben Beiträgen von Foucault, Staiger und Kayser) der zeitgenössischen Literaturtheorie die „naive Identifikation von Werkbedeutung und Autobiographie unmöglich machte“. Vgl. Theorie der Autorschaft, S. 181.

als eines kohärenten Ganzen aus.³⁹ Obgleich die Abstiegs- und Verfallstopoi für die Entstehungszeit von „Buddenbrooks“ zweifellos als Bestandteil des kulturellen Wissens zu betrachten sind, werden die leitenden Denkfiguren um Degeneration und Dekadenz in der vorliegenden Arbeit nicht als ausschließliches präfiguratives Element der Textgenese angenommen.⁴⁰ So wird die Verortung Thomas Manns in der deutschen Dekadenz-Literatur für die Textanalyse zwar als kultur- und motivgeschichtlicher Hintergrund vorausgesetzt, doch die Darstellungen folgen nicht der in vielen Standardwerken vorherrschenden These von „Buddenbrooks“ als einer literarischen Ausgestaltung des *Décadence*-Gedankens.⁴¹

Indem Mann in seinem Debütroman eben jene Grenze überschreitet, die lebend nicht überschritten werden kann und deren Überschreitung in der Imagination daher am „Beginn der Kultur steht“⁴², offenbart sich Thomas Buddenbrooks „Lieblingswahrheit“ (397) des „Gleichnis[s]“ (234) letzten Endes als eine Art Grundthema des Romans: Dadurch, dass der räumlichen Dynamik *von oben nach unten* die Bewegung *von unten nach oben* folgt, welche im Roman durch die Familie der „[h]eraufkommenden“ (98) Hagenströms verkörpert ist, bildet der Buddenbrook'sche Mikrokosmos in gewisser Weise auch den Kreislauf des Lebens ab, welcher *immer* ein „Sein zum Tode“⁴³ ist. So wird auch für Buddenbrooks das wahr, was Lobgott Piepsam erfahren muss, wenn er dem „Leben“, personifiziert in der Gestalt eines jungen Radfahrers mit „blitzblau[en]“⁴⁴ Augen, im Jahre 1900 auf dem „Weg zum Friedhof“ begegnet: Nachdem „das Leben“ ihn überholt hat, schreit Piepsam ihm nach, er werde ihn anzeigen, „weil Sie hier fahren, nicht dort draußen auf der Chaussee, sondern hier auf dem Wege zum Friedhof“ Das Leben antwortet „mit einem ärgerlichen und ungeduldigen Lachen“: „Aber, lieber Herr, [...] Sie sehen hier Spuren von Fahrrädern den ganzen Weg entlang ... Hier fährt jedermann ...“⁴⁵

39 Relativ früh stellt die Frage nach dem ‚Phänomen Tod‘ im Frühwerk Thomas Manns u.a. Gerhard Meyer in seiner Dissertation von 1957; allerdings fehlt es der Arbeit an methodologischer Fundiertheit. Vgl. hierzu Grote, *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*, S. 80.

40 Eine Ausnahme ist hier die Problematik der „Unvereinbarkeit von bürgerlicher Welt und Kunst“ (Mommsen, *Kultur der Moderne*, S. 876), sowie die motivische Koppelung von 'Kunst' und 'Tod'.

41 Vgl. hierzu u.a. Koppen (*Dekadenter Wagnerismus*, 1973), Heftrich (*Vom Verfall zur Apokalypse*, 1982), Haug (*Erkenntnisekel*, 1969), Kurzke (*Thomas Mann*, 1985), Rohrmoser (*Dekadenz und Apokalypse*, 2005) und das Buddenbrooks-Handbuch (1988).

42 Ahrens, *Durchstreichungen*, S. 7.

43 Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 252.

44 Mann, *Weg zum Friedhof*, S. 215.

45 Ebd., S. 2016.

1. Die 'Zersplitterung'⁴⁶ der Welt um 1900

1.1. „*Tod der Geschichte*“⁴⁷ & Geburt der Moderne

Aus dem ölglaten Geist der zwei letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich plötzlich in ganz Europa ein beflügelndes Fieber erhoben. Niemand wußte genau, was im Werden war; niemand vermochte zu sagen, ob es eine neue Kunst, ein neuer Mensch, eine neue Moral oder vielleicht eine Umschichtung der Gesellschaft sein solle. Darum sagte jeder davon, was ihm paßte.⁴⁸

In seinem fragmentarischen Monumentalwerk „Der Mann ohne Eigenschaften“ entwirft Robert Musil während der 1920er und 30er Jahre das Bild einer Welt, die im Verschwinden begriffen ist: Die Tage des Deutschen Kaiserreichs und der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn sind gezählt und die Kinder beider Welten können nur mühsam Schritt halten mit der massiven „Modernisierung der Lebenswelt“, die nach und nach eine umfassende Rationalisierung aller kulturellen und gesellschaftlichen Bereiche in Gang setzt. Die daraus resultierenden neuen Lebensbedingungen stürzen insbesondere die bildungsbürgerliche Ordnung ins Chaos und münden – mit Weber gesprochen – in die „Entzauberung der Welt“⁴⁹ durch den wissenschaftlich-technischen Fortschritt. Wenn Koselleck schreibt, „Fortschritt“ sei die erste historische Kategorie, die geprägt wurde, um eine „genuin geschichtliche Zeit ohne naturale oder mythische Rückbindung zu beschreiben“⁵⁰, so deutet dies bereits auf den eigentümlich zwiespältigen Charakter jener 'Neuen Zeit', die in diesen letzten Jahren des 19. Jahrhunderts geboren wird, voraus: Indem sie sich von einer Kulturtradition lossagt, die dem „normative[n] Vorbild der Antike“⁵¹ verpflichtet ist, und sich stattdessen dezidiert „der Zukunft öffnet“⁵², verkündet die 'Moderne' mit lautem Ruf den „*Tod der Geschichte*“⁵³, während sie andererseits „zwischen Fortschrittsglauben und Weltuntergang“⁵⁴ schwankt: Die Auflösung der traditionell vor allem berufsständisch differenzierten Lebensformen geht einher mit der Reflexion von Traditionen, die nicht länger religiös-transzendental rück-gebunden sind, und daher erstmals auch die Frage nach Handlungsnormen und ethisch-moralischen Wertbildungskriterien jenseits religiöser Normen aufwerfen. Darüber hinaus etablieren sich mit der Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen zunehmend neue Sozialisationsmuster, die eine

46 Schorske, Wien, S. IV.

47 Ebd., S. VII. Hervorhebung im Original.

48 Musil, Mann ohne Eigenschaften, S. 57.

49 Weber, Wissenschaft als Beruf, S. 16.

50 Koselleck, Mythos und Ideologie, S. 671.

51 Kiesel, Geschichte der literarischen Moderne, S. 9.

52 Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, S. 15.

53 Schorske, Wien, S. VII. Hervorhebung im Original.

54 Wiener Jahrhundertwende (Einleitung), S. 21.

Verschiebung vom theozentrischen Weltbild des christlichen Mittelalters hin zu einem anthropozentrischen Denkmodell leisten, das auf die „Ausbildung abstrakter Ich-Identitäten“⁵⁵ angelegt ist. Zu guter Letzt versetzt auch die fortschreitende Technisierung den modernen Menschen in die Lage, unabhängig von naturgegebenen und religiösen Beschränkungen existentielle Entscheidungen treffen zu können: Er kann Dinge nicht mehr nur produzieren und verändern, sondern er kann sich auch entscheiden, Dinge zu vernichten. Diese neue 'Freiheit' macht das Individuum um 1900 zum „Herr über Sein und Nichtsein dieser Welt“.⁵⁶ Zugleich beraubt sie es jedoch auch gewisser moralischer Werte und Normen, die seit Jahrhunderten fester Bestandteil des kulturellen Erbes waren und das (Selbst-bewusst gewordene⁵⁷) Individuum somit ohne transzendental rückgebundene Handlungs- und Wertbildungskriterien an der Schwelle zu einer neuen Zeit zurücklassen.

Für die deutschsprachige Literatur eröffnet das „Wert-Vakuum“⁵⁸ der Moderne ein spezifisches Problemfeld, da es die Erfahrung der gesamten um 1880 geborenen Generation [d.i. die Generation Thomas Manns und Musils] ist, dass es ein ‚heiles Ganzes‘ nicht mehr geben kann: Mit der alten Ordnung kommen auch die festen Begriffe abhanden. So sind die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts durch eine Reihe von kulturellen Auflösungserscheinungen gekennzeichnet, die in wechselseitigen Beziehungen zueinander stehen, und die in der literaturwissenschaftlichen Forschung mit einer Reihe weitgehend simultan verwendeter Begriffe belegt sind, die in der Regel unter der Bezeichnung „Dècadence“/ „Dekadenz“⁵⁹ zusammengefasst werden. Die Begriffe „Fin de Siècle“ und „Ästhetizismus“ sind mit dem Dekadenz-Begriff inhaltlich weitgehend deckungsgleich, wobei erstere Bezeichnung in der Regel für die Ausprägung des Phänomens in Wien und dem Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn

55 Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, S. 10.

56 Grote, Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende, S. 28.

57 Der Begriff „Selbst-bewusst“ ist in diesem Zusammenhang wörtlich zu verstehen im Sinne eines „Bewusstseins von sich selbst“, das erst im Zuge der Ausbildung der modernen 'Ich-Identität' entsteht und das Kienecker in seinem Beitrag als das „existentielle Selbstbewußtsein“ bezeichnet. Vgl. Kienecker, Der Tod in der Dichtung, S. 130.

58 Broch, Hofmannsthal und seine Zeit, S. 46.

59 Diese Darstellung ist historisch nicht ganz einwandfrei, da der Dekadenz-Begriff – natürlich mit anderem Inhalt – schriftgeschichtlich bis ins Jahr 1413 zurückgeführt werden kann und die Erscheinungen, die in der Regel unter „Symbolismus“, „Fin de Siècle“ oder „Ästhetizismus“ subsumiert werden, die Begriffsgeschichte der „Dekadenz“ lediglich fortsetzen. Vgl. hierzu: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, Artikel „Dècadence“, S. 17ff. Im deutschen Sprachraum wird der Dekadenz-Begriff erstmals 1888 durch Hermann Bahr eingeführt. Corinna Jäger-Trees weist darauf hin, dass das deutsche Dècadence-Verständnis zwar wesentlich von der französischen Literatur geprägt sei, die Hintergrundbedingungen in Österreich und insbesondere in Wien die Rezeption der französischen Dècadence-Literatur jedoch in besonderem Maße gefördert hätten. Vgl. hierzu: Jäger-Trees, Aspekte der Dekadenz, S. IX.

gebraucht wird, wo sich die Problematik des modernen „Wert-Vakuum[s]“ mit der um 1900 verstärkt aufkommenden ‚Identitätsfrage‘ verbindet. Wenn Arnold Schönberg in diesem Zusammenhang von einem „Totentanz der Prinzipien“⁶⁰ spricht, so bezeichnet dies vor allem die Unfähigkeit jener europäischen Epoche, zu einem homogenen ästhetischen Programm zu finden. Um 1900 steigert sich jener „Totentanz“ zu einer regelrechten „Krise des Erzählens“⁶¹, welche aus der Überzeugung heraus entsteht, dass das traditionelle 'Geschichteln erzählen' (Hermann Broch) angesichts der Erfahrungen der Moderne nicht mehr funktioniere. Folge dieser Erkenntnis ist eine neue literarische Ästhetik, die die Heterogenität zum Programm macht und die die Anpassung der Literatur an die Ansprüche der komplexen modernen Wirklichkeit fordert: Die literarische Form müsse gleichsam über das 'Geschichteln erzählen' hinauswachsen und stattdessen philosophisch, erläuternd und essayistisch werden, um der „Beziehungslosigkeit zum gesellschaftlichen Zusammenhang“⁶² eine neue Totalität entgegenzusetzen. Als für diese neue 'Totalität' prädestinierte Form gilt in den literaturtheoretischen Schriften jener Zeit der Roman: In seiner „Theorie des Romans“ von 1920 definiert Georg Lukács ihn gar als *die* Form der Moderne, da nur das romaneske Erzählen in der Lage sei, das Moment der „transzendentalen Heimatlosigkeit“ abzubilden.⁶³ So könnten ausschließlich in die Gestaltung des Romans „[a]lle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt“ einbezogen werden, und so eine Welt darstellen, für die die „extensive Totalität des Lebens“ nicht mehr gegeben ist.⁶⁴ Die Einsicht in jene „Zersplitterung“⁶⁵ der Vorstellungswelt geht auch einher mit dem Bild des Autors als eines „kompilatorischen Schreiber[s]“, der niemals originell schöpferisch sei, sondern den Text als ein „Gewebe von Zitaten“ hervorbringe⁶⁶: Nach Roland Barthes besteht der Text nicht aus „einer Reihe von Wörtern“, die gleichsam exklusiv nur einen einzigen Sinn enthüllen, sondern es handle sich bei jedem literarischen Text um einen „vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [...], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen“.⁶⁷ Folglich erweist sich der moderne Text als ein „Gewebe von Zitaten“,

60 Abhandlung von Arnold Schönberg: Totentanz der Prinzipien, in: Schönberg, Arnold: Texte, Wien/New York 1926, S. 21-29.

61 Becker/ Kiesel, Literarische Moderne, S. 24. Hervorhebung: N.N.

62 Briese-Neumann, Ästhet – Dilettant – Narziss, S. 37.

63 Lukács, Theorie des Romans, S. 51.

64 Ebd., S. 44ff.

65 Schorske, Wien, S. IV.

66 Barthes, Tod des Autors, S. 181.

67 Ebd., S. 190.

die gemeinsam zwar eine Einheit, „aber niemals eine wirkliche Ganzheit“⁶⁸ herstellen könnten. Als „Epopöe einer gottverlassenen Welt“⁶⁹ offenbart sich das Wesen des Romans als genuin moderne Form auch in der Figurenkomposition: Die modernen Romanhelden sind „Suchende“.⁷⁰

Unter den Schriftstellern, die um 1900 in spezifischer Weise auf die 'Krise des Erzählens' reagieren, geht Thomas Mann (im Vergleich beispielsweise mit Musil, Broch oder Döblin) zunächst recht traditionelle Wege: Während die meisten seiner Zeitgenossen sich strikt gegen die „Reproduktion der vorfindlichen Welt“⁷¹ richten und es sich zum Ziel machen, mittels der Literatur alternative Wirklichkeiten und progressive ästhetische Programme zu entwerfen⁷², fallen die Mann'schen Romane gerade durch ihre Affinität zum Realismus auf. Erzählerisch schlägt sich dies sowohl in der Einbindung zeitgenössischen literarischen und dokumentarischen Materials als auch in einer recht traditionellen Erzählweise nieder, die Hermann Bahr in den (frühen) Erzähltexten Thomas Manns gar den gleichzeitigen Höhe- und Endpunkt des „großen realistischen Romans des 19. Jahrhunderts“⁷³ erkennen lassen. Die strukturalistische Tradition nach Herbert Lehnert sieht in der traditionellen Erzählhaltung Manns jedoch weniger einen tatsächlichen empirischen Realitätsgehalt, sondern begreift den 'Realismus' im Roman als den spezifischen Mann'schen Stil, eine Erzählung aus einem „Gefüge von Strukurlinien“⁷⁴ dergestalt zusammenzusetzen, dass ein episches 'Ganzes' mit „größtmöglicher Treue zur Realität“⁷⁵ entsteht, das dieser jedoch nicht entspricht. Christian Grawe spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „Amalgamierung“ der nicht-fiktiven Einschübe, welche in der Folge nicht mehr von der Textwelt zu unterscheiden seien und gemeinsam eine „einheitlich-glatte Erzähloberfläche“ bildeten.⁷⁶ Folglich enthält Mann sich beispielsweise weitestgehend der „Sprachkrise“, welche vor allem die Wiener Literaturszene um 1900 dominiert⁷⁷, und widmet sich in

68 Lukács, Theorie des Romans, S. 43.

69 Ebd., S. 84.

70 Ebd., S. 50.

71 Mommsen, Die Kultur der Moderne, S. 875.

72 Vgl. hier u.a. die literaturtheoretischen Entwürfe Musils und Brochs Konzeption des 'polyhistorischen Romans'.

73 Arntzen, Der moderne deutsche Roman, S. 37.

74 Grote, Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende, S. 78.

75 Buddenbrooks-Handbuch, S. 75.

76 Ebd., S. 76.

77 Es ist richtig, dass Thomas Mann sich nicht in der gleichen Weise mit der 'Sprachkrise' beschäftigt wie etwa Hugo von Hofmannsthal oder – mit einem anderen Blick – Franz Kafka es tun. Die Novelle „Enttäuschung“ aus dem Jahre 1896 zeigt jedoch, dass er sich durchaus mit der Problematik auseinandersetzt. Reflexe dieser Auseinandersetzung finden sich auch im „Zauberberg“, wenn sich dem Erzähler in Analogie zur äußeren Welt auch die Begrifflichkeiten immer mehr verwirren.

seinem Frühwerk stattdessen den sogenannten „Außenseitergestalten“, an denen die Forschung verschiedene Décadence-Motive konstatiert hat. Unter diesen treten insbesondere die Problematik des Künstlers in der bürgerlichen Welt und das Phänomen des „Dilettantismus“ hervor, das 1901 auch in „Buddenbrooks“ eine wesentliche Rolle spielt.⁷⁸ Die „relative[] Geschlossenheit des Erzählens“⁷⁹ wird dabei mehrfach gebrochen durch die Einbindung der großen zeitgenössischen Diskurse und die Integration literarischer Formen, die für die Moderne typisch sind. Eine dieser modernen Formen, die insbesondere 1924 im „Zauberberg“ augenfällig wird, ist das „‘traumhafte‘“ Schreiben: Jener „hochassoziative[] Schreibstil“, der als Reaktion auf die Ich-Krise der Jahrhundertwende die „Verfahren der Verdichtung und Verschiebung, die nach Freuds *Traumdeutung* grundlegende Mechanismen der Traumarbeit darstellen“, literarisch abzubilden sucht.⁸⁰ Folglich zeigt sich das 'Moderne' im Mann'schen Werk in der Arbeit des „kompilatorischen Schreibers“, der die vorgefundenen Texte vermischt und sie miteinander konfrontiert.⁸¹

1.2. Künstl(er)i(s)che Grenzüberschreitung: Vom Tod erzählen

Der Tod ist die einzige „Erfahrungstatsache“⁸², von der wir nicht mehr berichten können. Aus diesem Grund berührt die künstlerische Bearbeitung dieses Themas, von dem schon Epikur sagt, dass es den Lebenden nichts angehe⁸³, in gewisser Weise das „Gründungsproblem der Ästhetik“⁸⁴ selbst. Denn obgleich man insbesondere für die Moderne von einem spezifisch 'neuen' Verhältnis zum Tod ausgeht, das in direktem Zusammenhang mit der Ausbildung des „existentiellen Selbstbewußtsein[s]“⁸⁵ steht, war der Mensch schon immer das einzige Lebewesen, „das nicht bloß stirbt, sondern weiß, daß es stirbt“.⁸⁶ Da der Übergang zum nicht-mehr-Sein das Dasein – mit Heidegger gesprochen – jedoch aus der „Möglichkeit [hebt], diesen Übergang zu erfahren und als erfahrenen zu verstehen“⁸⁷, kommt der Kunst hier eine substituierende

78 Ohl, *Ethos und Spiel*, S. 49f. Ohl geht in seiner Monographie den Spuren der Wiener Fin de Siècle-Literatur im Frühwerk Manns nach und stellt in besonderer Weise die Frage nach dem Einfluss Hermann Bahrs.

79 Pfeiffer, *Tod und Erzählen*, S. 191.

80 Ebd., S. 192f. Hervorhebung im Original.

81 Vgl. Barthes, *Tod des Autors*, S. 190.

82 Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 257.

83 Vgl. Epicurus, *Von der Überwindung der Furcht*, S. 45ff.

84 Diese Formulierung bezieht sich auf den Titel eines Beitrags von Peter H. Neumann: „Die Sinngebung des Todes als Gründungsproblem der Ästhetik“ von 1980.

85 Kienecker, *Der Tod in der Dichtung*, S. 130.

86 Schipperges, *Phänomen Tod*, S. 17.

87 Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 237.

Funktion zu. Entsprechend steht das Bedürfnis, „einen Damm gegen die eigene Sterblichkeit zu errichten“⁸⁸, zugleich am Beginn der Kultur. Dabei gilt es als Konsens, dass der Tod von jeher nicht nur Antrieb zur Erschaffung ästhetischer Welten war, sondern zugleich auch Ziel der Darstellung: Indem die Kunst den Tod „in hundertfacher Gestalt imaginiert“⁸⁹, bannt sie jenen Schrecken, der von dem Wissen um die eigene Vergänglichkeit ausgeht. Diesem Zusammenhang entsprechen in einer mitteleuropäischen Kulturgeschichte von gerade einmal sechshundert Jahren über „sechstausend Figurationen des Todes“.⁹⁰ Diese zeugen sowohl von „Phasen der Erhellung“ als auch von Phasen der Verdunkelung des 'Todeswissens' – ein völliges Fehlen der Beschäftigung mit ihm jedoch hat es niemals gegeben.⁹¹ Da insbesondere das christliche Mittelalter von der Allgegenwart des Sterbens geprägt ist⁹², rückt das Wissen um den unausweichlichen Tod während dieser Zeit in den Mittelpunkt des Bewusstseins: Nach Schipperges wird der Mensch des Hochmittelalters zum „*homo patiens*“ – einem „*labile[n], vulnerable[n], [...] pathetische[n] Wesen*“, das sich unaufhörlich mit der eigenen Sterblichkeit auseinandersetzt und stets versuche, ihr etwas entgegenzusetzen. Dieses „etwas“ manifestiert sich in der '*ars vivendi*', jener „immer wieder neu zu kultivierende[n] Lebens-Kunst“, die im Sinne der Notwendigkeit einer Vorbereitung auf das Jüngste Gericht „auf Ganzheit drängt, auf [...] nichts als [...] ewiges Heil!“⁹³ Seinen künstlerischen Niederschlag findet das Jenseitsstreben des Mittelalters in jenen Darstellungen, die heute gemeinhin mit dem (kunstgeschichtlich recht weit gefassten) Begriff „Totentanz“ belegt sind. Diese Darstellungen, die sich häufig durch ein Nebeneinander von Wort und Bild auszeichnen, verbildlichen nicht nur die (früh)christliche Vorstellung von der Auferstehung der Toten „mit Leib und Seele“⁹⁴ und dem Heilsversprechen eines jenseitigen Lebens, sondern auch den volkstümlichen Glauben an einen „nächtlichen Tanz der unerlösten ‚Armen Seelen‘ auf dem Friedhof“, der sich nach und nach zum Tanz des Todes selbst mit den Todgeweihten wandelt.⁹⁵ Aus heutiger Sicht lässt sich von jenen frühen Darstellungen des Todes als eines bildhaften 'Memento mori' sprechen – von einer „Mahnung und Aufforderung zur ständigen

88 Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, S. 288.

89 Stöckli, *Zeitlos tanzt der Tod*, S. 15.

90 Ebd., S. 7.

91 Vgl. Schipperges, *Phänomen Tod*, S. 17.

92 Vgl. Bartels, *Totentänze*, S. 120. Bartels spricht insbesondere vom Hochmittelalter als einer Zeit, da die Menschen ihren Tod aufgrund von Seuchen und kriegerischen Auseinandersetzungen täglich erwarten konnten.

93 Vgl. Schipperges, *Phänomen Tod*, S. 18.

94 Bartels, *Totentänze*, S. 120.

95 Ebd., S. 105.

Todesbereitschaft“.⁹⁶ Die ersten künstlerischen „Gegen-bilder des Todes“⁹⁷ erscheinen erst mit Beginn der Neuzeit, als der Einfluss der griechisch-orientalischen Gnosis auf das christliche Denken einen Wandel von der 'ars vivendi' hin zur 'ars moriendi' bewirkt. Jene „Stilistik des Sterbens“ zeigt den Tod erstmals als „ungebetenen Gast auf der Bühne des Lebens“.⁹⁸ Während die frühen Darstellungen ikonographisch bleiben und in der Regel nur Skelette und Schädel zeigen, wird der Tod nun zunehmend personifiziert, indem er erstmals auch „handelnd in das Geschehen [...] eingreif[t]“.⁹⁹

Während die Bildende Kunst dem, der sui generis unvorstellbar ist, spätestens seit der Neuzeit ein Gesicht zu geben und ihn damit gleichsam zu einem Teil der diesseitigen Welt zu machen sucht, nähert die Literatur sich dem Tod von einer anderen Seite: Wenn Nietzsche sagt, der Mensch sei das einzige Geschöpf, das das Vorrecht genieße, „sich selber durchstreichen“¹⁰⁰ zu können, was nach Ahrens jedoch auch vermittelt der Einbildungskraft gelinge¹⁰¹, so erwächst daraus die Vorstellung des literarischen Suizids: Sich selbst in der Imagination durchstreichend, überschreitet der schreibende Mensch eben jene Grenze, die lebend eigentlich nicht überschritten werden kann. So ist dem Dichter „unter Zuhilfenahme der Imagination“¹⁰² die Beschäftigung mit dem Tode möglich – und der Zusammenhang zwischen Tod und Literatur offenbart sich als ein existentieller: „Literatur entsteht angesichts des Todes – wegen des Todes und trotz des Todes, der unser Schicksal ist.“¹⁰³ Da sich die Überschreitung jener Grenze, die unsere Lebendigkeit uns auferlegt, jedoch niemals anders darstellen kann als ein „Ringens um den Tod“¹⁰⁴, wird die dichterische Sprache zu dessen 'Verwalter': Da die Literatur der Versuch ist, „die Welt als Geheimnis auszusagen“, findet nur sie die Worte, die den Tod „am ehesten zu treffen scheinen“.¹⁰⁵ Folglich heißt vom Tode zu sprechen immer, „eine Geschichte zu erzählen“¹⁰⁶ – und als Europa um 1900 „stolz seine Unabhängigkeit vom Vergangenen“¹⁰⁷ verkündet, kann diese Geschichte auf besondere Weise erzählt werden.

96 Ebd., S. 105.

97 Schipperges, Phänomen Tod, S. 19, Hervorhebung: N.N.

98 Ebd., S. 19.

99 Bartels, Totentänze, S. 108. Bartels bezieht sich hier auf die Totentanzdarstellungen durch Hans Holbein den Jüngeren Mitte des 14. Jahrhunderts, welche die Darstellungen der nachfolgenden Zeit wesentlich beeinflussen.

100 Nietzsche, Morgenröte, S. 214.

101 Vgl. Ahrens, Durchstreichungen, S. 7.

102 Paul, Verklärung?, S. 68.

103 'Wir sind die Seinen [...]‘ (Einleitung), S. 7.

104 Lotz, Theologie des Todes, S. 51.

105 Jüngel, Der Tod als Geheimnis, S. 13.

106 Kelleter, Moderne und Tod, S. 20.

107 Schorske, Wien, S. VII.

Die entscheidende Veränderung bezüglich des Todesbildes in der Moderne ist das „existentielle Selbstbewußtsein“¹⁰⁸ des modernen Menschen, das mit den technisch-gesellschaftlichen Modernisierungs- und Rationalisierungsprozessen Hand in Hand geht. Was daraus folgt, ist der Wandel zum anthropozentrischen Weltbild des Bürgertums: Nach Foucault beginnt die Moderne in dem Augenblick, da nicht mehr bloß die Endlichkeit des Menschen vorstellbar ist, sondern das Endliche selbst vom Menschen ausgehend gedacht werden kann.¹⁰⁹ Folglich ergeht sich die Moderne, anders als das christliche Mittelalter, nicht länger in Erlösungs- und Transgressionshoffnungen: Für das Individuum um 1900 markiert der Tod nichts als einen Endpunkt, einen Abschluss seines Daseins.¹¹⁰ Dementsprechend konstituiert sich das Selbstbewusst-Sein des modernen Subjekts durch eine neue Erfahrung von Zeitlichkeit, indem es das „sichtbare Herannahen des Todes“¹¹¹ zugleich als Voraussetzung und Bedrohung seiner Existenz empfindet.¹¹² Zur „Bedrohung“ jedoch wird der Tod in der Moderne erst dadurch, dass das neue Endlichkeitsbewusstsein nicht länger mit religiösen Sinngebungsstrukturen verknüpft ist: In der ersten geschichtlichen Zeit ohne religiöse oder naturale Rückbindung erfahren Technik und Wissenschaft „ersatzmetaphysische Aufwertung“ und werden erstmals als „grundlegende Problemlösungsmechanismen“¹¹³ verstanden, die ihre Wirkkraft an der Grenze des Sterbebettes jedoch zwingend einbüßen. Denn dort, wo der Sinnentwurf einer ganzheitlichen Welt nicht mehr möglich ist, gibt es auch keine homogene Todesbewältigung mehr – und wo der Tod aufhört, „ein *Sacrum* zu sein“¹¹⁴, bleibt nur die Angst vor dem 'Nichts'. Da diese Angst sich jedoch auf kein konkretes Ziel richten kann, führt sie dazu, dass das moderne Subjekt nun alles für möglich hält – und dies nicht nur im Guten, „sondern gerade auch im Bösen“.¹¹⁵ So ist diese Zeit zunächst geprägt durch ein eigentümliches Nebeneinander von ästhetisierten Todesbildern auf der einen und Todesbildern von „desillusionierender Häßlichkeit“¹¹⁶ auf der anderen Seite. Bereits 1915 bezeichnet Freud die „neue Angst“ vor dem Tod als den 'blinden Fleck' der Aufklärung¹¹⁷: Während er in seiner Schrift „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“ die Notwendigkeit verdeutlicht, den Tod als Teil des

108Kienecker, Der Tod in der Dichtung, S. 130.

109Vgl. Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 384.

110Vgl. Boltauer, Todesmotive, S. 93.

111Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 6.

112Vgl. Ebd., S. 6.

113Ebd., S. 4.

114Kienecker, Der Tod in der Dichtung, S. 130, Hervorhebung im Original.

115Grote, Der Tod in der Literatur, S. 30.

116Ebd., S. 30.

117Vgl. Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 2.

Lebens anzuerkennen und ihm „den Platz in [...] unseren Gedanken einzuräumen, der ihm gebührt“¹¹⁸, stellt er sich gegen die vernunftzentrierten Strukturen des aufklärerischen Denkens, das den Tod, da er der Idee einer „Perfektibilität des Menschen“¹¹⁹ zuwiderlaufe, aus seiner Analyse ausklammere. Auf dem „Zauberberg“ stellt „Zivilisationsliterat“¹²⁰ Settembrini in diesem Zusammenhang fest: „'Vom Leben getrennt gesehen, wird er [d.i. der Tod] zum Gespenst, zur Fratze [...].“ (ZB 278) Mit wachsender Urbanisierung und Anonymisierung der Lebenswelt löst sich der Dualismus in der Todesdarstellung jedoch zusehends auf und schlägt um in eine weitgehende Anonymisierung des Todes: Nach Heidegger wird das Wissen um die eigene Sterblichkeit in der Moderne mehr und mehr aus der individuellen Lebenswelt verdrängt und das Sterben in ein „öffentlich vorkommendes Ereignis“ verkehrt¹²¹:

Das ‚man stirbt‘ verbreitet die Meinung, der Tod treffe gleichsam das Man. [...] Die charakterisierende Rede spricht vom Tode als ständig vorkommendem ‚Fall‘. [...] Das Man [...] steigert die *Versuchung*, das eigenste Sein zum Tode sich zu verdecken.¹²²

Durch den medizinischen Fortschritt und die Ausdifferenzierung der Berufsgruppen wird es für die bürgerliche Gesellschaft zunehmend möglich, sich – wenn schon nicht dem eigenen Ende – so doch wenigstens dem Anblick der Sterbenden zu entziehen¹²³: „Das Sterben ist der Institution, das Einsargen einer Berufsgruppe, das Grab dem Gärtner überlassen.“¹²⁴

Auch wenn die 'Verdrängung' des Todes zu den am häufigsten zitierten Stereotypen der Moderne zählt und traditionell im Zusammenhang mit der „Krise des Erzählens“ genannt wird¹²⁵, erhält die Literatur in der Zeit um 1900 jedoch auch eine Vielzahl von

118Freud, Zeitgemäße, S. 43. Freud bezieht sich hier insbesondere auf den massenhaft organisierten Tod, wie er während des Ersten Weltkrieges in Erscheinung tritt und in der Folge auch die Literatur um 1900 maßgeblich beeinflusst. Diese nahezu monströse Wandlung des Todesbildes sei wesentlich durch die Verdrängung des Todes bedingt, zu der die Aufklärung den Grundstein gelegt habe.

119Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 4.

120Mann, Betrachtungen, S. 52ff.

121Heidegger, Sein und Zeit, S. 253.

122Ebd. S. 253. Hervorhebung im Original.

123Vgl. Benjamin, Der Erzähler, S. 449.

124Schipperges, Phänomen Tod, S. 21. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs ändert sich das Bewusstsein vom Tode erneut: Heidegger-Schüler Anders konstatiert u.a. in „Die Antiquiertheit des Menschen“ (1956) und „Die atomare Bedrohung“ (1986), dass nach Hiroshima und Nagasaki nicht mehr nur das Individuum, sondern die Menschheit als Ganzes mit ihrem unmittelbar bevorstehenden Tod konfrontiert sei, da es sich aufgrund der technischen Möglichkeiten um die erste 'Zukunft' handle, die „die Möglichkeit ihres Abbruchs, die mögliche Zukunftslosigkeit, in sich enthält“. (Anders, Antiquiertheit, S. 282.) Gemeint ist hiermit das bedeutendste Charakteristikum unserer Zeit, dass wir die Möglichkeit zu unserer vollständigen Auslöschung beständig selbst in Händen halten.

125Dieser Zusammenhang beschreibt das, was Walter Benjamin den „Erfahrungsverlust“ in der Moderne nennt: Nach Benjamin ist die 'Krise des Erzählens' nichts anderes als eine Manifestation einer „Krise des Todes“, wie sie durch Stellungskrieg und Materialschlacht während des Ersten Weltkrieges ausgelöst worden sei (vgl. Benjamin, Der Erzähler, S. 439), und deren Darstellung sich der Erfassung mittels traditioneller Erzähltechniken entziehe.

Impulsen, die das Todesbewusstsein zu *der* entscheidenden literarischen Triebkraft des beginnenden 20. Jahrhunderts machen. Münden die gesellschaftlichen Umbrüche der Moderne auf der einen Seite nämlich in transzendente Obdachlosigkeit und inkonsistente Lebenswelten, so begünstigen sie auf der anderen Seite auch die Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Sphären und „befreien“ insbesondere die Künste von der Bindung an religiöse Sinngebungsstrukturen. Auf diese Weise erhält die Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur die Freiheit, jene Fragen zu stellen, „die zuvor die Religion usurpiert hatte“¹²⁶, sondern sie wendet sich auch sehr bewusst jener Thematik zu, die die bürgerliche Gesellschaft zunehmend aus ihrem Bewusstsein eliminiert: Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert wird die Kunst zur Heiligen Schrift¹²⁷ und der Dichter zum „Anwalt des *Todes*“.¹²⁸ Folglich stellt sich die Frage nach dem literarischen Umgang mit Tod und Sterben im Kontext der Narration: Eine Entsprechung von Todesthematik und poetischer Form in den narrativen Strukturen der Literatur um 1900 konstatiert bereits Lukács, wenn er darauf hinweist, dass das neue Bewusstsein der Endlichkeit und der Verlust der transzendentalen Heimat erst in der Form des Romans ästhetisch abbildbar würden.¹²⁹ Da das Trauma des modernen Individuums die „Desillusionierung einer unendlichen Verlängerbarkeit des Lebens“ ist, schafft die Literatur Strukturen, die das „moderne Gesetz der Irreversibilität“ der Zeit subvertieren und damit jenen Erfahrungsverlust kompensieren, der aus der zunehmenden Beschleunigung des Wirklichkeitswandels resultiert.¹³⁰ Auf diese Weise wird der Roman der Moderne zu einer ästhetischen Todessublimation und einem „Ewigkeitsersatz“, dessen konstitutives Merkmal seine „Unzeitlichkeit“ ist¹³¹:

Die Zeit kann erst dann konstitutiv werden, wenn die Verbundenheit mit der transzendentalen Heimat aufgehört hat. [...] Nur im Roman [...] ist die Zeit mit der Form mitgesetzt: die Zeit ist das Sichsträuben [...] wider den gegenwärtigen Sinn, [...]. [...] Im Roman trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und Zeitliche; man kann fast sagen: die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit.¹³²

126Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 5.

127Vgl. Huber, Text und Musik, S. 40.

128Kienecker, Der Tod in der Dichtung, S. 132, Hervorhebung im Original.

129Vgl. Lukács, Theorie des Romans, S. 129.

130Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 11.

131Ebd., S.10.

132Lukács, Theorie des Romans, S. 129.

1.3. Thomas Mann: Von sterbenden Figuren und solchen, die's werden wollen

[S]o ist es deutlich geträumt und gut regiert. Ich will dran [!] denken, ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode [...] nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, [...]. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tod keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*¹³³

Liebe zum Leben und Treue zum Tod – dies ist die Erkenntnis des Hans Castorp, der im Jahre 1907 „auf Besuch für drei Wochen“ (ZB 11) gen Davos fährt und letzten Endes sieben Jahre auf dem 'Zauberberg' verweilt, wo er beständig zwischen „Lustort“ und „Hadesort“ taumelt.¹³⁴ Seine Erkenntnis über die Dichotomie von Tod und Leben und die Notwendigkeit ihrer Überwindung ist nicht nur zentrales Motiv der Erzählung unter dem Aspekt des Bildungsromans, sondern sie ist zugleich programmatisch für das Werk Thomas Manns, welches dezidiert durch den „Todesgedanke[n]“¹³⁵ geprägt ist. Ebenso programmatisch jedoch ist die ironische Brechung dieser Erkenntnis, denn nicht nur 'Tod' und 'Sterben' sind „leitmotivische Konstanten“¹³⁶ des Mann'schen Werks, sondern auch ihre fortwährende Reflexion. Und wenn er im Jahre 1924 dem „einfache[n] junge[n]“ (ZB 11) Helden seines Romans jenes Credo in den Mund legt, so versäumt der Mann'sche Erzähler es durchaus nicht, es ihn „eine Stunde später“ in der „hochzivilisierte[n] Atmosphäre“ des Sanatoriums 'Berghof' direkt wieder vergessen zu lassen: „Was er geträumt hatte, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.“ (ZB 681f.) So reiht sich Hans Castorp ein in die lange Kette Mann'scher Figuren, die bezüglich ihrer Todesfaszination beständig zwischen Anziehung und Abstoßung schwanken.

Dass der Tod insbesondere für das Frühwerk zum „psychologischen Inventar“¹³⁷ gehört, gilt in der Forschung als Konsens. Von dem jungen, aber todkranken Maler Paolo Hofmann¹³⁸, der (wie Hanno Buddenbrook) das Meer liebt und einer bürgerlichen Existenz durch den Fröhntod am Morgen nach seiner Vermählung entflieht, über den „Kleine[n] Herr[n] Friedemann“ (1898) und „Tristan“ (1903), die beide die Problematik ästhetizistisch veredelter Lebensmüdigkeit umkreisen, bis hin zur Novelle „Der Kleiderschrank“ von 1899, in welcher der Tod des Schriftstellers Albrecht van der Qualen durch eine Art traumhafter Parallelwelt und „Verweise auf eine Charon-

133Mann, Zauberberg, S. 679. Hervorhebung im Original.

134Rütten, Sterben und Tod, S. 13.

135Wortgebrauch im Sinne Kasdorff, Hans: Der Todesgedanke, S. 4ff.

136Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 294.

137Ebd., S. 295.

138Aus: „Der Wille zum Glück“, entstanden 1889 und publiziert 1896.

gestalt“¹³⁹ bereits antizipiert wird, entfaltet Mann eine Physiognomie des Todes, die zwischen Schönheit und Hässlichkeit, Anziehung und Abstoßung, rauschhafter Entrücktheit und entsetztem Ekel schwankt. Es ist jene „Doppelbödigkeit“ eines „ambivalenten und problematischen“¹⁴⁰ Todesbegriffs, der in vielen Mann'schen Texten aufscheint, und der durch Hans Castorp auf dem „Zauberberg“ formuliert wird, wenn dieser während seines „Kurdienst[es]“ (ZB 205) über das Wesen des Todes sinniert:

Es hatte mit dem Tode eine fromme, sinnige und traurig schöne, das heißt geistliche Bewandnis 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 könnte.¹⁴¹

Auch in der kleinen Novelle „Der Tod“ aus dem Jahre 1897, welche die motivische Verbindung von 'Meer' und 'Todessehnsucht' weiterführt und zudem bereits Anklänge des ästhetisierten, der Sphäre des „Gewöhnlichen“ enthobenen Todes zeigt, findet sich jene tödliche „Doppelbödigkeit“, wenn der Tod, den der namenlose Protagonist sich „groß und schön und von einer wilden Majestät“¹⁴² vorstellt, diesem vorschlägt, sie sollten es doch „gleich abmachen“: „Wie das klang! [...] So nüchtern, so langweilig, so bürgerlich! Nie habe ich ein kälteres und hohnvolleres Gefühl von Enttäuschung gekannt.“¹⁴³ Enttäuschung und Demütigung sind auch die hauptsächlichen Empfindungen von Lobgott Piepsam, der dem Leben (personifiziert in der Gestalt eines jungen Radfahrers mit „blitzblau[en]“ Augen, dem ein „dicker Schopf von blondem Haar“ unter dem „Mützchen“ hervorkommt¹⁴⁴) im Jahre 1900 auf dem „Weg zum Friedhof“ begegnet: Piepsam ist eine Figur, die vom Tode umgeben ist. Seine Frau stirbt bei der Geburt des dritten Kindes, die beiden anderen Kinder sind bereits nicht mehr am Leben. Als er auf dem Wege zu den Gräbern seiner Familie von dem jungen Radfahrer überholt wird, der „mit blitzenden Pedalen in Gottes freie Natur hinein, hurrah!“¹⁴⁵ radelt, gerät er außer sich vor Wut und klagt 'das Leben' an, weil es auf dem Wege zum Friedhof nicht fahren dürfe. Das personifizierte Leben bekümmert sich jedoch recht wenig um diesen Vorwurf – und als Piepsam schließlich zusammenbricht, bleibt es den herbeigerufenen Sanitätern bloß noch überlassen, seinen Tod festzustellen. Das Leben

¹³⁹Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 296.

¹⁴⁰Ebd., S. 298.

¹⁴¹Mann, *Zauberberg*, S. 43. Hervorhebungen: N.N.

¹⁴²Mann, *Der Tod*, S. 76. In der Prosaskizze von 1897 finden sich bereits viele der Motive, die später auch in „*Buddenbrooks*“ an Bedeutung gewinnen und die u.a. die Figuren Thomas und Hanno Buddenbrook narrativ mit dem Tode verknüpfen, welcher in der Prosaskizze von 1897 noch gleichsam personalisiert auftritt und mit dem „Sterbenden“ in den Dialog tritt.

¹⁴³Ebd., S. 77.

¹⁴⁴Mann, *Weg zum Friedhof*, S. 215.

¹⁴⁵Ebd., S. 215.

mit den „blitzblau[en]“ Augen, das sich nicht um Piepsams Vorwürfe schert, erinnert an eine weitere der frühen Mann'schen Figuren, die zwar nicht den Tod selbst, dafür aber den todessehnsüchtigen Künstler kontrastiert: Hans Hansen, dem Jugendfreund Tonio Krögers, quillt ebenfalls „ein Schopf [...] bastblonden Haares“ unter der dänischen Matrosenmütze hervor – und genau wie das Leben, das Lobgott Piepsam begegnet, zeichnet auch er sich durch „stahlblaue[] Augen“¹⁴⁶ aus. Tonio, der die Problematik des Künstlers innerhalb der Gesellschaft verkörpert, und sich ein Leben lang zu den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“ (TK 317) hinabwünscht, blickt mit einer „neidische[n] Sehnsucht“ (TK 248) auf seinen lebensstüchtigen Jugendfreund, dessen Wesen dem seinen dezidiert entgegengesetzt ist. Die 'Verwandtschaft' mit dem Tode ist für den schreibenden Tonio geradezu schicksalhaft, da er der Überzeugung ist, dass „wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein“. (TK 266) Auf diese Weise verdeutlicht die programmatische Erzählung die Verwandtschaft des Todes mit der Kunst, von der kein Weg zum Leben führen kann: „Denn schließlich, – welcher Anblick wäre kläglich, als der des Lebens, wenn es sich in der Kunst versucht?“ (TK 279)

Insbesondere in den frühen Mann'schen Erzählungen findet sich also eine recht deutliche motivische Trennung des Todes vom 'Leben', wobei Letzteres stets mit einer gewissen 'Blauäugigkeit' (sowohl im körperlichen als auch im geistigen Sinne) und körperlich-tatkräftiger Dynamik verbunden ist, während der Tod bei Mann schon früh die „Würdenkrause des Gewesenen“ (ZB 679) trägt und mit einem Blick assoziiert ist, der „in die Dinge hinein[sieht], bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden“. (TK 257f.) Damit fällt Tonio Kröger in der Novelle von 1903 die gleiche Position zu, die Thomas und Hanno Buddenbrook schon zwei Jahre zuvor einnehmen: die „Betrachterperspektive aus dem Dunkeln ins Licht“.¹⁴⁷ Doch während Tonio an seiner Sehnsucht nicht zugrunde geht, da ihn als Schreibenden „die Vergnügungen des Ausdrucks [...] wach und munter“ (264) erhalten, handelt es sich bei „Buddenbrooks“ gleichsam um einen „totgeborene[n] Künstlerroman“¹⁴⁸, der sich mit Justus Johann Kaspar, genannt Hanno, narrativ von Beginn an auf einen Charakter fixiert, dessen Affinität zum Tod bereits durch seine schwere Geburt angelegt ist: Der Mann'sche

146Mann, Tonio Kröger, S. 244. Im Weiteren werden Zitate aus dem Primärtext „Tonio Kröger“ (mit Ausnahme hervorgehobener Textstellen) unter Angabe der Sigle „TK“ und der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

147Kurzke, Thomas Mann, S. 103.

148Buddenbrooks-Handbuch, S. 63.

Debütroman gestaltet in nahezu epischer Breite jene explizite und „bewußte Absage an das Leben“¹⁴⁹, die Hanno jede Entwicklungsmöglichkeit seiner Person verneinen lässt: „Ich kann nichts werden. Ich fürchte mich vor dem Ganzen ...“ [...] „Man sollte mich nur aufgeben. Ich wäre so dankbar dafür!“ (632f.) Entsprechend erweist sich die Geschichte von Hanno Buddenbrooks Leben von Beginn an als die Geschichte seines Sterbens, deren erste Szene mit der feierlichen und „aller Würde würdig[en]“ (335) Taufe im Hause seiner Eltern in der Breiten Straße beginnt.

2. Text-Körper: Vom Buddenbrook'schen Mikrokosmos

2.1. Der epische Raum in 'Buddenbrooks. Verfall einer Familie'

‘Aber alles ist bloß ein *Gleichnis* auf Erden, Onkel Gotthold! Wußtest du nicht, daß [...] man ein Cäsar sein kann an einem mäßigen Handelsplatz an der Ostsee? [...].‘ Und Thomas Buddenbrook wandte sich ab. Er trat ans Fenster und blickte, [...] ein Lächeln auf seinem intelligenten Gesicht, zu der schwachbeleuchteten und in Regen gehüllten gotischen Fassade des Rathauses hinüber.¹⁵⁰

Das poetologische Programm von der Spiegelung des Großen im Kleinen, des im Mikrokosmos aufgehobenen Makrokosmos, das an den Poetischen Realismus Schillers gemahnt, findet sich in der Figur Thomas Buddenbrooks nahezu verdichtet: Der letzte Chef der Firma 'Johann Buddenbrook', der den Spruch von der „bloß symbolischen Bedeutung alles menschlichen Tuns“ seine „Lieblingswahrheit“ nennt, betrachtet die Aufopferung für die Familie und das Schicksal, das er von seinen Ahnen auf sich genommen hat, „mit einem stillen Enthusiasmus“ und strebt danach, es „zu Ehren und [...] Glanz zu bringen“. Dies beabsichtigt er zu tun, indem er, während „draußen“ auf den wirtschaftlichen Aufschwung nach den Revolutionsjahren eine „Periode der Erschlaffung“ folgt, „alles, was an Wollen, Können [...] und aktivem Schwung sein eigen war, in den Dienst des kleinen Gemeinwesens zu stellen, in dessen Bezirk sein Name zu den Ersten gehörte“. (307) Dass Thomas, während er sich als Cäsar in seinem eigenen „kleinen Stück Welt“ (233) imaginiert, ausgerechnet zu der „in Regen gehüllten [...] Fassade des Rathauses“ hinüberblickt, kann in diesem Zusammenhang als handlungsinterner Verweis auf sein späteres Senatorenamt gelesen werden, ist in Anbetracht der strukturellen Beschaffenheit des Textes zugleich jedoch Symbol für die starke *Raumgebundenheit* der spiegelbildlichen Vorstellung von Mikro- und Makrokosmos, welche sich narrativ in der Gestalt – und dem *Raum* – des 'Hauses' manifestiert: Für die Literaturwissenschaft ist der poetische Raum, i.e. die in einem

¹⁴⁹Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 270.

¹⁵⁰Mann, Buddenbrooks, S. 234, Hervorhebungen: N.N.

(Erzähl)text entworfene Räum- bzw. Örtlichkeit, von jeher von besonderer Relevanz, da sich in ihm produktionsästhetische mit poetologischen und medialen Aspekten verknüpfen.¹⁵¹ Da 'Räumlichkeit' im Erzähltext allerdings vielfache Formen der Gestaltung kennt, angefangen bei der Doppelwegstruktur des höfischen Epos über die sich territorial öffnenden Dramenformen der neueren Literatur, bis hin zu den Bildungswegen eines Wilhelm Meister oder Demian¹⁵², weisen die Konzeptualisierungen des 'Raumes' gerade im ästhetischen Bereich eine „Tendenz zur Wucherung auf“¹⁵³. Grundsätzlich kann Räumlichkeit sich sowohl als konkreter 'Ort', als spezifische Architektur wie etwa in Kafkas „Schloß“, oder auch als Landschaft manifestieren, wie es beispielsweise bei den symbolisch stark aufgeladenen Naturräumen der romantischen Literatur der Fall ist. Als 'poetischer Raum' ist der Raum innerhalb der erzählten Welt *immer* „transformierte Wirklichkeit“¹⁵⁴ und als solche weder mit dem Wahrnehmungsraum der Psychologie, noch mit dem theoretischen „Denkraum“ von Mathematik und Philosophie oder dem politisch-sozialen Raum identisch.¹⁵⁵ Nach Herman Meyer, dem die Definition von Raum und Zeit als zwei der wesentlichen Konstitutionsmerkmale der Dichtung zu verdanken ist¹⁵⁶, ist der Raum in der Erzählung nicht bloß eine „faktische Gegebenheit“, sondern ein „eigenständiges Gestaltungselement“, das gemeinsam mit „verschwisterten Elementen wie Zeit, Erzählperspektive, Figur und Handlungsfolge [...] die Struktur des Werkes bestimmt“.¹⁵⁷ Während die Zeit maßgeblich für das Verständnis bzw. den Nachvollzug des Handlungsgeschehens ist, ist der Raum „das konstituierende Moment der Erinnerung“, da die Vorstellungskraft, welche nicht auf Räumlichkeit verzichten kann, sich des Gelesenen *als etwas Räumlichem* erinnert und es sich „wieder-holend“ ins

151 Vgl. Literarische Räume (Einleitung), S. 10f. Die theoretischen Darstellungen zur Raumtheorie beschränken sich in dieser Arbeit auf den poetischen Raum der Erzählung in seiner doppelten Identität als faktisches 'Lokal' und als epischer Raum der Romanwelt, welcher topologisch durch strukturelle und figurative Elemente entsteht, da sich auch die Textanalyse auf diese Schwerpunkte konzentriert. Weitgehend ausgeklammert werden in der Darstellung u.a. die Grundsatzfragen einer generellen Räumlichkeit von Erzähltexten, wie sie durch Poetik und Rhetorik aufgebaut wird, sowie die medialen, materialen und topographischen Aspekte von Räumlichkeit im Sinne von „Beschriftungsprozessen“ und Schriftbildlichkeit. Vgl. hierzu Sasse, Literaturwissenschaft, S. 227ff.

152 Ebd., S. 10.

153 Ott, Artikel 'Raum', S. 113.

154 Hillebrand, Mensch und Raum, S. 5.

155 Meyer, Raumgestaltung, S. 208.

156 Vgl. hierzu u.a. Landschaft und Raum in der Erzählkunst (Einleitung), S. 1ff.: Diese Einschätzung Ritters bezieht sich auf Meyers Studie „Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst“ von 1953, in welcher er den „poetologischen Strukturwert“ beider Begriffe neu bestimmt und sie „für die Literaturwissenschaft als terminologische Markierungen eines Forschungsfeldes eingesetzt“ habe.

157 Meyer, Raumgestaltung, S. 231.

Gedächtnis zurückruft.¹⁵⁸ Gleiches gilt laut Schmarsow für das ästhetische Kunstwerk selbst, da „Raumgefühl und Raumphantasie [...] zur Raumgestaltung“¹⁵⁹ drängen. Entsprechend ist der poetisch-dichterische Raum einerseits „im Imaginativen angesiedelt“, andererseits jedoch so angelegt, dass das Publikum ihn „durchschreiten und erleben kann“.¹⁶⁰ Neben dem 'Grundmodell' der Landschaftsdarstellung, auf welche sich die Forschung bis in die 1970er Jahre weitestgehend beschränkt¹⁶¹, kennt der poetisch-dichterische Raum vielfältige Möglichkeiten der Gestaltung, welche vom symbolisch aufgeladenen, mythischen Raum Homers über die „übersymbolisierte[]“¹⁶² Topographie der romantischen Räume bis hin zum sinnlich definierten Erinnerungs- und Reflexionsraum bei Proust reichen. Die Räume Thomas Manns sind, was ihre Wertigkeit als „faktische[s] Lokal“¹⁶³ betrifft, von realistischer Beschaffenheit und, insbesondere bei „Buddenbrooks“ und dem „Zauberberg“, „von vornherein schon der besonderen Gesellschaftsproblematik [...] subsumiert“.¹⁶⁴

Als Haus-Raum bzw. „faktische[s] Lokal“¹⁶⁵ ist die Buddenbrook'sche Romanwelt, die sich narrativ mit der Einweihung des „weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße“ (7) eröffnet, eine gegenständlich vorstellbare, durch (recht begrenzte) topographisch-empirische Fakten umrissene 'Örtlichkeit', die durch entsprechende räumlich-architektonische Schilderungen und eine bisweilen detaillierte Beschreibung des Interieurs definiert ist. Entsprechend begegnen wir Buddenbrooks, thronend auf „geradlinigen, weißlackierten und mit einem goldenen Löwenkopf verzierten“ Polstermöbeln (5), erstmals im sogenannten „Landschaftszimmer“, das im ersten Stockwerk des Mengstraßenhauses gelegen ist, und dessen „starke[] und elastische[] Tapeten [...] Idylle im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts“ zeigen. (7) Nur kurze (erzählte) Zeit später entfernt sich der narrative Blick vom Zentrum der (figuralen) Handlung und lenkt die Aufmerksamkeit „[d]urch eine Glastür [...] in das Halbdunkel einer Säulenhalle hinaus“ und „linker Hand“ auf die „hohe, weiße Flügeltür“ des Speisesaals (8), in welchem sich ein Großteil der zentralen Szenen ereignen wird, und aus dessen „himmelblaue[r]“ Tapete „zwischen schlanken Säulen weiße Götterbilder fast plastisch“ (16) hervortreten. Neben diesen detaillierten und realistisch vorstellbaren

158Hillebrand, Mensch und Raum, S. 6. Hervorhebung im Original.

159Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, S. 470.

160Hillebrand, Mensch und Raum, S. 36.

161Vgl. Landschaft und Raum in der Erzählkunst (Einleitung), S. 2.

162Hillebrand, Mensch und Raum, S. 9.

163Meyer, Raumgestaltung, S. 211.

164Hillebrand, Mensch und Raum, S. 12.

165Meyer, Raumgestaltung, S. 211.

Schilderungen, die die Räumlichkeiten in „Buddenbrooks“ in die Tradition des realistisch gestalteten poetischen Raums à la Stifter und Keller stellen, besitzt das Haus als poetisch-epischer 'Raum' der Erzählung jedoch auch „geistigen Charakter“¹⁶⁶, welcher sich topologisch über die Analyse von Erzählstruktur und Figurenkomposition erschließen lässt: Als 'Dingsymbol' des Romans ist das 'Haus' jenes Motiv, das an „bedeutsamen Stellen wiederholt erscheint“¹⁶⁷ und – in verschiedenen Variationen – den *Verfall* sowohl des Handelshauses Buddenbrook als auch der Familie selbst spiegelt. Von entscheidender Bedeutung in Bezug auf die Erzählstruktur ist hier die Tatsache, dass dieser Verfall zwar auf unterschiedlichen Ebenen, doch letztlich immer als ein 'Fall' im wahrsten Sinne des Wortes, zunächst einmal also als eine *Bewegung von oben nach unten*, realisiert ist: Der Getreidehandel „[s]ink[t]“ (17) ebenso rasch wie zuvor die geschäftlichen Unternehmungen der Firma „Ratenkamp & Comp.“, was für Buddenbrook letztlich den sozialen Fall von den höchsten Ehren der Stadt in die Anonymität einer Mietwohnung bedeutet. Begleitet und vorangetrieben ist diese Entwicklung durch den zunehmenden körperlichen Ver- und Zerfall der Familienmitglieder, durch welchen sich zur ökonomisch-sozialen Ebene des Buddenbrook'schen Fallens die medizinische Ebene im Sinne einer 'Fallgeschichte' gesellt. Durch das Grundthema des Verfalls wird darüber hinaus deutlich, dass die Kategorie der *Zeit* im Buddenbrook'schen Mikrokosmos eine ebenso essentielle Rolle spielt wie jene des *Raumes*, da die strukturimmanente „abwärts-Bewegung“¹⁶⁸ sich erzählerisch ausschließlich als Verbindung zwischen Raum *und* Zeit manifestieren kann: Bereits seit der Begründung der Zeitdebatte durch Aristoteles im vierten vorchristlichen Jahrhundert gilt es als Konsens, dass 'Zeit', um begreifbar zu sein, immer an die Maßeinheit der Bewegung im Raum gekoppelt sein muss – und im epischen Raum des Buddenbrook'schen Mikrokosmos ist dies die Bewegung von oben nach unten. Ausgangspunkt jener „abwärts-Bewegung“¹⁶⁹ ist das „weitläufige[] alte[] Haus[] in der Mengstraße“ (7), durch das bereits zu Romanbeginn ein „heimlicher Riß“ (40) verläuft, während die Einweihungsfeierlichkeiten oberflächlich betrachtet die (intakte) Einheit von Familie und Firma abbilden. In seiner Eigenschaft als Dingsymbol leistet das Haus jedoch mehr als eine lediglich „rahmende“ Vorausschau auf das desaströse Ende durch Tod und Verfall: In der Eröffnungsszene entsteht mit den

166Ebd., S. 211.

167Sachwörterbuch der Literatur, Artikel 'Dingsymbol', S. 177.

168Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

169Ebd., S. 71.

Vertretern des traditionellen Bildungsbürgertums des 18. Jahrhunderts¹⁷⁰ als geladenen Gästen, sowie den Gesprächen über die verarmten und „heruntergekommenen“¹⁷¹ Ratenkamps auf der einen und die „[h]eraufkommenden“¹⁷² (98) Hagenströms auf der anderen Seite das Abbild der gesellschaftlichen Verhältnisse gleich einem „*Miniaturkosmos*“¹⁷³, vor dessen Hintergrund der Verfall sich vollzieht. Indem der Horizont der Buddenbrook'schen Welt bereits in der Eingangsszene zwischen Ratenkamps und Hagenströms als jeweiligen End- bzw. Anfangspunkten entfaltet wird, wird deutlich, dass die strukturimmanente „abwärts-Bewegung“¹⁷⁴ in Wirklichkeit eine zweite Dynamik in Gang setzt: Während Buddenbrooks sich, wie einst die Ratenkamps, nach *unten* bewegen, sind Hagenströms diejenigen, die sich *hoch*arbeiten. Auf diese Weise wird mit der Einweihung des alten Patrizierhauses¹⁷⁵ narrativ jener Bereich eröffnet, der „Bühne für fast alle Geschehnisse“¹⁷⁶ ist und der die Romanwelt distinguierend gegen das abgrenzt, was Thomas Buddenbrook so beiläufig als das „draußen“ (307) bezeichnet: der epische Raum von „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“.

Zur hier dargestellten Dimension des Hauses als Raum der Erzählung gesellt sich in einem weiteren Sinne noch der Haus-Raum als ein gegenständlich vorstellbarer, durch topographisch-empirische Fakten umrissener Körper, der sich innerhalb des Textkörpers „Roman“ konstituiert: Der Roman ist als Textkörper durch Sprache und Schriftbildlichkeit, d.h. durch die „interne Syntagmatik der Elemente“¹⁷⁷ definiert und stellt somit eine Räumlichkeit im Sinne einer inskribierten Fläche dar, „in der Worte und Sätze *verschiedene Plätze innerhalb eines konfigurierten Raumes* einnehmen“¹⁷⁸. In diesem Sinne ist der Haus-Raum in „Buddenbrooks“ sowohl ein Körper, der aus Sprache bzw. aus jenen Textpassagen aufgebaut ist, die das Mengstraßenhaus beschreiben, als auch ein Text-Körper, da er sich erst innerhalb eines Textes überhaupt konstituiert. Entsprechend handelt es sich auch bei dem Buddenbrook'schen Mikrokosmos, vor dessen Hintergrund der (Ver)fall der Familie sich vollzieht, sowohl um einen materiellen Textkörper, als auch um einen episch-poetologischen Text-Körper,

170Zu diesen zählen neben Johann Buddenbrook dem Älteren, seiner Gattin Antoinette und den Schwiegereltern Jeans, den Krögers, auch Pastor Wunderlich und der Dichter Jean Jacques Hoffstede.

171Mann, Buddenbrooks, S. 17. Hervorhebung: N.N.

172Ebd., S. 98. Hervorhebung: N.N.

173Vgl. Bänziger, Schloß, Haus, Bau, S. 93. Hervorhebung: N.N.

174Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, S. 71.

175Die Tatsache, dass Buddenbrooks auf der Höhe ihrer Schaffenskraft gerade nicht einen Neubau, sondern ein vergleichsweise altes Haus erwerben, stellt eine weitere Variation der beiden räumlichen Dynamiken dar: Alles Neue muss fallen, damit es zum Alten werden kann.

176Koopmann, Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans', S. 64.

177Lotman, Künstlerischer Raum, S. 530.

178Krämer, Operationsraum Schrift, S. 33. Hervorhebung im Original.

der sich innerhalb des Romans konstituiert. Die Implikationen von 'Textkörper' und 'Text-Körper' gehen jedoch noch über ihre jeweiligen räumlichen Aspekte hinaus: Da der Verfall, welcher alle männlichen Buddenbrooks (mit Ausnahme von Christian, der auf andere Weise aus der Handlung „'entfernt'“¹⁷⁹ wird) ins Grab und die Frauen der Familie in eine anonyme Mietwohnung bringt, das entscheidende Motiv des Romans ist, steht der Textkörper als 'Text-Körper' auch in Zusammenhang mit dem sog. „Todesgedanke[n]“¹⁸⁰ im Werke Manns: Von Madame Antoinette, durch deren Sterben sich der Tod „Einlaß“ (7) schafft, über das sanfte Sterben Johann Buddenbrooks, das bleiche Angesicht seines Sohnes Jean¹⁸¹ und die „letzten konvulsorischen Zuckungen“ (233) von Onkel Gotthold, bis hin zum Todeskampf der Konsulin und dem hässlichen Ableben Thomas Buddenbrooks, steigert sich das Buddenbrook'sche Sterben in der Drastik seiner Darstellung, bis die übrig gebliebenen Frauen der Familie schließlich fünfzehn Tode zu beklagen haben. In diesem Zusammenhang steht der 'Text-Körper' also nicht nur für den Haus-Raum in Buddenbrooks, sondern auch für diejenigen, die in diesem Raum den Tod finden und aufgebahrt werden: Als Figuren der Romanwelt sind die leblosen Buddenbrooks, die mit „spitze[r] Nase“, „nach innen gezogenen Lippen“ und „durchsichtigen [...] Hände[n]“ (500) aufgebahrt werden, Text-Körper im wahrsten Sinne des Wortes: Sie sind Leichen, aus Sprache und Text geformt.

2.2. Der Raum(begriff) zwischen Phänomenologie und Ästhetik

Voraussetzung der Erweiterung des Raumbegriffs im ästhetischen und (später) literaturwissenschaftlichen Diskurs, der die Beschäftigung mit dem poetisch-epischen Raum des Mann'schen Debütromans ermöglicht, ist das 'Aufbrechen' von Raum und Perspektive durch die Naturwissenschaften, die spätestens seit der Kopernikanischen Wende mit dem Raum als einer festen Kategorie arbeiten. Obgleich die Raumproblematik in den entsprechenden Disziplinen seit diesem Zeitpunkt umfassend diskutiert wird, ist sie bisher noch keiner homogenen Perspektive zugeführt worden.¹⁸² Das liegt zum einen daran, dass der Raumbegriff in seiner Eigenschaft als erkenntnistheoretisches Apriori eine Tendenz zur Extension aufweist, indem auch „supratextuelle“ und rein ideologische Modelle mittels der „Sprache der räumlichen

¹⁷⁹Vgl. Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 320.

¹⁸⁰Wortgebrauch im Sinne Kasdorff, Hans: Der Todesgedanke, S. 4ff.

¹⁸¹Mann, Buddenbrooks, S. 209: Das Stubenmädchen ist diejenige, die die versammelte Familie über den Zustand des Konsuls informiert: „[...] un ick glöw, dat geht nich gaut, denn Herr Kunsel is ook goar tau geel ...“

¹⁸²Vgl. Literarische Räume (Einleitung), S.9.

Relationen“ erstellt und Begriffspaare wie ‚hoch – niedrig‘, ‚oben – unten‘ zum Material für den „Aufbau von kulturellen Modellen“ werden, die im Grunde gar keinen räumlichen Charakter haben.¹⁸³ Neben dieser Ausweitung der Begrifflichkeit auf soziale, politische, religiöse oder moralische Modelle, liegt eine weitere Schwierigkeit in der grundsätzlichen erkenntnistheoretischen Problematik, dass jede Raumtheorie einen „von der Sprache unabhängigen Sachverhalt“¹⁸⁴ zu fassen sucht, dafür jedoch innerhalb der sprachlichen Grenzen verbleiben muss. Eine kritische Reflexion des 'Raumes' setzt von Seiten des erkennenden Subjekts also eine „Distanzierung von selbstverständlichen Wahrnehmungshorizonten“¹⁸⁵ voraus. Die moderne Vorstellung vom 'Raum' als eines vielschichtigen „Relationsbegriff[s]“, wie er unter anderem durch die Einbindung der ästhetischen Fragestellungen in solche der „Gestaltpsychologie und Phänomenologie“¹⁸⁶ zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden ist, geht zurück auf die vorchristliche Annahme eines „verlorengegangenen Urzustandes unbewußter Raumvielfalt“.¹⁸⁷ Ein solcher vielfältiger, nicht „rational homogenisiert[er]“¹⁸⁸ Raumbegriff findet sich beispielsweise bei Plato, welcher den Raum als ontologische Kategorie zwischen 'Sein' und 'Werden' betrachtet.¹⁸⁹ Aristoteles hingegen entwickelt, im Zusammenhang mit der Erörterung der Bewegung der Körper, „Gedanken zum ‚natürlichen‘ Ort“, dessen Kennzeichen die „zunächst ursprüngliche unbewegbare Gränze [!] des umfassenden Körpers“ sei.¹⁹⁰ Erstmals systematisiert wird der Raum im dritten vorchristlichen Jahrhundert durch Euklid, welcher ihn als endlich, messbar, abgeschlossen und beherrschbar definiert. Die euklidische Zentralperspektive entspricht der Vorstellung des „geschlossenen Kosmos“¹⁹¹ und dem geozentrischen Weltbild, wie es bis etwa 1600 vorherrscht. Während die Raumvorstellungen der Antike insgesamt zu einer „unbewußte[n] Anschauungsform des 'Beisammen'“¹⁹² tendieren, wird der Raum, ähnlich wie die Zeit, im ausgehenden 18. Jahrhundert als „Fundamentalkategorie“¹⁹³ der Erkenntnis expliziert, da der Mensch zur (sinnlichen) Erfassung der Wirklichkeit

183Lotman, *Künstlerischer Raum*, S. 530.

184Raumtheorie (Vorwort), S. 9.

185Ott, Artikel 'Raum', S. 114.

186Ebd., S. 132. In ihrer Darstellung übernimmt die Autorin die Begriffsprägungen von Cassirer, Foucault und Deleuze/ Guattari, um den Raumbegriff als einen „heterogenisierende[n] Relationsbegriff“ über die Jahrhunderte seiner Entwicklung hinweg zu rekonstruieren. Vgl. Ott, Artikel 'Raum', S. 118.

187Ebd., S. 118.

188Ebd., S. 118.

189Ebd., S. 119.

190Ebd., S. 119.

191Ebd., S. 122.

192Ebd., S. 118.

193Ortsgespräche (Vorwort), S. 7.

grundsätzlich räumliche Strukturen benötige.¹⁹⁴ Als transzendentes Apriori ist der Raum ab diesem Zeitpunkt sowohl begrifflich *als auch* kategorisch von entscheidender Bedeutung im Zusammenhang mit sozial-, kultur- und geisteswissenschaftlichen Fragestellungen. Darüber hinaus entwickelt er sich etwa ab dem 19. Jahrhundert sowohl zu einer kritisch reflektierten Kategorie in philosophischen und poetologischen, als auch zu einer „epistemologischen Kategorie in natur-, kunstwissenschaftlichen und soziologischen Theoriebildungen“.¹⁹⁵

Die entscheidende Veränderung, die aus den „imaginär angeleitete[n] Raum-schöpfungen“ der Antike das „zeit- und kulturrelative[] Apriori“¹⁹⁶ der Moderne macht, ist die Überwindung der euklidischen Zentralperspektive und des geschlossenen Kosmos, welche sich als multikausaler Vorgang über einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten vollzieht und als 'Kopernikanische Wende' in die Geschichte eingegangen ist. Noch im europäischen Mittelalter konkurrieren die antiken Theoreme, während sich bereits jener für die Raumkonzeptualisierung entscheidende Übergang „von einem Denken in Kategorien des Ortes zu einer naturwissenschaftlichen Begrifflichkeit“¹⁹⁷ anbahnt – eine Entwicklung, die unter anderem durch Nikolaus Kopernikus, Giordano Bruni und Galileo Galilei vorangetrieben wird. Die große Problematik der Zeit allerdings besteht darin, die pure „Möglichkeit einer unabhängigen Existenz von Raum und Zeit“¹⁹⁸ mit dem Vorrang des Gottesbegriffs in Einklang zu bringen: Da die 'Unendlichkeit' spätestens seit Augustinus Gott allein vorbehalten und daher eine Domäne der Theologie ist, bedeutet die Anerkennung der (theoretischen) Unendlichkeit des Raums den Verlust der Vormachtstellung der Kirche. So erhalten der Unendlichkeitsgedanke und die entsprechenden Umwälzungs-erscheinungen, die um 1600 vornehmlich in Mathematik, Astronomie und Geometrie, später auch in der Philosophie und der Bildenden Kunst einsetzen, ketzerisches Potential. Nichtsdestotrotz wird der Raum mit beginnender Neuzeit spekulativ, beobachtend und darstellend zunehmend „in unbestimmte Richtung ausgedehnt“.¹⁹⁹ Folge dieser „perspektivierende[n] Vertiefung“ ist neben ersten reflektierenden Darstellungen in der Bildenden Kunst und naturphilosophischen Begriffsbildungen auch das absolutistische

194Vgl. Lotman, Künstlerischer Raum, S. 529.

195Ott, Artikel 'Raum', S. 118.

196Ebd., S. 118.

197Ebd., S. 120.

198Ebd., S. 120.

199Ebd., S. 122.

Theater, wie es sich beispielsweise in der französischen Dramaturgie manifestiert.²⁰⁰ Die Thesen Galileis, welche die mathematisierbare und physikalisch eruierbare Raumvorstellung um den Aspekt des „unendlichen Anschauungsraum[s]“²⁰¹ erweitern, gehen Hand in Hand mit einer Vergrößerung des kulturellen Erfahrungsraums durch die 'Entdeckung' Amerikas durch Christopher Columbus 1492 und die Aufnahme des Seewegs zwischen Atlantik und Pazifik durch Magellan im Jahre 1520.²⁰² Ein Nachhall der theologischen Unendlichkeitslehre findet sich noch in der Raumkonzeption Newtons, welcher dem berechenbaren „absoluten Denkraum“, der auch Grundlage seines Prinzips der Klassischen Mechanik ist, einen zweiten, „relative[n] Anschauungsraum“ an die Seite stellt und damit eine „Doppelfigur“ prägt, die noch heute unsere konventionelle Raumvorstellung beherrscht.²⁰³ Die Explikation des Raums zum transzendentalen Apriori erfolgt in weiten Teilen durch den nachkritischen Kant, welcher Zeit und Raum als relative, nicht-empirische Begriffe und damit „notwendige Vorstellung[en] a priori“ definiert, „die allen äußeren Anschauungen zum Grunde“ lägen.²⁰⁴ Auf die Frage der Unendlichkeit, die zuvor die Religion usurpiert hatte, folgt in der Moderne das Aufbrechen bzw. „Auffächer[n]“²⁰⁵ der Perspektive, genauer: der euklidischen Zentralperspektive durch die Überlegungen Giovanni Battista Piranesis, Blaise Pascals und Gottfried Wilhelm Leibniz'. Nach Leibniz ist der Raum nichts anderes als ein System von Relationen, die in Ausdehnung und Anzahl theoretisch unendlich und somit nicht begreifbar seien. Mathematisch weiterentwickelt wird dieses System des 'relationalen Raumes' durch Leonard Euler und Karl Friedrich Gauß, durch die der Begriff der „Topologie“ Einzug in die Diskussion um den Raum hält. Die Topologie wird, neben der Sinneswahrnehmung in der Folge Kants und Ernst Machs, zur wichtigsten Kategorie für den Raumbegriff des 18. Jahrhunderts und berührt in ihrer Eigenschaft als nicht rein geometrische, sondern auch rhetorische Topologie, im weitesten Sinne bereits den ästhetischen Diskurs, wie er mit Lessing und Goethe, spätestens aber mit der Subjektphilosophie Fichtes und Schillings, sowie deren Nachhall in der Literatur der Romantik aufbricht: Während der Raum in Lessings „Laokoon“ aus dem Jahre 1766 erstmalig als Distinktionsmerkmal innerhalb unterschiedlicher Kunstgattungen fungiert, erklärt Goethe die drei Einheiten der Aristotelischen „Poetik“

200Ebd., S. 122.

201Ebd., S. 124.

202Vgl. Ebd., S. 124.

203Ebd., S. 125.

204Kant, Kritik der reinen Vernunft, S. 378f.

205Ebd., S. 118.

kurzerhand für überholt und preist, genau wie Schiller, die „offenere Raumgestaltung der Shakespeare-Bühne“ gegenüber der französischen Bühne.²⁰⁶ In der Folge brechen insbesondere die Frühromantiker sowohl mit den Raumkonventionen des Dramas als auch der epischen Formen, indem sie mit der 'progressiven Universalpoesie' die Vermischung der Gattungen und die „Erweiterung des poetischen Raums ins Unendliche“ fordern.²⁰⁷

Während die Raumkonzepte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts bereits vervielfältigen, bewirken die politischen Umwälzungen durch den Ersten Weltkrieg sowie die rasante technische Entwicklung und die zunehmende Integration von ästhetischen Fragestellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine nahezu „kaleidoskopisch[e] [Z]ersplitter[ung]“²⁰⁸ des Raumbegriffs, die durch eine zunehmende Reflexion der Problematik in den Künsten begleitet ist. So lässt beispielsweise Richard Wagner den Raum der Alten Oper am Dresdner Zwinger für eine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie umbauen „und in ein griechisches Theater verwandeln“.²⁰⁹ Wolfgang Storch charakterisiert diesen neuen „Klangraum“ als einen „Raum, gewonnen aus dem Lesen der Partitur: erst in diesem Klangraum erfüllt[e] sich die Komposition.“²¹⁰ In der Literatur stellt sich erstmals die Frage nach der Erzählbarkeit mehrdimensionaler Räume, wie sie u.a. in den mehrstimmigen und perspektivisch gebrochenen narrativen Techniken eines Döblin („Berlin Alexanderplatz“, 1929) oder dem „multiperspektivischen Bewusstseinsstrom“²¹¹ James Joyces („Ulysses“, 1922) zutage treten. Durch Albert Einsteins allgemeine Relativitätstheorie und das vierdimensionale Konzept der Raumzeit vertieft sich die Raumvorstellung in den subatomaren und astronomischen Bereich hinein und wird zu einer „von Meßinstrumenten und Geschwindigkeiten abhängigen Raumpluralität“ dynamisiert, welche empirisch nur mehr mittelbar erfahrbare ist.²¹² Diese neue „Unanschaulichkeit“ führt zu einer „verstärkten Befragung der Raumwahrnehmung“²¹³, die sich in sinnesphysiologischen und sinnespsychologischen Forschungen manifestiert, und unter anderem einen

206Ebd., S. 130.

207Ebd., S. 130. Als eigene Größe wird der Raum nichtsdestotrotz erst mit dem Beginn der Reiseliteratur, genauer mit Goethes „Italienische[r] Reise“ um 1800 problematisiert, in welcher er vom Handlungshintergrund zum Hauptthema avanciert: In der Thematisierung des 'Fremden' erweist sich der Raum für die Literatur erstmals nicht mehr als selbstverständlich, sondern als eine eigenständige, durch Wahrnehmung, Fantasie und Erinnerung geprägte Größe.

208Ebd., S. 134.

209Ebd., S. 133.

210Storch, Wagners Klangräume, S. 108.

211Sasse, Literaturwissenschaft, S. 229.

212Ott, Artikel 'Raum', S. 135.

213Ebd., S. 135.

Nachhall in der Psychoanalyse findet, deren Beschreibungssprache ebenfalls mit räumlichen Kategorien arbeitet, und die 1901 auch eine besondere Rolle in der (raum)dynamischen Struktur von „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“ spielt. Auch in der Philosophie erhält die Raumfrage um 1900 „neue Dringlichkeit“, indem sie dezidiert mit der subjektiven „Wahrnehmung, Existenz und Leiblichkeit ins Verhältnis gesetzt“ wird²¹⁴: Wenn Ernst Cassirer die Verlagerung der Raumerörterung von der Natur- in die Kulturphilosophie fordert, leitet er jenen „Paradigmenwechsel“ ein, „der die Moderne von der neuzeitlichen Entwicklung trennt“²¹⁵, und der den entscheidenden Schritt hin zu einem explizit *ästhetisch* definierten Raumbegriff bedeutet: Für Cassirer lösen sich die Widersprüche, die das als substantiell gedachte Raummodell zwangsläufig mit sich bringen, bereits in dem relationalen Raumbegriff Leibniz', da dieser Raum und Zeit nicht zu „Dingen“, sondern „vielmehr zu Ordnungen“²¹⁶ erkläre. In diesem „Vorrang des Ordnungsbegriffs vor dem Seinsbegriff“²¹⁷, der nach Cassirer zu den wesentlichsten erkenntnistheoretischen Ergebnissen des Raumproblems zählt, liegt auch die Fruchtbarkeit des relationalen Raumbegriffs für die Vorstellung des ästhetischen Raumes: Die Verschiebung vom substantiell gedachten Raum hin zu einem System von Relationen und Ordnungen erweitert auch die Möglichkeiten der jeweiligen Raumgestaltung. So tritt an die Stelle einer allgemeingültigen, „schlechthin feststehende[n] Raum-Anschauung“ die Vorstellung eines Raumes, der seinen „Gehalt“ und seine individuelle Gestalt erst durch jene ‚Sinnordnung‘ erhält, „innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet“.²¹⁸ Im ästhetischen Kunstwerk manifestiert sich nach Cassirer die bildnerische Kraft dieses theoretischen Ordnungsbegriffs, da das Kunstwerk die Macht habe, das „Unbestimmte zur Bestimmung“ und das „*Chaos zum Kosmos*“ werden zu lassen²¹⁹: Der ästhetische Raum sei kein bloßes „Nachbilden“ der Welt“, sondern es handle sich um ein „neues ‚Verhältnis‘, in das sich der Mensch zur Welt“ setze.²²⁰ Dieses „neue ‚Verhältnis‘“ geht zwar von einem 'Ich' aus, ist durch die distanzierende künstlerische Gestaltung zugleich jedoch „Gegenüber-Stellung [!]“, die sie zu einem „eigene[n] Sein“²²¹ macht, das „in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt

214Ebd., S. 140.

215Ebd., S. 114f.

216Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, S. 489.

217Sasse, *Literaturwissenschaft*, S. 232.

218Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, S. 494.

219Ebd., S. 493. Hervorhebung: N.N.

220Ebd., S. 497.

221Ebd., S. 498.

abbildet“.²²²

Wenn Johann Wolfgang von Goethe seinen Dichter im Vorspiel zum „Faust“ mit dem Schauspieler und dem Theaterdirektor über das Wesen des Theaterspiels streiten lässt, legt er ihm bereits 1808 jene Worte in den Mund, die auch Cassirer Anfang des 20. Jahrhunderts für die Dichtung findet: Diese bleibe dem „Grundprinzip des Lebens selbst treu“, indem sie individuelle Gebilde entstehen lasse, „denen die schaffende Phantasie [...] den Atem des Lebens einhaucht, und [...] sie mit der ganzen Frische und Unmittelbarkeit des Lebens begabt“.²²³ Im „Faust“ heißt es über das Handwerk des Dichters: „[E]r teilt die fließend immer gleiche Reihe/ Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt[.]“²²⁴ In seiner Eigenschaft als „Konstituens des Dichterischen“ hat der ästhetische Raum somit gleichsam „seismographisch[e]“ Wirkung, indem er „das vom Dichter aus einer bestimmten Zeit herausgeschnittene Segment des gesellschaftlichen wie gegenständlich Umwelthaften“ nicht nur darstellt, sondern es im Sinne eines „Weltausschnitt[s]“ zugleich verkörpert.²²⁵ Dieses Konzept des ästhetischen Raums ist weitgehend deckungsgleich mit der Vorstellung des großen historischen Romans des 19. Jahrhunderts als eines 'Zeitromans' im Sinne eines Romans über einen bestimmten, temporal umrissenen Ausschnitt aus der jeweils porträtierten Gesellschaft. Im Falle der „Buddenbrooks“ ist jener „seismographisch[e]“ Aspekt der Raumkonstituierung wörtlich zu nehmen: Der Mann'sche Debütroman entwirft das Bild einer Gesellschaft, die am Übergang zwischen zwei Welten steht – jener des „heitere[n]“ Bildungsoptimismus des 18. Jahrhunderts auf der einen, und der „Dienststrammheit“ (615) einer neuen bürgerlichen Leistungsethik innerhalb der postindustriellen Gesellschaft auf der anderen Seite. Im Kleinen manifestieren sich die sozialen und ökonomischen Umbrüche dieser Zeit an der Lübecker Kaufmannsfamilie, deren Verfall sich wiederum im Raum des Mengstraßenhauses spiegelt bzw. nominal mit diesem verknüpft ist: Sowohl das Verfallsschicksal der Familie als auch das des Hauses sind im Familiennamen der *Budden-brooks* bereits angelegt.

²²²Lotman, Künstlerischer Raum, S. 529.

²²³Cassirer, Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, S. 493.

²²⁴Goethe, Faust, S. 13, Verse 146f.

²²⁵Hillebrand, Mensch und Raum, S. 10f.

2.3. „Wendepunkt im Kreise“²²⁶ – vom Fall der Buddenbrooks

Nicht zuletzt durch Thomas Buddenbrook, der sich seinen Weg zum „Cäsar [...] an einem mäßigen Handelsplatz an der Ostsee“ (234) über die Stationen seiner Kindheit im Mengstraßenhaus, dem Haus in der Breiten Straße, das er bereits als verheirateter Mann und Vorstand der Firma bezieht, und das repräsentative Anwesen in der Fischergrube bahnt, bis er schließlich als Senator in das Rathaus berufen wird, erweist sich das 'Haus' als strukturelles Element des topologischen Raumes, in dem sich die „lebensweltliche[n] Prozesse“²²⁷ des Romans ereignen. Wie bereits gezeigt wurde, macht die starke Raumgebundenheit des Buddenbrook'schen Mikrokosmos, welche sich durch die Verknüpfung von Knotenpunkten der Handlung mit spezifischen räumlichen Schauplätzen zeigt, jedoch auch deutlich, dass das 'Haus' nicht nur strukturelles Element der Romanwelt, sondern zugleich ein „Gegenstand von symbolhafter Bedeutung“²²⁸ ist: Das Haus ist jene äußere Form, die der (epische) Raum in „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“ an- und einnimmt. Konkret realisiert wird dieser Raum im ersten jener 'Haus-Räume', die den wirtschaftlich-sozialen und körperlichen Abstieg der Buddenbrooks begleiten und damit sowohl Schauplätze als auch Spiegel der Handlung sind: Das „weitläufige[] alte[] Haus[] in der Mengstraße“ (7), genuiner Familiensitz der Buddenbrooks, wird im Fortgang der Handlung komplementär zu der Lübecker Kaufmannsfamilie verfallen beziehungsweise (wie die Firma) liquidiert. Als „'faktische[s] Lokal“²²⁹ ist das Mengstraßenhaus durch topographisch-empirische Fakten und architektonisch-ästhetische Schilderungen in erster Linie Abbild der scheinbar intakten Einheit von Familie und Firma, sowie „Symbol des ökonomischen Kapitals“²³⁰ seiner Eigentümer und des gesellschaftlich Diskurses, in dem es entstanden ist. Das großzügige Patrizierhaus grenzt die Familie sowohl räumlich als auch sozial von den übrigen Schichten der städtischen Bevölkerung ab und fungiert somit als „sprechender Ausdruck“ des soziokulturellen Milieus jener bürgerlichen Schicht, die im Zuge der Industrialisierung zu Wohlstand gekommen ist²³¹: Das Bildungsbürgertum des 18. Jahrhunderts, im Roman verkörpert durch Johann Buddenbrook den Älteren, seine Gattin Antoinette und die Krögers, sowie Pastor Wunderlich und Jean Jacques Hoffstede, den „Poet[en] der Stadt“ (11), ist deutlich Bestandteil jener alten Welt, die

226Mann, Zauberberg, S. 509.

227Rooch, Architektur und Kommunikation, S. 311.

228Sachwörterbuch der Literatur, Artikel 'Dingsymbol', S. 177.

229Meyer, Raumgestaltung, S. 211.

230Rooch, Architektur und Kommunikation, S. 311.

231Vgl. Ebd., S. 314.

der Roman zu Grabe trägt. Als Symbol der sozialen und ökonomischen Stellung der Familie verkörpert das Mengstraßenhaus den „verfeinerte[n] Lebensstil“ und den „elaborierten, kunstsinnigen Geschmack“ der älteren Buddenbrook-Generation, der sich unter anderem in der architektonischen Formensprache der Renaissance widerspiegelt, welche die nachindustrielle bürgerliche Gesellschaft als die „Wiege der Kultur“ betrachtet.²³² Die historistischen Einflüsse zeigen sich bei Buddenbrooks jedoch nicht nur in der Gestalt des alten Patrizierhauses und den „weiße[n] Götterbilder[n]“, die „zwischen schlanken Säulen [...] fast plastisch“ aus der „himmelblaue[r]“ Tapete des Speisesaals hervortreten (16), sondern auch in dem Selbstverständnis der älteren Generation als Träger einer elaborierten, spezifisch bürgerlichen Kultur.²³³ Ausdruck dieses Selbstverständnisses ist insbesondere in der Generation Johann und Antoinette Buddenbrooks die Verwendung des Französischen, welches selbst in seiner Schwundstufe noch die „lingua franca der gebildeten Gesellschaft des 18. Jahrhunderts“ ist, und daher naturgemäß auf die Sprache des gesellschaftlichen Umgangs beschränkt bleibt.²³⁴ Auf der anderen Seite des sprachlichen Spektrums erscheint das Plattdeutsche als Medium des einfachen Volkes, der Speicherarbeiter und der Bediensteten. Diese beiden Pole werden bereits durch den zweiten Satz des Romans als die jeweiligen Endpunkte der „weite[n] sprachliche[n] Orchestrierung“ des Romans ausgewiesen²³⁵, wenn Johann Buddenbrook auf das „'Was ist das. Was – ist das ...“ seiner Enkelin antwortet: „Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!“ (5) Jene sprachliche Spannweite zwischen Französischem und Plattdeutschem bildet rein formal die Auf- und Abwärtsbewegungen nach, die sich sowohl in der Handlung als auch in der Struktur des Romans zeigen: Indem die (gespielt) naturalistisch nachgebildeten Dialekte insbesondere zwischen dem sozial *hochstehenden* Französisch und dem *niedereren* Plattdeutsch changieren, bilden sie nicht nur mikrokosmisch den Raum der sozialen Klassen nach, die die Welt der Buddenbrooks umfasst, sondern auch die Struktur des

232Ebd., S. 314-323. Ein Nachhall dieses Selbstverständnisses ist in der Generation der vier Geschwister auch der exklusive und kostspielige Geschmack Tony Buddenbrooks, welcher sie sowohl ihre Räumlichkeiten in Hamburg als auch jene in der Mittleren Beckergrube so ausstaffieren lässt, „wie es unserem Namen zukommt“ (144) und den Bendix Grünlich als „Sucht nach Bedienung und Aufwand“ (169) bezeichnet.

233Ebd., S. 322f.

234Buddenbrooks-Handbuch, S. 145.

235Ebd., S. 145. Neben dem Französischen und dem Plattdeutschen werden auch andere Fremdsprachen und Dialekte, so etwa das Polnische durch Ida Jungmann, das (vom Erzähler irrtümlich für Spanisch gehaltene) Italienische durch den Makler Sigismund Gosch, das Bayrische durch Alois Permaneder, sowie verschiedene andere nord- und süddeutsche Dialekte mal mehr, mal weniger realistisch wiedergegeben. Ihrem Selbstverständnis als Kulturträger entsprechend, empfindet die norddeutsche Kaufmannsfamilie fremde Dialekte, insbesondere süddeutsche, als deklassierend, während das Plattdeutsche hingegen „unreflektiert als Umgangssprache anerkannt“ wird. Vgl. hierzu Ebd., S. 149.

Romans selbst, welche durch die Bewegung von *oben nach unten*, und die sich daran anschließende Dynamik von *unten nach oben* geprägt ist.

In weiten Teilen der Buddenbrooks-Forschung gilt es als Konsens, dass die (insbesondere im zweiten Teil der Erzählung sichtbare) „abwärts“-Bewegung²³⁶ ihren Ausgang dort nimmt, wo die Fertigstellung des Hauses in der Fischergrube den Höhepunkt in der Entwicklung Thomas Buddenbrooks zum Firmenchef und Familienoberhaupt markiert.²³⁷ Diese Einschätzung berücksichtigt jedoch weder die Struktur des Textes, noch die leitmotivische Konstante des 'Gleichnisses', welche das bürgerliche Thema gleichsam über sich hinausweisen lässt: „Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod. Nun, es braucht noch nicht gerade der Tod zu sein. Aber der Rückgang ... der Abstieg ... der Anfang vom Ende ... [...].“ (365) Indem Thomas Buddenbrook seiner Überzeugung Ausdruck verleiht, dass alles, was geschehe, „in uns“ sei und nur gleichsam nach außen wirke²³⁸, formuliert er zugleich jenes grundlegende Motiv des Romans, das den Verfall und die Auslöschung der Familie zum Ziel der Narration macht: Die Tatsache, dass der 'Höhe der Zeit' bereits der Verfall innewohnt:

‘Ich weiß, daß oft die äußeren, sichtbarlichen [!] [...] Zeichen [...] des Glücks und Aufstieges erst erscheinen, wenn in Wahrheit alles schon wieder abwärts geht. Diese äußeren Zeichen brauchen Zeit, anzukommen, wie das Licht eines solchen Sternes dort oben, von dem wir nicht wissen, ob er nicht schon im Erlöschen begriffen, nicht schon erloschen ist, wenn er am hellsten strahlt ...’²³⁹

Dreh- und Angelpunkt dieser Vorstellung ist also der *Wendepunkt*, welcher mit der höchsten Stelle bzw. der höchsten ökonomisch-sozialen Stellung der Familie Buddenbrook erreicht ist, und der der Grund dafür ist, dass sich der Bewegung von *unten nach oben*, an deren Ende Buddenbrooks bereits zu Romanbeginn angekommen sind, postwendend jene von *oben nach unten* anschließt. Auf narrativer Ebene wird diese These unter anderem dadurch gestützt, dass der Erzähler das Moment der 'Umkehr' auch an anderer Stelle hervorhebt, beispielsweise wenn Thomas zu Tony sagt: „‘Meine Stimmung ist nicht unter Null, weil ich Mißerfolg [!] habe. *Umgekehrt*. Das ist mein Glaube, und darum trifft es auch zu.’“²⁴⁰ „*Umgekehrt*“ ist zudem eines der wenigen Worte im Roman, das durch seine Großschreibung auch schriftbildlich hervorgehoben ist. Folglich trägt auch nicht das Haus in der Fischergrube gleichsam als

236Vgl. Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

237Vgl. u.a. Ebd., S. 86ff.

238Vgl. Mann, Buddenbrooks, S. 365.: „Glück und Erfolg sind in uns. Wir müssen sie halten: fest, tief. Sowie hier drinnen etwas nachzulassen beginnt, sich abzuspannen, müde zu werden, alsbald wird alles frei um uns her, widerstrebt, rebelliert, entzieht sich unserem Einfluß [...].“

239Ebd., S. 366. Hervorhebungen: N.N.

240Ebd., S. 364. Hervorhebung im Original.

„Symbol des Unglücks“²⁴¹ das Ende der Buddenbrooks in sich, sondern das Ende wird bereits dort antizipiert, wo die Identifikation zwischen Familie, Firma und Verfall erstmals zutage tritt und wo die „sociale[] Gesamtpersönlichkeit [!]“²⁴² der Buddenbrooks insbesondere durch die Kontrastierung mit der Firma Ratenkamp & Comp. als etwas 'Beständiges' und von Erfolg Gekröntes vorgestellt wird: im „weitläufigen alten Haus[] in der Mengstraße“ (7), dem genuinen Familiensitz der Buddenbrooks. Indem sich der vermeintliche Fixpunkt, der die Familie im Zenit ihres Ruhms, ihrer Macht und ihres Besitzes zeigt, strukturell also als der Punkt erweist, an dem sich alles *umwendet*, wird aus der Bewegung von *oben nach unten*, die auf der Handlungsebene in Tod und Verfall kulminiert, direkt eine zweite Dynamik in Gang gesetzt: Die Bewegung von *unten nach oben*, die im Roman durch die „[h]eraufkommenden“ (98) Hagenströms verkörpert ist. Der Wendepunkt verkörpert demnach nichts weniger als das poetologische Programm des Romans, zu dessen strukturellen Gesetzen es gehört, dass alles, was aufsteigt, auch wieder herabsteigen, also *fallen* muss. Zeigen die Einweihungsfeierlichkeiten zu Beginn des Romans die Kaufmannsfamilie also auf dem Höhepunkt ihrer körperlichen und ökonomischen Leistungsfähigkeit, entlarvt die Struktur des Romans diesen Höhepunkt in der Familiengeschichte zugleich als ihren Wendepunkt: Auf den Aufstieg folgt zwingend der Fall. Diese Kreisstruktur, nach welcher der Buddenbrook'sche Mikrokosmos gestaltet ist, findet sich vielfach potenziert auch 1924 in der „ateleologisch[en]“²⁴³ Struktur des „Zauberbergs“. Da es sich bei dem späteren Roman Manns um einen 'Zeitroman' im doppelten Sinne handelt, das heißt um einen Roman über die gesellschaftlichen Verhältnisse einer bestimmten (historischen) Zeit *und* um einen Roman über das Phänomen 'Zeit', ist die Zauberberg-Welt dezidiert als „ziellose[], zyklisch-stehende[] Ewigkeit“²⁴⁴ gestaltet, in welcher Hans Castorp aus der erhöhten Position seiner Balkon-Loge seine weltanschaulich-philosophischen Überlegungen anstellen kann. Metaphorisch abgebildet ist diese Zeitlosigkeit, die im Grunde gar keine ist, auch in den spezifischen Witterungsbedingungen dieser Höhenwelt, da die Jahreszeiten „sich nicht an die kalendarische Ordnung“ halten, sondern sich „vermischen“²⁴⁵:

241Koopmann, Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans', S. 63.

242Die „sociale[] Gesamtpersönlichkeit“ ist ein Ausdruck Wilhelm Heinrich Riehls, welche in seiner Studie „Die Familie“ (1855) die Identifikation von familiären mit ökonomischen Belangen bezeichnet. Vgl. Riehl, , S. 198f. Dieser Bezug wird in Kapitel 3.1. näher erläutert.

243Lorenz, Schneebesen und Blumenschnee, S. 142.

244Ebd., S. 142.

245Ebd., S. 149. Der Zusammenhang zwischen dieser „Vermischung“ der Jahreszeiten auf dem Zauberberg und der Struktur von „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“ bzw. der Zusammenhang

‘Es ist, als ob Eulenspiegel es so eingerichtet hätte, daß zu Wintersanfang eigentlich der Frühling beginnt und zu Sommersanfang eigentlich der Herbst ... Man wird ja an der Nase herumgezogen, im Kreise herumgelockt mit der Aussicht auf etwas, *was schon wieder Wendepunkt ist ... Wendepunkt im Kreise*. Denn das sind lauter ausdehnungslose Wendepunkte, woraus der Kreis besteht, die Biegung ist unmeßbar, es gibt keine Richtungsdauer, und die Ewigkeit ist nicht ‚geradeaus‘, sondern ‚Karussell, Karussell‘.²⁴⁶

2.4. Mengstraßenhaus & Familienchronik – Rahmung des epischen Raums

Ogleich Jean Buddenbrook die Firma an die Schwelle zu jener 'Neuen Zeit' führt, die seine Eltern und Schwiegereltern nicht mehr erleben, und die sich rein statisch als „feine Bruchlinie[]“²⁴⁷ in seinem Elternhaus manifestiert, und obgleich die vier Buddenbrook'schen Geschwister bereits in diese neue Welt bürgerlicher Arbeitsethik hineingeboren werden, zeichnen sie alle sich durch ein Phänomen aus, das Heftrich den „rückwärts gewandten Blick“²⁴⁸ genannt hat und das es ihnen unmöglich macht, sich von ihrer 'Geschichte' zu lösen: Dieser rückwärts gewandte Blick zeigt sich erstmals in Jean Buddenbrooks leidenschaftlichem Interesse an der Historie und seiner schwärmerisch-romantischen Religiosität²⁴⁹, die sich in besonderer Weise mit der Buddenbrook'schen Familienchronik verbindet, jenem „Heft mit gepreßtem Umschlage und Goldschnitt“. (41) Diese Chronik ist narrativ deutlich, wenn auch ironisch gebrochen, mit der Heiligen Schrift assoziiert, indem die Eintragungen durch Jean gleichsam zum spirituellen Erlebnis stilisiert werden: Während die Beiträge seines Vaters stichwortartig und knapp ausfallen, füllt der jüngere Buddenbrook ganze Seiten mit seiner „dünnen, winzig dahineilenden Schrift“ und trägt dabei einen „ernsten und vor Andacht beinahe leidenden Ausdruck“, während seine Augen sich „dann und wann“ verschleiern. (42) Bezeichnend ist die Tatsache, dass, während Jean Buddenbrook die Geburt seiner Tochter Clara mit „heiligem Ernst“ in die Chronik einträgt, sein Vater derjenige ist, der, „mit beiden Beinen in der Gegenwart“ (44) stehend, sich dem neuen Familienmitglied zuwendet, anstatt sich (wie sein Sohn) mit der Vergangenheit zu beschäftigen. Das Lied, das er seiner Enkeltochter vorsingt, charakterisiert in gewisser Weise sein eigenes „jovial[es]“, „humoristisch[es]“ (444) und lebensstüchtiges Wesen, das sich deutlich von dem eher zögerlichen Charakter seines Sohnes unterscheidet:

zwischen der Kreisstruktur des „Zauberbergs“ und dem Wesen (und dem Tod) Hanno Buddenbrooks wird im fünften Kapitel der Arbeit näher erläutert.

246Mann, Zauberberg, S. 509f. Hervorhebung: N.N.

247Haag, Auf wandelbarem Grund, S. 16.

248Heftrich, Vom Verfall, S. 89.

249Vgl. Ebd., S. 89.

'Ein guter Mann, ein braver Mann,
Ein Mann von Complaisancen;
Er kocht die Supp' und wiegt das Kind
Und riecht nach Pomeranzen.' (41)

Genau wie das Mengstraßenhaus ist auch die Buddenbrook'sche Familienchronik nicht nur wiederkehrendes Motiv und strukturierendes Merkmal der Erzählung, sondern hat darüber hinaus auch poetologische Funktion: Sind bereits die Eintragungen Jeans als spirituelle Erfahrung gestaltet, ist Tony diejenige, die das Lesen in der „ehrwürdige[n] Ledermappe“ (406) nach dem Tod des Vaters in Form einer regelrecht 'heiligen' Handlung zelebriert und anlässlich der 100-jährigen Jubiläumsfeier der Firma 'Johann Buddenbrook' zur „verzückten Märtyrerin“ (409) für ihre Familie wird, wenn sie die große Gedenktafel mit den Portraits der Firmeninhaber trägt. Auf diese Weise wird die Chronik zu jener Schrift, an der Buddenbrooks sich mit einem „ererbte[n] und rückwärts gewandte[n], pietätvolle[n] Interesse für die intime Historie“ (526) ihres Hauses orientieren, und an der sie die Handlungen messen, die ihnen eine Zukunft im Sinne des ersten Buddenbrook sichern sollen – jenes häufig zitierten „Gewand-schneiders [...] zu Rostock“, der „'sich sehr gut gestanden“ habe. (46) Wenn Jean Buddenbrook seine Tochter Antonie betreffs ihrer Verlobung mit Bendix Grünlich daran erinnert, dass die Familie nicht denkbar wäre ohne „die Reihe derjenigen, die uns [...] die Wege wiesen, indem sie ihrerseits [...] ohne nach links und rechts zu blicken einer erprobten und ehrwürdigen Überlieferung folgten“ (123), so entspricht dies der strukturellen Geradlinigkeit der Verfallsgeschichte, die bereits zu Beginn der Erzählung das Ende der Familie zum Ziel der Narration macht und bei „größter zeitlicher Stringenz“ keine „Ausschläge zur einen oder anderen Richtung“ zulässt.²⁵⁰ Elisabeth Buddenbrook sagt in diesem Zusammenhang zu ihrer Tochter, dass die Heirat mit dem Kaufmann zu Hamburg eben das sei, „was Pflicht und Bestimmung“ von ihr verlangten: „Der Weg, der sich dir heute eröffnet, ist der dir *vorgeschriebene*, das weißt du selbst recht wohl ...“.²⁵¹

Auf diese Weise spiegelt die Familienchronik als weitere Variation des Grundthemas 'Gleichnis' auf der metadiegetischen Ebene auch den Roman selbst: Während die Familienpapiere, stilisiert zu einer Art „heilsgeschichtlichen Chronik göttlicher Segnungen“²⁵², den Buddenbrooks durch den *Blick in die Vergangenheit* die Zukunft *vorschreiben*, schreibt der Erzähler der Familie das Ende vor: Der Tod wird zum Telos

250Vgl. Koopmann, *Imitation*, S. 93.

251Mann, *Buddenbrooks*, S. 88, Hervorhebung: N.N.

252Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 311.

der Narration, indem der Erzähler das „weitläufige[] alte[] Haus[] in der Mengstraße“ und das Moment des Verfalls durch den „heimliche[n] Riß“, der durch das Gebäude verläuft, „das [sie] mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben“ (40), direkt zu Beginn des Romans miteinander koppelt. Auch nachdem die vier Geschwister das Elternhaus verlassen haben, lenkt der Erzähler den narrativen Fokus stets dorthin zurück, indem alle 'auswärtigen' Ereignisse nur indirekt durch Berichte Dritter oder Briefe wiedergegeben werden. Mit Ausnahme von Clara, die sich von Anfang an „gar keine Mühe“ gibt, „zu leben“ (363), neigen die Buddenbrooks in vierter Generation außerdem dazu, den genuinen Familiensitz immer wieder aufzusuchen, da sie alle nicht in der Lage scheinen, dauerhaft einen neuen Haushalt zu begründen: Während Tony sowohl nach der desaströsen Ehe mit Bendix Grünlich, als auch nach ihrer gescheiterten zweiten Ehe mit Alois Permaneder ins Mengstraßenhaus und damit in den 'Schoß der Familie' zurückkehrt, pflegt Thomas Buddenbrook auch nach seiner Vermählung, das Frühstück gemeinsam mit der älteren Konsulin im Elternhaus einzunehmen. Sein Anwesen in der Breiten Straße steht dem Mengstraßenhaus in Repräsentationszwecken zwar in nichts nach, doch die kleine Familie vermag nicht, es mit „Leben“ zu füllen.²⁵³ Selbst nachdem Thomas mit dem Bau des Hauses in der Fischergrube seinem „halbbewußten [] Bedürfnisse“ (357) nach „Ausscheidung alles Alten und Überflüssigen“ (356) nachgibt, und Tony in „dritte[r] Ehe“ zu ihrer Tochter und Direktor Weinschenk in das Haus in „der mittleren Beckergrube“ (379) zieht, bleibt das Zentrum des familiären Geschehens bis zum Tode Elisabeth Buddenbrooks das Haus in der Mengstraße. Nach dem Tod der Konsulin, als Thomas aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage der Firma 'Johann Buddenbrook' den Entschluss fasst, das alte Patrizierhaus zu verkaufen, formuliert er selbst die offensichtliche Parallele zu der Familie Ratenkamp:

'Unser Haus!' murmelte sie [d.i. Tony] ... 'Ich weiß noch, wie wir es einweihten ... Wir waren nicht größer als *so* damals. [...] 'Ja, Tony, so werden damals *die* auch gedacht haben, die das Haus verlassen mußten, als Großvater es kaufte. Sie hatten ihr Geld verloren und mußten davonziehen und sind gestorben und verdorben. Alles hat seine Zeit. [...].'²⁵⁴

Indem der Fokus an dieser Stelle noch einmal auf die Anfangsszene gelenkt wird, und der Schwerpunkt der Handlung sich in der Folge auf Thomas' und Gerdas Haus in der Fischergrube verlagert, entsteht eine strukturelle Zäsur: Auch wenn das Mengstraßenhaus ab dem Zeitpunkt, da Elisabeth Buddenbrook beerdigt ist, nicht

²⁵³Vgl. Vogt, Thomas Mann: Buddenbrooks, S. 31.

²⁵⁴Mann, Buddenbrooks, S. 496, Hervorhebungen im Original.

länger „Bühne für fast alle Geschehnisse“²⁵⁵ sein kann, so wirkt es doch im Hintergrund, indem alles, dem strukturellen Gesetz des Wendepunktes folgend, gleichsam wieder an den Anfang zurückkehrt und von vorne beginnt: Da das Motiv des 'Falls' dem Roman immanent ist und er strukturell durch Bewegungen von oben nach unten und von unten nach oben geprägt ist, müssen Buddenbrooks in die Fischergrube (Thomas und Gerda) bzw. die Beckergrube (Tony mit Erika und Hugo Weinschenk), und damit sowohl symbolisch als auch rein sprachlich nach *unten* weichen, während Hagenströms auf der Höhe ihrer Zeit in das alte Patrizierhaus ziehen.

So erweist sich auch der Antagonismus, der von Beginn an zwischen Buddenbrooks und Hagenströms aufgebaut wird, letzten Endes als weitere Variation des Grundthemas 'Gleichnis' – auch wenn Hagenströms, Möllendorpfs und Co. natürlich deutlich Kinder der 'Neuen Zeit' sind, wodurch sie Buddenbrooks als „Träger eines hundertjährigen Bürgerruhmes“ (348) kontrastieren. Im Kleinen findet sich dieser Kontrast verschärft zwischen Thomas Buddenbrook und Hermann Hagenström: Während man in dem Chef der Firma 'Johann Buddenbrook' noch die „unvergessenen Persönlichkeiten seines Vaters, Großvaters und Urgroßvaters“ (347) ehrt, ist Hermann Hagenström, dessen „Großvater noch niemand [...] gekannt hatte“, vollkommen frei von den „hemmenden Fesseln der Tradition“ und hat seinen Besitz durch eine vorteilhafte Heirat vermehren können. (347) Er steht fest „auf seinen eigenen Füßen, und alles Altmodische [ist] ihm fremd“ (347), während Thomas seine Gegenwart mit dem ihm eigenen „rückwärts gewandten Blick“²⁵⁶ stets an der Vergangenheit seiner Familie misst und die Zukunft daher nicht auf etwas Neuem, sondern auf jenem „Heft mit gepreßtem Umschlage und Goldschnitt“ (41) aufbaut, das Buddenbrooks ihren Weg *vorschreibt*. Nahezu verbildlicht findet sich das Motiv jener neuen Generation, die nun gut im Geschäft steht, sowie auch jenes der 'vorteilhaften Partie', in der Szene der Ausflugs-gesellschaft, die mit der zweiten Verlobung Tony Buddenbrooks schließt:

‘[...] Da!’ unterbrach er [d.i. Thomas] sich plötzlich, zehn Schritte von dem Anstieg entfernt; *„wir sind überholt worden. Möllendorpfs und Hagenströms.“* In der Tat, dort *oben* auf der dritten Etage der waldigen Terrasse saßen die hauptsächlichsten Mitglieder dieser beiden vorteilhaft liierten Familien an zwei zusammengedrängten Tischen und speisten unter angeregten Gesprächen.²⁵⁷

Der 'Fall' der Hagenströms wird zwar nicht erzählt, ist jedoch strukturimmanent, da die Tatsache, dass alles, was aufsteigt, auch wieder fallen muss, konstitutives Element des

255Koopmann, Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans', S. 64.

256Heftrich, Vom Verfall, S. 89.

257Mann, Buddenbrooks, S. 294f. Hervorhebungen: N.N.

Romans ist. So, wie rund vierzig Jahre zuvor die Ratenkamps „heruntergekommen davongezogen“ (17) und von Buddenbrooks auf dem Höhepunkt ihres wirtschaftlichen Erfolges 'ersetzt' worden waren, verdrängen nun die Hagenströms, die eine neue Art von 'Ersten Bürgern' verkörpern, ihrerseits die Buddenbrooks. Während Thomas' Tod und das Lebensende Hannos nur noch eine Art Nachspiel und zwingende Konsequenz jener Vorgänge des „Abbröckelns, des Endens, des Abschließens [und] der Zersetzung“ (595) sind, ist es nun an der Zeit, dass auch Hagenströms, die „Heraufkommenden“ (98), ihren natürlichen Weg *nach unten* gehen. Auf diese Weise wird durch den Verkauf des Familiensitzes an Konsul Hermann Hagenström hintergründig eine zweite „abwärts“-Bewegung²⁵⁸ in Gang gesetzt. Dieser 'Rahmung' entspricht auch die Korrespondenz zwischen Anfangs- und Schlusszene, welche nicht nur beide im Herbst stattfinden, sondern über die gesamte Länge des Romans gleichsam miteinander kommunizieren: Wenn die „kleine, strafende, begeisterte Prophetin“ Sesemi Weichbrodt sich nach Hannos Tod in der Runde der übriggebliebenen Damen Buddenbrook, Permaneder und Weinschenk „auf die Zehenspitzen“ stellt und mit einem entschlossenen „*Es ist so!*“²⁵⁹ auf Tonys Frage nach einem Wiedersehen nach dem Tode reagiert, so antwortet sie damit zugleich auf das „Was ist das. – Was – ist das ...“ (5) der *kleinen* Tony und die ironische Paraphrase des Glaubensbekenntnisses, durch welche die Romanhandlung im Landschaftszimmer des Mengstraßenhauses eröffnet wird.

258Vgl. Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

259Mann, Buddenbrooks, S. 646, Hervorhebung im Original.

3. Der Tod im Hause Buddenbrook: *Verfall* auf mehreren Ebenen

3.1. „[A]bwärts-Bewegung“²⁶⁰ im 'ganze[n] Haus[e]'²⁶¹ Buddenbrook

Wie bereits gezeigt wurde, rahmt das Mengstraßenhaus in seiner Eigenschaft als 'Dingsymbol' den epischen Raum der Erzählung und leistet eine Fokussierung der Handlung auf die unmittelbare Umgebung, indem alle Ereignisse, die sich außerhalb abspielen, nur indirekt durch Briefe oder Berichte Dritter wiedergegeben werden. Jene Fokussierung der Handlung entspricht der Konzeption von „Buddenbrooks“ als eines „polyphone[n] Roman[s]“²⁶², dessen Darstellungsmethoden zwar sämtlich dem Realismus entstammen, dessen realistische Elemente jedoch lediglich als „Folie“²⁶³ dienen, vor deren Hintergrund die Handlung sich entwickelt: Dem Buddenbrook'schen Grundmotiv des 'Gleichnisses' entsprechend, schwenkt der narrative Fokus von der realistischen „Unendlichkeit des Weltgeschehens“²⁶⁴ auf die „mittelgroße Handelsstadt an der Ostsee“, welche sich im Kontext des Gesamtwerkes als ein „fiktive[s] Lübeck“²⁶⁵ erweist, und von dort auf die Geschichte der Kaufmannsfamilie, in der sich mikrokosmisch der Tod eines Jahrhunderts und die Geburt einer 'Neuen Zeit' spiegeln. Das alte Patrizierhaus in der Mengstraße ist, genau wie seine Bewohner, deren Leben und Sterben von den „weiße[n] Götterbilder[n]“ (16) im Speisezimmer begleitet ist, deutlich ein Relikt der 'alten Welt' und als solches bereits auf der Höhe der Zeit dem Verfall preisgegeben. Gaston Bachelard, von dem einer der Grundlagentexte zum Thema des ästhetischen Raumes stammt, definiert das 'Haus' als einen „Verband von Bildern, die dem Menschen eine Stabilität beweisen oder vortäuschen“.²⁶⁶ Im Falle des Mengstraßenhauses ist der Zusammenbruch dieser scheinbaren Stabilität bereits vorprogrammiert und wird schon zu Beginn angedeutet, wenn Jean Buddenbrook anlässlich der Einweihungsfeierlichkeiten im Großen Saale an das Schicksal der Familie Ratenkamp erinnert, die das Haus einst erbaut hatte: Jene Firma, mit der es gerade anfang „aufs glänzendste *bergauf* zu gehen“, ist im Moment des Romangeschehens bereits verarmt und „*heruntergekommen* davongezogen“.²⁶⁷ (17) Durch den Hinweis auf den *Niedergang* der Ratenkamps und den „heimliche[n] Riß“ (40), der schon jetzt durch den Familiensitz verläuft, werden Buddenbrooks auf der einen Seite zwar als

260Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, S. 71.

261Riehl, Die Familie, S. 92.

262Albérès, Geschichte des modernen Romans, S. 115.

263Buddenbrooks-Handbuch, S. 67.

264Lukács, Theorie des Romans, S. 36.

265Harweg, Fiktion und Doppelte Wirklichkeit, S. 69.

266Bachelard, Poetik des Raumes, S. 49.

267Mann, Buddenbrooks, S. 17. Hervorhebung: N.N.

jener „Stern“ offenbart, der zum Zeitpunkt der Einweihungs-feierlichkeiten hell am (Handels)himmel strahlt, auf der anderen Seite ist ihr Sinken jedoch unvermeidlich, da es zu den strukturellen Gesetzen des Romans gehört, dass das, was am „hellsten strahlt“ (also am höchsten steht), früher oder später erlöschen (also hinabsinken) muss. Auf diese Weise wird zu Romanbeginn nicht nur auch das Buddenbrook'sche Schicksal antizipiert, sondern das traurige „Sinken der Firma [d.i. „Ratenkamp & Comp.“] in den letzten zwanzig Jahren“ (17) macht darüber hinaus deutlich, dass hier ein *Generationenwechsel* stattfindet, durch den nicht nur eine einzelne Familie, sondern eine ganze 'Zeit' verfällt. Jene Generation, die zum Zeitpunkt der Romaneröffnung im Sinken begriffen ist, ist die Generation Johann Buddenbrook des Älteren und seiner Gattin Antoinette, denen mit Pastor Wunderlich und dem „Poet[en] der Stadt“ (11), Jean Jacques Hoffstede, auch Freunde an die Seite gestellt sind, die die 'neue' Zeit zwar wahrnehmen, sie jedoch deutlich als etwas begreifen, was sich bereits außerhalb ihrer Lebenswelt ereignet. Sie alle sind Angehörige des traditionellen Bildungsbürgertums des 18. Jahrhunderts und legen, genau wie die Schwiegereltern Jeans, die Krögers, eine gewisse Distinguiertheit und „joviale“ Noblesse (409) an den Tag.²⁶⁸ Diese Haltung der 'alten Welt' kontrastiert der Erzähler aus (zumeist) auktorialer Perspektive mit den modernen Bestrebungen der Zeit, die im Wesentlichen durch eine bürgerlich-pragmatische Arbeitsethik und Demokratisierungs-bestrebungen gekennzeichnet sind, die in der Revolution von 1848 narrativ ihren (im Roman ironisch gebrochenen) Höhepunkt finden. Thomas Buddenbrook, der die Veränderungen der Zeit deutlich empfindet, sagt in diesem Zusammenhang zu seinem Barbier Herrn Wenzel:

Die Zeit schreitet fort, aber sie läßt, wie mich dünkt, das Beste zurück [...]. (227) Das waren ganz behäbige und glückliche Generationen damals, und der Intimus meines Großvaters, [...] der gute Jean Jacques Hoffstede, spazierte umher und übersetzte kleine unanständige Gedichte aus dem Französischen [...]. (306)

Jene „behäbige und glückliche“ Beschaffenheit der Großelterngeneration spiegelt sich auch in der Art und Weise ihres Sterbens, welches narrativ deutlich als ein „sanfter Tod“ gestaltet ist, der als „natürliche[s] Ereignis [eintritt], mit dem sich der Lebenskreislauf schließt“.²⁶⁹ Lebrecht Kröger stirbt, bildlich gesprochen, sogar an der 'neuen Zeit' und

²⁶⁸Ohl hat darauf hingewiesen, dass die historische Darstellung Manns deutlich anachronistisch sei und er die Ereignisse eines Zeitraums von mehr als 130 Jahren komprimiert „auf etwa vier Dezennien“ zusammenfasse. Vgl. hierzu: Ohl, *Ethos und Spiel*, S. 87-89. Dieser Anachronismus verdeutlicht die Intention Manns, die älteste Buddenbrooks-Generation dezidiert als Angehörige der 'alten', im Verschwinden begriffenen, Zeit auszuweisen.

²⁶⁹Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 311. Vgl. u.a. den Tod Johann Buddenbrook des Älteren: „Er dachte nicht viel, er sah nur unverwandt [...] auf sein Leben [...] zurück, [...] in dessen Mitte er gestanden [...] – worauf er schwieg [...] und sich mit einem letzten ‚Kurios!‘ nach der Wand kehrte ...“ Mann, *Buddenbrooks*, S. 58f.

damit einen gleichsam symbolischen Tod, wenn nach der (durch den Volksaufstand unterbrochenen) Bürgerversammlung ein kleiner Feldstein in seine Kutsche geworfen wird und den Konsul an der Brust trifft. Er stirbt, nachdem er noch einmal mit „verächtliche[m] Ausdruck“ seinem Ärger über „[d]ie Canaille“ Luft gemacht hat: „Lebrecht Kröger, der á la mode-Kavalier, war bei seinen Vätern.“ (165f.)

Die Tatsache, dass der Verfall einer Familie bei Thomas Mann zum „Leichenbegräbnis eines ganzen Jahrhunderts“²⁷⁰ wird, eröffnet den Blick auf eine sozialkritische Dimension des Textes, die vor allem in der jüngeren Forschung diskutiert wird, und die mit dem Begriff des „'ganze[n] Haus[es]“²⁷¹ in Zusammenhang steht. Diese zeitgenössische Vorstellung folgt aus einer „Diagnose des Verfalls“ und evoziert das Bild der patriarchal organisierten, „sämtliche Lebensbereiche umfassenden räumlichen Einheit“²⁷² oder, anders ausgedrückt, eines gesamten Hausstandes inklusive mehrerer Familiengenerationen und Bediensteter, wie er um 1850 zu existieren aufhört: Das 'ganze Haus' ist imaginatives Supplement für jene Ganzheit des Hausstandes, die in der Moderne durch das räumliche und institutionelle Auseinandertreten von „Erwerbsarbeit und Familienleben“²⁷³ verloren geht, und die sich in der Generation Johann und Antoinette Buddenbrooks mit einem großen Kreis an Bediensteten und vielen „Hausfreunden“ noch ursprünglich realisiert findet. Sozialgeschichtlich betrachtet reflektiert der Begriff des 'ganzen Hauses' den Wandlungsprozess von der integrativen Wohngemeinschaft des 18. Jahrhunderts zur „bürgerlichen Kleinfamilie“.²⁷⁴ Mit diesem Wandel korreliert auch eine Bedeutungsverengung des Lexems ‚Haus‘, welches Ende des 18. Jahrhunderts noch eine „bemerkenswerte Bedeutungsvielfalt“ aufweist, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch zunehmend beschränkt: Während Meyers Konversations-Lexikon in der Erstausgabe von 1839-1852 für das 'Haus' noch ein breites Bedeutungsspektrum vom ‚Wohnhaus‘ über den Familienverband bis hin zum ‚Handelshaus‘ aufweist²⁷⁵, definiert es das Lexem gegen Ende des 19. Jahrhunderts nur mehr als ‚Wohnhaus‘, welches durch die „definitiorische Ausgrenzung des Gesindes aus der häuslichen Gesellschaft“²⁷⁶ eine weitere semantische Verengung bzw. Begrenzung erfährt.

270Koopmann, Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans', S. 121.

271Riehl, Die Familie, S. 92.

272Haag, Auf wandelbarem Grund, S. 109.

273Vogt, Thomas Mann: Buddenbrooks, S.29.

274Ebd., S.29.

275Vgl. Haag, Auf wandelbarem Grund, S. 11.

276Mittendorfer, Biedermeier, S. 19.

Mit der 1855 erscheinenden Studie „Die Familie“ publiziert der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl das „seinerzeit wohl einschlägigste[] Werk über den Komplex von Familie und Verfall“²⁷⁷, welches die „drohende ‚Auflösung des Familienbewusstseins‘“²⁷⁸ durch die zunehmende Ausdifferenzierung der Lebensbereiche konstatiert. Riehl gilt laut Julian Reidy, von dem die jüngste diesbezügliche Publikation stammt, durchaus als „‘Diskursivitätsbegründer‘“ im Sinne Foucaults, da das Sprechen über die bürgerliche Familie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seine Studie nicht nur in entscheidendem Maße geprägt, sondern „in gewisser Hinsicht allererst ‚begründet‘“²⁷⁹ wird. Riehl führt die These an, dass sich die vielfältigen Desintegrationserscheinungen der Moderne im *Verfall* des 'ganzen Hauses' als familiärer Hausgemeinschaft *und* topographisch-architektonischer Räumlichkeit manifestierten: Es ist jene nominale Gleichsetzung von Familie und Wohnsitz, sowie die Koppelung des 'ganzen Hauses' mit dem Verfallsmotiv, das den Mann'schen Debütroman in auffällige Nähe zu den Riehl'schen Darstellungen rückt. Reidy geht sogar davon aus, dass in „Buddenbrooks“ eine „produktive Riehl-Rezeption sedimentiert“ sei, da dieser „seine ‚Lehre‘ dezidiert als ‚Verfallsprozess‘“ gestalte²⁸⁰: „Streng genommen erzählt der Roman ja nicht vom ‚Verfall einer Familie‘, sondern vom Verfall des ‚ganzen Hauses‘ [...]“²⁸¹ Obgleich das 'ganze Haus' Buddenbrook im Sinne der leitmotivischen Verflechtung privater und ökonomischer Belange durchaus das darstellt, was Riehl die „sociale[] [...] Gesamtpersönlichkeit [!]“²⁸² nennt, vor deren Auflösung er warnt, liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit weniger auf den sozialgeschichtlichen, sondern vielmehr auf den poetologisch-topologischen Implikationen der Riehl'schen Darstellungen: Auch wenn der Handlungsverlauf exemplarisch den Wandel zur bürgerlichen Kleinfamilie aufzeigt, welcher textintern mit Hannos Geburt und dem

277Reidy, 'Das ganze Haus', S. 585.

278Ebd., S. 587.

279Ebd., S. 585.

280Ebd., S. 586f. Reidy widmet sich in seinem Beitrag vor allem der Erforschung der Verfallsmotivik und der Niedergangsdiagnostik in „Buddenbrooks“ und konstatiert in diesem Zusammenhang, dass die bisherige Forschung den „potenziellen Quellen des Niedergangsmotivs lange Zeit wenig Aufmerksamkeit“ geschenkt habe. In diesem Zusammenhang nennt er den Text den „ersten modernen Generationsroman der neuen deutschen Literatur [...] vor der Folie der Riehl'schen Thesen“. Reidy, 'Das ganze Haus', S. 585f. Die grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen „Buddenbrooks“ und Riehls „Die Familie“ ist allerdings schon früher erkannt worden, u.a. bei Manfred Eickhölter (2004 und 2008), der davon ausgeht, dass sämtliche von Riehl programmatisch geforderten Elemente eines stabilen integrativen Hausstandes in der ersten Generation der Buddenbrooks realisiert würden, während die Symptome des Verfalls, die Riehl als Diagnose der Moderne stellt, sich insbesondere ab der Generation der vier Geschwister manifestieren würden. Vgl. hierzu Eickhölter, 'Buddenbrooks' und die Anfänge der Familienpsychologie, und: Eickhölter, Thomas Mann stellt seine Familie – Buddenbrooks. Literatur als Lebenspraxis? Eine methodische Annäherung.

281Ebd., S. 588.

282Riehl, Die Familie, S. 198f.

Rückzug der kleinen Familie in das Haus in der Breiten Straße abgeschlossen ist, macht schon der Untertitel deutlich, dass nicht der Wandel, sondern der *Verfall* der Familie im narrativen Fokus steht. Dieser Verfall wiederum ist u.a. durch die „Extension des Nomens ‚Haus‘“, welches mit dem Mengstraßenhaus nicht nur den Familiensitz bezeichnet, sondern metonymisch auch das ‚Haus Buddenbrook‘, die gesamte Familie und das *Handelshaus*²⁸³, auf das Engste mit dem Haus als topographischer Gegenstand und topologisch-poetologisches Element verknüpft, durch das bereits zu Beginn des Romans ein „heimlicher Riß“ (40) verläuft.

Saskia Haag hat in ihrer Monographie von 2012 gezeigt, dass sich die Texte, die Mitte bzw. Ende des 19. Jahrhunderts entstehen, durch die Wiederkehr jener (räumlichen) „Grenze“ auszeichnen, die die Romantik in ihrer Progressiven Universalpoesie zuvor überschritten hatte.²⁸⁴ Jene Entwicklung hin zu einer (neuerlichen) Begrenzung des Horizonts korreliert laut Kokorschke mit dem „Stagnationsbewußtsein“ von Restaurationsepoche und Nachmärz.²⁸⁵ Literarisch manifestiert sich dieses Stagnationsbewusstsein dadurch, dass das Haus nicht länger der Ort ist, von dem Wanderschaften und ein „utopische[s] Ausgreifen in die Ferne“ ausgehen, wie es etwa bei Wilhelm Meister oder Heinrich von Ofterdingen der Fall ist, sondern dass ihm in seiner Eigenschaft als Behältnis und abgeschlossener Raum eine neue motivische Relevanz zukommt.²⁸⁶ Indem seine Mauern ein „Innen“ vom Äußeren abgrenzen, etabliert das Haus „auf exemplarische Weise eine Ordnung der Limitation [!]“, welche in der Moderne zugleich zur Bedingung von „Identitätsbildung und –versicherung“ wird²⁸⁷. Da das moderne Individuum in einer „[z]ersplitter[ten]“²⁸⁸ Welt ohne Rückbindung an transzendente Sinngebungsstrukturen lebt, und sich selbst daher notwendigerweise als ein „Getrenntes“ begreifen muss, kann die Selbstbewusstwerdung nur in der „Beschränkung, zwischen den schützenden vier Wänden“, stattfinden.²⁸⁹ So gibt das (Wohn)haus als „der begrenzte Raum *par excellence*“ in der nachromantischen Literatur die „Koordinaten der Subjektkonstitution“ vor.²⁹⁰ Da das Haus jedoch bereits seit der Antike als konstantes Modell der politisch-sozialen und patriarchal-hierarchischen Ordnung fungiert, manifestieren sich an ihm auch der

283Reidy, 'Das ganze Haus', S. 589.

284Vgl. Haag, *Auf wandelbarem Grund*, S. 10.

285Koschorke, *Geschichte des Horizonts*, S. 224.

286Haag, *Auf wandelbarem Grund*, S. 10.

287Ebd., S. 10.

288Schorske, *Wien*, S. IV.

289Haag, *Auf wandelbarem Grund*, S. 10.

290Ebd., S. 19, Hervorhebung im Original.

historische Wandlungsprozess und der „Kollaps“ der bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts als stabil erachteten Koordinaten des Raumes in besonderer Weise. So offenbart sich in den Erzähltexten ab 1850 ausgerechnet das, was „Stabilität beweisen“²⁹¹ soll, als „instabile[s] Gefüge ohne ordnende Kraft“²⁹². Wenn Riehl schreibt, durch das moderne Wohnhaus verlaufe „gewissermaßen eine Trennlinie, welche die ‚große[] Krisis‘ [...] schlechthin“²⁹³ bedeute, so korreliert dies literarisch mit der „interne[n] Destabilisierung jener Architektur [...], die topisch für Schutz und Sicherheit steht“.²⁹⁴ Die Konflikte, die sich der modernen Welt zwangsweise einlagern, treten in den realistisch gestalteten Erzähltexten Mitte/ Ende des 19. Jahrhunderts als „feine Bruchlinien“ zutage, die Häuser und Wohnungen „durchziehen“ und somit die „definitive *Ordnung von oben und unten*, innen und außen, Nähe und Ferne [...] zur Disposition“ stellen.²⁹⁵ Was „Buddenbrooks“ betrifft, gehen diese „Verschiebungs-bewegungen“, die in der Regel weder in der nachromantischen Literatur an sich, noch im Mann'schen Roman explizit als „Anzeichen einer Krise“ thematisiert werden²⁹⁶, noch deutlich über den sozialkritischen Aspekt hinaus: Die „definitive Ordnung von oben und unten“ wird hier nicht nur durch den „heimliche[n] Riß“ erschüttert, der durch das Gebäude verläuft, „das [sie] mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben“ (40), sondern sie wird durch die strukturimmanente Bewegung von *oben nach unten* (verbildlicht durch den Fall der Buddenbrooks), welcher sich eine Dynamik von *unten nach oben* (verbildlicht durch den Aufstieg der Hagenströms) anschließt, sprichwörtlich auf den Kopf gestellt. Folge dieser „abwärts“-Bewegung²⁹⁷ und verkehrten Ordnung in dem als „ein Organismus verstandene[n]“²⁹⁸ 'ganzen Haus' ist der Verfall der (metonymisch mit dem Haus gleichgesetzten) Familie, der im Tod (fast) aller männlichen Familienmitglieder seinen Abschluss findet: „Wo die Diagnose der ‚Zerstückelung‘ gestellt wird, wird ein Hauskörper imaginiert, der eine Abtrennung einzelner Teile nur um den *Preis des Lebens* zulässt.“²⁹⁹

291Bachelard, Poetik des Raumes, S. 49.

292Haag, Auf wandelbarem Grund, S. 17.

293Ebd., S. 112.

294Ebd., S. 17.

295Ebd., S. 16f. Hervorhebung: N.N.

296Ebd., S. 17.

297Vgl. Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

298Haag, Auf wandelbarem Grund, S. 111.

299Ebd., S. 113. Hervorhebung: N.N.

3.2. Der „heimliche[] Riß“ – vom 'House of Usher' und dem Hause Buddenbrook

Am Ende des Mann'schen Debütromans sind Buddenbrooks „passée“ (18): Zweiundvierzig erzählte Jahre nach den illustren Einweihungsfeierlichkeiten bleiben die noch lebenden, allesamt weiblichen Mitglieder der Familie „verarmt“ und „heruntergekommen“ zurück (17), während das „weitläufige[] alte[] Haus[] in der Mengstraße“ (7) sich in „vollem Verfall“ (515) befindet. Der „heimliche[] Riß“ (40), vor dem Jean Buddenbrook seinen Vater bereits während der Einweihung des Mengstraßenhauses zu Beginn der Romanhandlung warnt, zeitigt sowohl den ökonomisch-wirtschaftlichen Fall von den höchsten Ehren der Stadt in eine bürgerliche Mietwohnung, als auch den körperlichen Verfall und das Aussterben der Kaufmannsfamilie. Buddenbrooks sind jedoch nicht die erste Familie, die gemeinsam mit ihrem Wohnsitz zugrunde geht: In Edgar Allan Poes Kurzgeschichte „The Fall of the House of Usher“ von 1839 steht der Zusammenbruch des Familiensitzes symbolisch für das Absterben des sehr alten Adelsgeschlechts „Usher“. Die dunkel-romantische Erzählung Poes erscheint zunächst durch eine intertextuelle Referenz in der Buddenbrook'schen Romanwelt, wenn der kleine Kai Graf Mölln, seines Zeichens begeisterter Poe-Leser, zu Hanno sagt, Roderick Usher sei die „'wundervollste Figur, die je erfunden worden ist“ (613). Im Hinblick auf die Tiefenstrukturen der „Buddenbrooks“ geht der Bezug zu der Schauererzählung jedoch deutlich über diesen intertextuellen Verweis hinaus: „Der Untergang des Hauses Usher“ erscheint nahezu als eine Art Metatext zu „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“, da sich in der „romantisch-dämonische[n] Untergangserzählung“³⁰⁰, wenn auch deutlich plakativer und gleichsam 'verdichtet', alle strukturellen und motivischen Merkmale finden, die auch für den Mann'schen Roman konstitutiv sind. Deutlichstes gemeinsames Motiv der Texte ist der parallele Untergang bzw. Verfall von Familie und Familiensitz. Während es im Falle der Buddenbrooks jedoch ein „heimlicher Riß“ ist, der durch das Gebäude verläuft, „das [sie] mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben“ (40), und der (zunächst) nur in der Gedankenwelt des Konsuls existiert, nimmt der namenlose Ich-Erzähler in Poes Text schon bei seiner Ankunft auf dem düsteren Anwesen „a barely perceptible fissure“ wahr, „which, extending from the roof of the building [...], made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.“³⁰¹ Die deutliche dekadente Motivik ist auch in Poes Kurzgeschichte augenfällig: Als *die* ästhetizistische

300Heftrich, Vom Verfall, S. 102c.

301Poe, The Fall of the House of Usher, S. 44.

Familie par excellence ist das Adelsgeschlecht Usher von einem sehr reizbaren Temperament, das sich über die Jahrhunderte in exaltierten Kunstwerken niedergeschlagen hat; Roderick Usher selbst schreibt Verse, improvisiert mit der Gitarre und malt „pure abstractions“: „If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher.“³⁰² Darüber hinaus zeichnet die Familienmitglieder „a passionate devotion to the intricacies“ und eine besondere Hingabe an die Musik aus, die letzten Endes dazu führen, dass die Familie – genau wie ihr Lübecker Pendant – nicht mehr lebensfähig ist: „[I]n other words, that the entire family lay in the direct line of descent, [...]“.³⁰³ Doch obgleich sich auch bei Buddenbrooks eine allmähliche ästhetizistische Verfeinerung über die vier Generationen hinweg feststellen lässt, die die Familie letztlich ihrer Leistungs- und Lebenskraft beraubt, sind die entscheidenden Ähnlichkeiten zwischen der Kurzgeschichte und dem Roman weniger motivischer als vielmehr räumlich-struktureller Natur: Beide Familien sind in besonderer Weise an ihren jeweiligen Wohnsitz gebunden und ihr Schicksal ist mit diesem verknüpft. Obgleich Poes schaurig-romantische Erzählung von 1839 von einer Aura des Übernatürlichen umgeben ist, das sich nicht nur in einer eigenartigen Atmosphäre³⁰⁴ über den Besitzungen zeigt, sondern auch in den übernatürlichen Ereignissen, die während der Nächte eintreten, bleibt das entscheidende Merkmal die *Identifikation* zwischen der Familie und ihrem Wohnsitz, dem „melancholy House of Usher“. Genau wie bei Buddenbrooks spiegelt sich diese nahezu symbiotische Beziehung auch in dem Namen der Familie, der im Laufe der Zeit sowohl zur Bezeichnung für das Adelsgeschlecht als auch für den Familiensitz wird:

[I]t was [...] the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal *appellation of the 'House of Usher'* – an appellation which seemed to include [...] both the family and the family mansion.³⁰⁵

Auf der metadiegetischen Ebene zeugen auch die Titel der Erzählung bzw. des Romans von der Identität der Familien mit dem alten Herren- bzw. dem Mengstraßenhaus, da der Familienname die Verbindung zu den jeweiligen Besitzungen evoziert und das 'Haus' (bei Mann: nddt. 'budde', bei Poe: engl. 'House') als konstitutives Element der diegetischen Welt preisgibt. Bei Poe figuriert das düstere Herrenhaus allerdings auf deutlich plakativere Weise als bei Mann als Abbild jener Familie, die bereits

302Ebd., S. 56.

303Ebd., S. 40. Das Inzest-Motiv ist in den „Buddenbrooks“ indirekt vorhanden, da die Kaufmannsfamilie zwar keine Inzest-Ehen hervorbringt, es jedoch ihr wichtigste Credo ist, immer „in den eigenen Reihen“ zu bleiben. Mit anderen Worten: Kaufmannsfamilien heiraten ausschließlich Kaufmannsfamilien.

304Vgl. Ebd., S. 42: „[...] an atmosphere which had no affinity with the air of heaven [...]“.

305Ebd., S. 40ff. Hervorhebung im Original.

abgestorben ist und als deren letzter Zweig auch Roderick Usher von seinem nahe bevorstehenden Tode überzeugt ist: Der namenlose Ich-Erzähler weist auf den Widerspruch zwischen der (scheinbaren) Unversehrtheit des Gebäudes als Ganzem „and the crumbling condition of the individual stones“³⁰⁶ hin und findet diesbezüglich das Bild der trügerischen Unversehrtheit alter Holzarbeiten, „which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air“.³⁰⁷ Dieses Bild gleicht nicht nur der Darstellung der Buddenbrooks auf der Höhe ihres wirtschaftlichen Erfolges, während „in Wahrheit alles schon wieder abwärts geht“ (366), sondern erinnert auch an die hermetisch gegen alle äußeren Einflüsse abgeschlossene Sphäre des „Zauberbergs“, wo Hans Castorp über die eingeweckten Marmeladengläser im Keller seiner Großmutter sinniert, die gleichsam von der Zeit abgeschlossen und in ihr konserviert seien. Anders als Buddenbrooks, die im Laufe der vier Generationen ebenso an Glanz und Lebenskraft verlieren wie das Mengstraßenhaus, ist das Geschlecht Usher jedoch auf übernatürliche Weise an das „House of Usher“ gebunden: Als letzter der Adelsfamilie ist Roderick Usher davon überzeugt, das Haus und die Besitzungen würden Einfluss auf seine psychisch-geistige Verfassung nehmen: „[...] an effect which the *physique* of the gray walls and turrets [...] had [...] brought about upon the *morale* of his existence.“³⁰⁸ Er vertritt diesbezüglich die Annahme einer 'Beseeltheit' der Pflanzenwelt, welche Folge eines einzigartigen Zusammenspiels von Architektur und organischem Material sei.³⁰⁹ Aufgrund dieser 'Beseeltheit' habe sich über dem gesamten Anwesen „an atmosphere of their own“ ausgebildet, die nun seit Jahrhunderten jenen „importunate [...] influence“ auf seine Familie ausübe.³¹⁰ Mit dieser Überzeugung überträgt der letzte Usher jene „aktive[] Rolle“, die er im Leben nicht mehr zu spielen vermag, „von sich auf das Haus“.³¹¹

Da in Poes Erzählung zwischen dem Familiensitz und ihrem letzten Nachkommen somit absolute Identität besteht, bedeutet der Höhepunkt der übernatürlichen Ereignisse das Ende sowohl für das Geschlecht als auch für das Haus Usher: Die sonderbare Atmosphäre nimmt im Zuge der schaurig-phantastischen Erscheinungen der letzten

306Ebd., S. 45.

307Ebd., S. 44.

308Ebd., S. 52. Hervorhebung im Original.

309Ebd., S. 64: „The conditions of the sentience had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of these stones – in the order of their arrangement, as well as in that of the many fungi which overspread them, and of the decayed trees which stood around [...]“

310Ebd., S. 64.

311Eggers, Erzählungen aus dem 'Zwischenreich', S. 136.

Nacht gleichsam Gestalt an und zeigt sich als „distinctly visible gaseous exhalation“³¹².
(74) Der Riss, zu Beginn lediglich „a barely perceptible fissure“, verläuft nun durch das gesamte Gebäude und vernichtet mit ihm auch den Letzten der Usher:

While I gazed, this fissure rapidly widened [...] – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dark tarn [...] closed sullenly and silently over the fragments of the ‘*House of Usher*’.”³¹³

Während das Geschlecht Usher in absoluter nominaler Gleichsetzung mit dem Familiensitz also auch dessen Ende teilt und in den „sullen waters of the tarn“³¹⁴ untergeht, ist das Verfallsschicksal der Buddenbrooks zwar weniger plakativ, jedoch ebenso deutlich im Namen der Familie selbst angelegt: Als *Budden-brooks* sind sie dazu bestimmt, den Niedergang ihres Hauses zu erleben, während sie selbst durch Krankheit und Tod zusehends ver- und (im wahrsten Sinne des Wortes) *zerfallen*. Narrativ wird diese Darstellung über die Bildlichkeit und die sprachliche Homonymie des 'Falls' geleistet, welcher sowohl als ökonomischer und sozialer, als auch als medizinischer und letzten Endes als physisch-symbolischer Fall jene „abwärts-Bewegung“³¹⁵ nachzeichnet, die dem Roman strukturell immanent ist.

3.3. Elisabeth Buddenbrook – der medizinische Fall

Innerhalb der „Lebenszykl[en] von Geburt und Grab“³¹⁶ wird dem Sterben der Buddenbrooks erzählerisch sehr viel Raum gegeben. Mit den insgesamt fünfzehn Toden, die unterschiedlich differenziert beschrieben sind, erweist es sich als zentrales und semantisch stark aufgeladenes Thema, das wiederum eng mit dem Element des (Wohn)hauses verknüpft ist, dem diesbezüglich eine „besondere *Heiligkeit*“ eignet³¹⁷: Das Haus ist sowohl „Ort der Geburt“ als auch „Stätte des Sterbens“.³¹⁸ Bis auf Clara, deren Tod fernab der Heimat durch die „Gehirnschmerzen“ (309), an denen sie schon als junges Mädchen leidet, bereits antizipiert wird, Thomas Buddenbrook und seinen Sohn Hanno, dessen Tod ohnehin eine Sonderstellung einnimmt, finden die Sterbeszenen der Familie im Haus in der Mengstraße statt. Die Verbindung zwischen dem Sitz der Familie und ihrem Ende geht jedoch weit über die örtlichen Gegebenheiten von Totenwache und Aufbahrung hinaus, da nicht nur die fiktive Welt durch die

³¹²Poe, *The Fall of the House of Usher*, S. 74.

³¹³Ebd., S. 84, Hervorhebung im Original.

³¹⁴Ebd., S. 44.

³¹⁵Heftrich, *Vom Verfall*, S. 71.

³¹⁶Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 296.

³¹⁷Meyers Lexikon, Artikel 'Haus', S. 518. Hervorhebung im Original.

³¹⁸Ebd., S. 518.

geschilderten Tode strukturiert ist, sondern der Tod selbst als Phänomen den epischen Raum des Mengstraßenhauses betritt: Mit dem ersten Sterben in der Familie, dem Tode Antoinette Buddenbrooks, geborener Duchamps, hat sich der „Gedanke an den Tod [...] Einlaß geschaff[en]“ in das „weitläufige[] alte[] Haus[] in der Mengstraße“. (7) Die Verbindung zwischen dem Familiensitz und dem Tod ist hier – ähnlich wie im Hause Usher – von nahezu körperlicher Natur:

[D]a änderte sich gleichsam die *Physiognomie des Hauses*. Man ging auf den Zehen umher, man flüsterte ernst [...]. Etwas Neues, Fremdes, Außerordentliches schien eingekehrt, ein Geheimnis, das einer in des anderen Augen las; [...].³¹⁹

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Rede von der veränderten Physiognomie des Mengstraßenhauses durch die plötzliche Anwesenheit des Todes eng an die Gestalt des neuen Arztes geknüpft ist, der zu diesem Zeitpunkt, als Begleitung des alten Doktor Grabow, bei Buddenbrooks ein und auszugehen beginnt: Nach Grote entspricht dieser neue Arzt, ein „untersetzter, schwarzbärtiger, düster blickender Mann“ (57), dem „personifizierten Tod des Mittelalters“.³²⁰ Er weist darüber hinaus auch bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Doktor Krokowski auf, welcher „breitschultrig“ und „bedeutend kleiner als die beiden [Vettern]“ auf dem Zauberberg praktiziert und dessen „phosphoreszierende Blässe“ noch gesteigert wird durch die „dunkle Glut seiner Augen“ und die „Schwärze seiner Brauen“. (ZB 28) Genau wie der mysteriöse Arzt bei Buddenbrooks ist auch Krokowski, den die Forschung häufig als ironische Personifikation Sigmund Freuds betitelt hat, eng mit dem Tode verknüpft: Als Arzt steht er in direktem Verhältnis zum allgegenwärtigen physischen Tod im Sanatorium „Berghof“, während er in seiner Eigenschaft als Psychoanalytiker danach strebt, Verdrängtes an die Oberfläche zu bringen.³²¹ Dieses 'Verdrängte' ist sowohl angesichts des Sterbens „[h]inter den Kulissen“ (ZB 77), das im Sanatorium praktiziert wird, als auch angesichts der um 1900 virulenten Diskurse der Todesverdrängung deutlich als die Akzeptanz der eigenen Sterblichkeit gekennzeichnet: Wenn Freud 1915 schreibt, dass ein „jeder [...] von seiner Unsterblichkeit“³²² überzeugt sei, und dass das „Unbewußte in uns nicht an den eigenen Tod“ glaube, so umreißt dies den Motivkreis der „Dialektik von Bewußtem und Unbewußtem“³²³, den Mann in seinem „Todesinitiationsroman“³²⁴

319Mann, Buddenbrooks, S. 57. Hervorhebung: N.N.

320Grote, Der Tod in der Literatur, S. 83.

321Eine weitere diesbezügliche Konnotation ergibt sich durch die spiritistischen Sitzungen im psychoanalytischen „Kabinett“ Krokowskis, bei welchen er über sein Medium Verbindung mit den Toten aufzunehmen sucht (was ihm im Falle von Joachim Ziemßen letztlich auch gelingt).

322Freud, Zeitgemäßes, S. 27.

323Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 3.

324Rütten, Sterben und Tod, S. 20.

zu epischer Breite ausgestaltet. Dabei finden die Mechanismen von Unbewusstem und Bewusstem, von Verdrängung und einem 'Auftauchen' des Verdrängten aus dem Unterbewusstsein nicht nur in der Figur des Doktor Krokowski (parodierende) Darstellung, sondern sie sind auch der narrativen Struktur des Romans immanent: Die Zauberberg-Welt ist so angelegt, dass die Tiefenstrukturen im Laufe des Romans immer weiter „nach oben“ steigen – dies gilt auch für das wachsende Reflexionsvermögen Hans Castorps. So drängen die Gedanken an den Tod und die (sympathisierende) Auseinandersetzung mit ihm immer stärker in sein Bewusstsein, je länger er sich bei „Denen hier oben“ (ZB 206) befindet.³²⁵ Auch für Buddenbrooks bedeutet das Auftauchen des neuen Arztes in gewisser Weise ein Emporsteigen dessen, was unterschwellig bereits zu Romanbeginn antizipiert wird, und was die Tiefenstrukturen des Debütromans in besonderer Weise dominiert: Die Geschichte der Buddenbrooks kann nicht anders enden als in Tod und Verfall, da Familienname und Familiensitz unauflöslich miteinander verbunden und als solche an den „Todesgedanke[n]“³²⁶ gekoppelt sind. Während Hans Castorp mit dem „Zauberberg“ jedoch einen Ort betritt, an dem der Tod bereits augenfällig ist, und der sich im Verlauf des Romans immer mehr als jenes „Schattenreich“ (ZB 83) erweist, von dem Settembrini ihm bereits am Tage nach seiner Ankunft sagt, er sei dorthin nicht „fünftausend Fuß hoch geklettert“ sondern „in die Tiefe“ hinabgestiegen (ZB 83f.), ist die Anwesenheit des Todes in den Räumlichkeiten der Buddenbrooks dezidiert mit dem ersten Sterben in der Familie verknüpft: Mit dem Tod Antoinette Buddenbrooks ändert sich die „Physiognomie des Hauses“ – und jedes weitere Sterben trägt zu dieser Beeinflussung des epischen Raumes bei, indem die Schilderung der jeweiligen Tode im Verlauf der Erzählung immer mehr Raum einnimmt.

Während die Akzeptanz des Lebensendes in der Großelterngeneration mit der Kürze der jeweiligen Sterbeszenen korrespondiert, stirbt Jean Buddenbrook bereits einen narrativ deutlich komplizierter gestalteten Tod: Sein Sterben (im Sinne tatsächlicher Sterbemimesis) wird ausgeklammert und stattdessen durch erzählerische Vorausdeutungen antizipiert³²⁷, und durch eine ausführliche Beschreibung der ungewöhnlichen

325Eine weitere Entsprechung dieser „nach oben-Bewegung“ findet sich in den vom Orte Davos zum Sanatorium „heraufdrängenden Harmonien“ (ZB 260), und in den seltsamen Witterungsverhältnissen, bei denen häufig nicht erkennbar ist, 'in welche Richtung' das Wetter sich bewegt. Sehr eindrückliches Beispiel ist hierfür die Einlassung Hofrat Behrens, dass es sich bei dem vermeintlichen Nebel, den Hans Castorp bemerkt, nicht um Nebel, sondern um Wolken handle: „[A]ber das war Wortfuchseriei nach Hans Castorps Urteil.“ (ZB 496f.)

326Wortgebrauch im Sinne Kasdorff, Hans: Der Todesgedanke, S. 4ff.

327So spricht Jean beispielsweise schon während des Besuchs bei Tony in Hamburg davon, dass er ein

Witterungsverhältnisse, die den Farben und Menschen im Landschaftszimmer den „Glanz“ rauben (208), substituiert: Der erste „in der Reihe problematischer Charaktere“³²⁸ ist schon nicht mehr am Leben, als der narrative Fokus zu ihm zurückkehrt: „'Mein Gott! O mein Gott!' rief die Konsulin [...]. Aber Johann Buddenbrook war schon tot.“ (210). In der Beschreibung dieser Sterbeszene, die zugleich meteorologische Phänomenologie eines Sommergewitters ist, tritt erneut die leitmotivische Konstante des 'Gleichnisses' zutage, indem der Höhe- und Wendepunkt der atmosphärischen Anspannung nicht nur den Tod Jeans bedeutet, sondern zugleich auf das Grundthema des notwendig innewohnenden Endes verweist. Darüber hinaus zeigt sich in der narrativen Substitution des mimetischen Sterbevorgangs durch den „Tropfenfall“ rein sprachlich das erste Mal jene Bewegung, die den Roman strukturell dominiert und die Mitglieder der Familie Buddenbrook *nach unten* zwingt:

Und [...] diese wachsende Beklemmung des Organismus wäre unerträglich geworden, wenn sie den geringsten Teil eines Augenblicks länger gedauert hätte, wenn nicht auf ihrem sofort erreichten Höhepunkt eine Abspannung, ein Überspringen stattgefunden hätte ... ein kleiner, erlösender Bruch, der sich unhörbar irgendwo ereignete, und den man gleichwohl zu hören glaubte ... wenn nicht in demselben Moment, fast ohne daß ein *Tropfenfall* vorhergegangen wäre, der Regen *herniedergebrochen* wäre, [...].³²⁹

Während Jean Buddenbrooks Sterben durch die narrative Substitution ausgeklammert bleibt, zeigt sich im Ende der Konsulin bereits sehr deutlich jene „Doppelbödigkeit“³³⁰ des Mann'schen Todesbegriffs, die Hans Castorp auf dem Zauberberg als die „sehr körperliche, sehr materielle“ (ZB 42) Seite des Todes erkennt: Elisabeth Buddenbrook führt den ersten regelrechten Todeskampf in der Familie, welcher mimetisch als medizinische *Fall*beschreibung gestaltet ist und das Moment des 'Verfalls', dem die Familie preisgegeben ist, somit erstmals auch bildhaft in den Rahmen des Mengstraßenhauses einführt: Es ist dies der 'Verfall' im Sinne wortwörtlicher organischer Zersetzung und Auflösung. Erzählerisch wird er über eine detaillierte Schilderung des Sterbens und insbesondere der Krankheit, die zum Tode führt, geleistet, welche die Figur auf ihre „bloße, häßliche Körperlichkeit“³³¹ reduziert. Indem sich hier die „Physiognomie des häßlichen Todes“³³² in ihrer Darstellung steigert, nimmt das Sterben der Konsulin im Roman eine besondere Stellung ein: Elisabeth Buddenbrook klammert sich an das Leben und erfährt bei wachen Sinnen den schnell fortschreitenden

paar „angreifende Tage“ hinter sich habe, während seine „kleinen, tiefliegenden Augen [...] traurig und müde“ aussehen. Vgl. Mann, Buddenbrooks, S. 181-183.

328Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 311.

329Mann, Buddenbrooks, S. 208f. Hervorhebungen: N.N.

330Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 298.

331Ebd., S. 311.

332Ebd., S. 300.

Verfall ihres Körpers, den sie mit einem „offenkundigen, naiven Haß“ beobachtet. Was hier geschildert wird, ist keine Krankheit, die einen schnellen Verfall der Sinne herbeiführt, sondern eine, die „dem *Tod* Zeit zum Leben gibt“³³³:

Aber sie konnte nicht sanft sterben. [...] Diese Krankheit [...] war in ihren aufrechten Körper eingebrochen, *ohne daß irgendwelche seelische Vorarbeit ihr das Zerstörungswerk erleichtert hätte* [...].³³⁴ Die Konsulin lag, von mehreren Kissen gestützt, auf dem Rücken, und ihre beiden Hände [...] streichelten hastig und unaufhörlich [...] die Steppdecke. Ihr Kopf [...] wandte sich ohne Unterlaß [...] von einer Seite zur anderen. Ihr Mund [...] öffnete und schloß sich schnappend bei jedem qualvollen Atmungsversuch und ihre eingesunkenen Augen irrten hilfeschend umher, um hie und da mit einem *erschütternden Ausdruck von Neid* auf einer der anwesenden Personen haftenzubleiben, die angekleidet waren und atmen konnten, denen das Leben gehörte [...].³³⁵

Durch den „[s]chonungslose[n] Detailreichtum“ und die „Spiegelung des Geschehens im Personenbewußtsein“³³⁶ gelingt dem Erzähler der Kniff, den Tod der Konsulin letzten Endes als Erlösung eintreten zu lassen: Am Ende kämpft Elisabeth Buddenbrook nicht mehr mit dem Tod um ihr Leben, sondern „mit dem Leben um den Tod“.³³⁷ Die Tatsache, dass der Konsulin im Verlauf der Krankheit durch eine Mischung aus personaler und auktorialer Erzählhaltung sämtliche individuellen Attribute abgesprochen werden, und sie dadurch zum reinen medizinischen 'Fall' wird³³⁸, zeigt nicht nur, wie eng die Verfalls-Thematik in „Buddenbrooks“ an Krankheit und Tod gebunden ist, sondern auch, dass der Konsulin Tod im (Ver)fall der Familie eine besondere Stellung einnimmt: Als erster medizinischer 'Fall' in der Familie bildet er aufgrund der sprachlichen Homonymie mit dem ökonomisch-sozialen, physischen und dem symbolischen Fall rein sprachlich jene „abwärts“-Bewegung³³⁹ nach, die der Struktur des Romans immanent ist. Darüber hinaus deutet ihr Tod bereits auf das letzte Familienglied voraus, das von Beginn an mehr dem Reich des Todes als der Welt der Lebenden angehört: Mit einer „spitze[n] Nase“, „nach innen gezogenen Lippen“ und „durchsichtigen [...] Hände[n]“ (500) trägt Elisabeth Buddenbrook erst nach ihrem Tod jene Attribute und Merkmale, die ihren Enkel Hanno schon von Geburt an

³³³Marschall, Blumen des Todes, S. 129. Hervorhebung: N.N.

³³⁴Mann, Buddenbrooks, S. 477. Hervorhebungen: N.N. Das Motiv der „Minierarbeit des Leidens“ findet sich später im „Zauberberg“, wenn Hans Castorp darüber sinniert, dass der Tod sich den Sterbenden durch das Leiden gleichsam „annäherte“ und ihn vorbereite, sodass er kein Grauen empfinde.

³³⁵Ebd., S. 481, Hervorhebungen: N.N.

³³⁶Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 301.

³³⁷Mann, Buddenbrooks, S. 482. Höpfner weist darüber hinaus darauf hin, dass Bethsy Buddenbrooks Tod in spezifischer Weise ihr Leben kontrastiere, das sie mit einem „Hang zu Luxus, Vornehmheit und Prachtentfaltung“ lebte und in dem sie stets auf ihre „nicht schöne und dennoch glänzende Erscheinung“ (63) bedacht war. Vgl. Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 313.

³³⁸Vgl. Grote, Der Tod in der Literatur, S. 92.

³³⁹Vgl. Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

kennzeichnen.³⁴⁰ Auch die Sentenz des Erzählers über die Veränderung, die sich notwendigerweise mit dem Kranken vollziehen müsse, ihm den „Rückweg abschneide[] und ihn dem Tode verpflichte[]“ (479), antizipiert die Identität von Hannos Leben mit seinem Sterben: Der letzte Buddenbrook ist auch ohne (finale) Krankheit bereits „dem Tode verpflichte[t]“, da ihm etwas eigentümlich ist, das auch seinen späteren 'Seelenzwillig'³⁴¹ Tonio Kröger auszeichnet, der die Welt ebenfalls mit „seitwärts geneigte[m] Kopfe[]“ (TK 244f.) zu betrachten pflegt. Genau wie Tonio blickt auch Hanno schon als Kind „in die Dinge hinein, bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden“ (TK 257) – und genau wie Tonio entfernt ihn dieser Blick von der Welt der Lebenden: Es handelt sich um jenen sogenannten „Erkenntnisekel“, der nach Haug in der bitteren Einsicht in die Unmöglichkeit“ besteht, „die Wirklichkeit einem Ideal [...] zu unterwerfen“³⁴², und der Hannos Disposition dem (tätigen) Leben gegenüber als eine „spezifisch träumerische Pathologie“³⁴³ entlarvt.

3.4. Thomas Buddenbrook – der symbolische Fall

Während Hanno bereits ab dem Augenblick seiner „schweren Geburt“ mit dem Tod assoziiert ist, reift Thomas Buddenbrook als letztes Familienoberhaupt seinem Ende gleichsam entgegen, indem seine Disposition zur bürgerlichen Arbeits- und Alltagswelt (implizit von Anfang an, offensichtlich jedoch erst gegen Ende) narrativ immer stärker aufgebaut wird, und sein Tod letzten Endes als „ein Hohn und eine Niedertracht“ (580) daherkommt: „An einem Zahne ... Senator Buddenbrook war an einem Zahne gestorben, hieß es in der Stadt. Aber, zum Donnerwetter, daran starb man doch nicht!“ (586) Genau wie bei Elisabeth Buddenbrook vollzieht sich auch Thomas' Sterben als ein '*Fall*' – allerdings handelt es sich dieses Mal nicht um einen primär medizinischen, sondern um einen physisch-symbolischen Fall: Thomas Buddenbrook „flieht“ vor seinem Zahnarzt Dr. Brecht, da dieser ihm in Aussicht stellt, aufgrund einer Entzündung des Backenzahns alle vier Zahnwurzeln ziehen zu müssen, und fällt auf dem Heimweg entkräftet und „mit ausgestreckten Armen vornüber auf das nasse Pflaster“. (579) Die Drastik der Darstellung dieses Todes resultiert aus der „Fokussierung des fratzenhaften

340Vgl. Grote, Der Tod in der Literatur, S. 97.

341Die Parallelen zwischen Tonio Kröger und Hanno Buddenbrook sind so auffällig, dass es beinahe unmöglich ist, die Geschichte des einen ohne die des anderen zu erzählen. So verbringt Tonio, dessen Name der Mädchennamen von Hannos Großmutter väterlicherseits ist, seine Kindheit beispielsweise in dem gleichen Lübecker (obgleich die Stadt konkret nicht genannt ist) Hause mit dem „frommen Spruch“ über der Eingangstüre und dem „großen Eßsaal, wo aus der blauen Tapete weiße Götterstatuen hervortraten“. Vgl. Mann, Tonio Kröger, S. 288-290.

342Haug, Erkenntnisekel, S. 62.

343Ebd., S. 64.

Details“³⁴⁴, da Thomas' Zusammenbruch auf offener Straße eingangs durch die Beschreibung der Schnee-nassen Gehwege und des Fischmarktes präfiguriert ist: Dort liegen, wie später der Senator selbst, die Fische mit „fürchterlich glotzenden Augen [...] zählebig und qualvoll auf ihrem Brett“, während die vorübereilenden Menschen „durch die kotige und halbflüssige Schneemasse am Boden“ stampfen. (573) Der physische Fall Thomas Buddenbrooks wird somit zugleich zum *symbolischen Fall*, da der Senator, der kurz zuvor noch an einer Sitzung des Stadtrates teilgenommen hatte, von den höchsten Ehren der Stadt in den Unrat der Straße fällt. Der Erzähler macht an dieser Stelle noch einmal deutlich, dass es sich tatsächlich um einen *Fall*, also um eine „abwärts-Bewegung“³⁴⁵ im wahrsten Sinne des Wortes handelt, indem er explizit auf die Position hinweist, die Thomas Buddenbrooks gebrochener Körper einnimmt:

Da die Straße stark abfiel, befand sich sein Oberkörper ziemlich viel *tiefer* als seine Füße. Er war aufs Gesicht gefallen, unter dem sofort eine Blutlache sich auszubreiten begann. Sein Hut rollte ein Stück des Fahrdammes *hinunter*. Sein Pelz war mit Kot und Schneewasser bespritzt. Seine Hände, in den weißen Glacéhandschuhen, lagen ausgestreckt in einer Pfütze.³⁴⁶

Der tatsächliche Tod Thomas Buddenbrooks, der nur noch als eine Art „Nachspiel“, als eine zwingende Folge dieses Sturzes geschildert ist, erfolgt wenige Tage später in seinem Haus in der Fischergrube: „Der Senator starb. [...] Das war die ganze Veränderung, die mit ihm vor sich ging; seine Augen waren schon vorher tot gewesen.“ (583) Dieser „häßlichste“³⁴⁷ Tod des Romans gewährt einen entlarvenden Blick auf die Figurenkonzeption, indem alle Anwesenden angesichts des sterbenden Familien- und Firmenoberhauptes in die für sie typischen Handlungsmuster verfallen: Während Gerda sich nur verhalten über die „Niedertracht“ eines solch schmutzigen Todes äußert, wo man doch sein ganzes Leben lang „nicht ein Staubbäsechen“ an ihm habe entdecken können (580), und Tony sich in theatralisch-dramatischen Trauerbekundungen ergeht, fühlt Christian sich betrogen, als sein Bruder vor ihm stirbt: „[D]er Tod in seiner [...] unberechenbare[n] Parteilichkeit [hatte] ihn, ihn ausgezeichnet und [...] ehrwürdig gemacht [...], während er Christian verschmähte [...]“. (584) Hanno indes zeigt beim Tode seines Vaters eine Reaktion, durch die das Bild eines früheren Sterbens evoziert wird: Der letzte Buddenbrook trägt einen „abgestoßenen und grüblerischen Gesichtsausdruck“ und atmet „unregelmäßig und vorsichtig [...], als erwarte er den Duft, den fremden und doch so seltsam vertrauten Duft“. (581) Jener „fremde[] und

344Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 304.

345Heftrich, *Vom Verfall*, S. 71.

346Mann, *Buddenbrooks*, S. 579. Hervorhebungen: N.N.

347Grote, *Tod in der Literatur*, S. 98.

doch so seltsam vertraute[] Duft“ verbindet das Ende des Senators sowohl motivisch als auch sprachlich³⁴⁸ mit der Aufbahrung Elisabeth Buddenbrooks, bei welcher Hanno erstmals jenen fremden Duft wahrnimmt, der ihm, trotz seiner (angeblichen) Fremdheit, bereits „vertraut“ ist:

[U]mgeben von seinen ganz in Schwarz gekleideten Anverwandten [...], den Sinn umnebelt von den Düften, welche den Mengen von Blumengebinden [...] entströmten, und mit denen sich, ganz leise und nur bei diesem oder jenem Atemzug bemerkbar, ein *anderer, fremder und doch auf seltsame Art vertrauter Duft* vermengte, stand der kleine Johann zur Seite der Bahre und blickte auf die regungslose Gestalt [...].³⁴⁹

Dass Hanno jener Duft, der sich „ganz leise“ mit den Blumengerüchen verbindet, bereits „vertraut“ ist, erklärt sich aus der 'Stellung'³⁵⁰, die Hanno in diesem ersten Sterben, das er aktiv miterlebt, einnimmt: Er steht, „auf dem linken Beine ruhend, das rechte Knie so gebogen, daß der Fuß leicht auf der Spitze balancierte“ und hält „mit einer Hand den Schifferknoten auf seiner Brust umfaßt, während die andere schlaff hinabhing“. (500) Laut Pfeiffer liegt in dieser Beschreibung eine Figuration Hanno Buddenbrooks als „Todessymbol“³⁵¹ vor, die ihn bildlich in die Nähe antiker Todesdarstellungen rückt. In seiner Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“ beschreibt Lessing, dass die Antike den Tod nicht als Skelett, sondern, „nach der Homerischen Idee“³⁵², als Jüngling mit gesenkter Fackel und Zwillingsbruder des Schlafes imaginiert habe. So fände sich in den „Admiranda Romanorum“ des italienischen Antiquars Giovanni Pietro Bellori die Darstellung eines

geflügelte[n] Jüngling[s], der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname steht, mit seiner Rechten [...] auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnames gestützt ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält.³⁵³

Auch wenn Lessings Schrift laut Pfeiffer weniger kunstgeschichtliche Rekonstruktion als vielmehr „prospektive poetische Norm“ ist³⁵⁴, zeigt die Ähnlichkeit der Position Hanno Buddenbrooks mit der des „geflügelte[n] Jüngling[s]“ bei Bellori nichtsdestotrotz, dass die Vertrautheit des letzten Buddenbrook mit dem Tode weniger auf Empirie als vielmehr auf einer Art Wesensverwandtschaft beruht.³⁵⁵

348Die Assoziation beider Szenen wird über eine nahezu wörtliche Wiederholung bestimmter Details in der Sterbeszene Thomas Buddenbrooks geleistet, die Hanno bereits bei der Aufbahrung der Großmutter wahrgenommen hatte.

349Mann, Buddenbrooks, S. 500. Hervorhebung: N.N.

350'Stellung' meint hier den doppelten Wortsinn von körperlicher Position und der Position, die Hanno in diesem Sterbeprozess narrativ und strukturell einnimmt.

351Vgl. Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 13f.

352Lessing, Wie die Alten den Tod gebildet, S. 7.

353Ebd., S. 9.

354Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 13.

355Diese „Wesensverwandtschaft“ wird in Kapitel 5 näher erläutert.

Hanno ist jedoch nicht der einzige Buddenbrook, dessen Verhältnis zum Tod in spezifischer Weise herausgestellt wird: Sein Onkel Christian, der in erster Linie durch die Leidenschaft für das Theater charakterisiert ist, leidet schon früh an einer übersteigerten Selbstbeobachtung seiner mehrheitlich körperlichen Gebrechen und horcht beständig „in sein Inneres hinein, woselbst Seltsames geschah“. (382) Die Disposition, die in seinem Wesen angelegt ist, zeitigt „Launen“, die zwischen zwei Extremen schwanken: Auf der einen Seite ist er der weltgewandte und niemals um eine Anekdote verlegene Gesellschafter, auf der anderen Seite scheint er von einem Leiden gezeichnet, das ihn – dem (tätigen) Leben gegenüber – mutlos und resigniert agieren lässt. So zeichnet sich bei dem jüngeren der beiden Brüder bereits in Ansätzen jener „Sportsgeist in Sachen Krankheit“³⁵⁶ ab, der später zum wesentlichen ironischen Merkmal der Zauberberg-Gesellschaft wird, wenn Christian sich mit Thomas darüber streitet, wer von den beiden der Kränkere sei und wer aufgrund dessen früher sterben werde. Nach dem Tode des Senators ist Christians hauptsächliche Empfindung Schmach darüber, dass der Tod seinen Bruder „angenommen und aufgenommen, ihn ehrwürdig gemacht“ habe, während er ihn, Christian, verschmähe „und nur fortfahren würde, ihn mit fünfzig Mätzchen und Schikanen zu hänseln, vor denen niemand Respekt hatte“. (584) Auch Christian begegnet einer Gestalt, die, ähnlich dem „untersetzte[n], schwarzbärtige[n], düster blickende[n]“ Arzt, durch den sich beim Tode Antoinette Buddenbrooks die „Physiognomie des Hauses“ (57) verändert, als Figuration des Todes gelesen werden kann: Im Gespräch mit Thomas erzählt er von einem Mann, der in der Dämmerung auf dem Sofa seines Zimmers sitze, ihm „zunick[e] und dabei überhaupt gar nicht vorhanden“ (491f.) sei. Als einziger männlicher Buddenbrook bleibt Christian als „tragische[r] Familienclown“³⁵⁷ zwar am Leben, wird jedoch „auf unrühmliche Weise ‚aus der Handlung entfernt‘“³⁵⁸, indem seine Gattin Aline ihn in eine Nervenheilanstalt einweisen lässt.

Mit dem symbolischen Fall Thomas Buddenbrooks ist auch der ökonomisch-soziale (Ver)fall seiner Familie besiegelt: Nach des „Senators letztwillige[r] Bestimmung“ (592) wird die Firma innerhalb eines Jahres liquidiert und Gerda ist gezwungen, mit Hanno das respektable Anwesen in der Fischergrube zu verlassen, dessen Verkauf dem Makler Sigismund Gosch überlassen wird. Die Witwe Buddenbrook erfüllt sich daraufhin ihren „Wunsch nach einer bequemen kleinen Villa, vorm Tore, im Grünen.“

356Rütten, Sterben und Tod im Werk von Thomas Mann, S. 19.

357Roskothen, Firma? Ruiniert., S. 4.

358Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 320.

(594) Die Zersetzungserscheinungen des Buddenbrook'schen Haushaltes, die schon nach dem Tode der älteren Konsulin symbolisch zutage treten, indem die Bediensteten damit beginnen, ganze „Waschkörbe voller Kleider und Leinenzeug [...] aus dem Hause“ (484) zu schaffen, werden nach dem Tod des Familien- und Firmenoberhauptes um so deutlicher, als Ida Jungmann, die seit vierzig Jahren in Buddenbrook'schen Diensten stand, von Gerda entlassen wird. Was nun noch folgt, ist der leise Abschied des letzten Buddenbrook, der von Anfang an nicht zum Leben bestimmt und der sich bereits in jungen Jahren sicher ist: „Ich kann nichts werden.“ (632)

4. Justus Johann Kaspar Buddenbrook: Der Verfallene

4.1. Buddenbrooks – zwischen Kunst und Bürgertum

Taufe! ... Taufe in der Breiten Straße! [...] [D]ort im Saale, vor einem als Altar verkleideten, mit Blumen geschmückten Tischchen, [...] hält eine reich in Rot und Gold gekleidete, [...] sorgfältig genährte Person ein kleines, unter Spitzen und Atlasschleifen verschwindendes Etwas auf ihren schwellenden Armen ... *ein Erbe! Ein Stammhalter! Ein Buddenbrook!* Begreift man, was das bedeutet?³⁵⁹

Als der kleine Justus Johann Kaspar, genannt Hanno, zur Welt kommt, ist er bereits „seit langen Jahren erwartet, ersehnt worden“. (336) Entsprechend lasten auf ihm nicht nur die Hoffnungen seines Vaters, sondern auch die Erwartungen der gesamten Stadt, die in ihm ‚einen Buddenbrook‘ zu erblicken wünscht – einen, der fähig ist, die Geschicke seiner Stadt mit zu lenken und die Familientradition der gelungenen Verbindung von „protestantischer Ethik und kapitalistischem Profitdenken“³⁶⁰ fortzusetzen. Mit Hannos Geburt beginnt ziemlich genau in der Mitte des Romans der siebente Teil, der durch die strukturelle Zäsur jedoch recht deutlich als dessen zweiter Teil bzw. zweite Hälfte gekennzeichnet ist. Auffallend ist hier von Beginn an die Haltung des Erzählers, der sich zwar in auktorialer Position befindet, dessen Stimme im Verlauf dieses zweiten Romanteils bisweilen jedoch fast vollständig mit der Perspektive des „kleinen Verfallsprinzen“³⁶¹ verschmilzt. Durch diesen metadiegetischen Kunstgriff entsteht der Eindruck einer „narrative[n] Fixierung“ auf den letzten Buddenbrook³⁶²,

³⁵⁹Mann, Buddenbrooks, S. 335. Hervorhebungen: N.N.

³⁶⁰Dierks, 'Buddenbrooks', S. 113.

³⁶¹Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 268.

³⁶²Buddenbrooks-Handbuch, S. 117. Dieser Eindruck wird gestützt durch die Tatsache, dass das Leben des (die sechzehn nicht überschreitenden) Hanno Buddenbrook ziemlich genau die Hälfte des Romans einnimmt und der Erzähler sich ihm (gleichsam auf einer Metaebene) immer wieder zuwendet. Aufgrund der autobiographischen Äußerungen Thomas Manns zur Textgenese und der Aussage, der Roman sei ursprünglich als eine „Knabennovelle“ konzipiert gewesen, bevor ihm das Monumentalwerk „unter den Händen“ gewachsen sei (vgl. hierzu Kindler, Buddenbrooks, S. 1943), ist es in der Forschung Usus geworden, die Erzählung um Hanno Buddenbrook mehr oder minder gesondert vom übrigen Roman zu betrachten und seine spezifische Problematik weitgehend im

durch welche sich im zweiten Teil auch das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit verschiebt: Während der vorrangig gesellschaftlich-dialogisch gestaltete erste Teil rund sechsundzwanzig Jahre umfasst, verfällt der Erzähler ab dem zweiten Teil zunehmend in „monologisches Erzählen“³⁶³ und berichtet die letzten Jahre überwiegend aus einer analysierenden Innensicht. Inhaltlich wird dies durch die Tatsache gestützt, dass mit Hanno die erste Figur auftritt, deren *gesamter* Lebenszyklus innerhalb der Romanwelt erzählt wird³⁶⁴: Der zweite Teil beginnt mit Hannos Geburt, und mit seinem Tod nach sechzehn Jahren erzählter Zeit endet auch der Roman. Für den Erzähler ist Hanno vorerst nur das „vergebens ersehnte[], winzige[] Geschöpfe, *das so sonderbar lautlos zur Welt kam*“.³⁶⁵ Im Gegensatz etwa zu Erika Grünlich wird er von Beginn an ohne das für Kleinkinder typische Vokabular³⁶⁶ und auch ohne all jene Attribute geschildert, die topisch für Gesundheit und Lebenskraft stehen. Stattdessen weist der Erzähler auf die tiefen „Winkel [...] zu beiden Seiten der Nasenwurzel“ hin, die in „*bläulichen Schatten*“ liegen, und dem kleinen „Gesichtchen, das noch kaum eines ist, etwas vorzeitig Charakteristisches“ geben, das ein „vier Wochen altes nicht zum besten“ kleide.³⁶⁷ Darüber hinaus weist er ausdrücklich darauf hin, dass Hanno bereits bei seinem Eintritt in das Leben in der Gefahr stand, zur „anderen Seite“ zu kippen: „Er lebt, und es könnte anders sein.“ (336) In der Folge wird dieser Zustand für Hanno zum Charakteristikum, dessen Existenz aufgrund seiner zarten Konstitution und der dauerhaft zurückstehenden Entwicklung³⁶⁸ stets mit einem leisen Fragezeichen versehen bleibt. So heißt es von dem letzten Buddenbrook vorerst lediglich: „Er blieb am Leben.“ (359)

Die Taufe des ersehnten Erben und Stammhalters wird als heilige Handlung im Hause seiner Eltern in der Breiten Straße inszeniert und von Pastor Pringsheim durchgeführt, dessen Mimik dabei zwischen „fanatischem Ernst und heller Verklärung“ (337) wechselt. Dieser erste narrative Blick auf den letzten Buddenbrook nimmt bereits jenes Motiv in den Fokus, das in der Folge stets mit Hannos Hang zur Musik und seiner Verzagtheit gegenüber jenem tätigen Leben assoziiert ist, das ihm im Sinne der

Kontext der Erziehungs- bzw. Bildungskritik zu verorten. Vgl. hierzu u.a. Li, Narziss-Jugend, S. 162. 363Ebd. S. 90.

364Die einzige andere Figur, deren Geburt *und* Tod ebenfalls erzählt wird, ist Clara Buddenbrook, welcher der Erzähler allerdings nur wenige Anmerkungen einräumt und deren Sterben sich im Grunde genommen außerhalb der Buddenbrook'schen Welt ereignet; ihre Familie wird lediglich durch einen Brief ihres Witwers von ihrem Tode unterrichtet.

365Mann, Buddenbrooks, S. 336. Hervorhebung: N.N.

366So beispielsweise die erste Beschreibung Erika Grünlichs im vierten Teil des Romans: „[...] die kleine Erika, ein wohlgenährtes Kind mit kurzen hellblonden Locken.“ (167)

367Mann, Buddenbrooks, S. 336. Hervorhebung: N.N.

368Vgl. u.a. Ebd., S. 358f.

Familienchronik „vorgeschrieben[.]“ (88) ist: Hannos Augen, in denen sich das „Hellblau der väterlichen und das Braun der mütterlichen Iris“ zu einem „unbestimmten [...] Goldbraun“ vermischen, das je „nach der Beleuchtung wechsel[t]“. (336) Diese Augen sind es auch, die Hannos späteren Lehrer, den Organisten Edmund Pfühl, dazu bewegen, Hanno einen „eminent schöpferisch[en]“ Unterricht angedeihen zu lassen, bei dem es ihm mehr um das Wesen der Musik als um ihre technische Beherrschung geht. Mit dem Hinweis auf die Vermischung väterlichen und mütterlichen Erbgutes in den Augen des Täuflings ist bereits der wichtigste Hinweis auf die spätere Disposition gegeben, die Hannos Leiden an der Welt mit bedingt und ihn sich wünschen lässt, „[m]an sollte [ihn] nur aufgeben“ (633): Wie Tonio Kröger befindet auch Hanno sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Bürgertum, nur findet er – anders als sein jüngerer 'Seelenzwilling' – über seine Kunst [d.i. die Musik] keinen Ausgleich. Es ist sogar das Gegenteil der Fall: Während Tonio, dessen 'Mischwesen' bereits in seinem Namen, „diese[m] aus Süd und Nord zusammengesetzte[n] Klang“ (TK 265), angedeutet ist, sich ganz und gar der „Macht des [...] Wortes“ hingibt, und sich somit an den Genüssen der Kunst „wach und munter“ (TK 264) erhält, ist Hanno derjenige, der seiner Kunst und damit der Liebe zur Musik *verfällt*. Die Hingabe an die Musik (darunter insbesondere an die Oper) ist dezidiert genetischer Erbteil von Hannos Mutter: Mit der holländischen Kaufmannstochter Gerda Arnoldsen, welche Thomas nach einem längeren Aufenthalt in Amsterdam „heimführt“ (432), tritt in die Familie der zwar schwärmerisch, jedoch unmusikalisch veranlagten Buddenbrooks eine tatsächliche „Künstlernatur“, ein „eigenartiges, rätselhaftes [und] entzückendes Geschöpf“ (257) ein. Mit ihrem „schweren dunkelroten Haar“, den „braunen, *von feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen*“ und ihrem „mattweiß[en]“, „ein wenig hochmütigem“ Gesicht, stellt Gerda nicht nur im Kreise der Kaufmannsfamilie, sondern auch in der Stadt selbst eine außergewöhnliche Erscheinung dar.³⁶⁹ Die entsprechenden Worte legt der Erzähler „Kaufmann Sörenson“ in den Mund, der über Gerda Buddenbrook sagt: „Sie hat ein bißchen was Gewisses ...“ (249) Genau wie später ihr Sohn ist auch Gerda durch die auffällige und wiederholte Beschreibung ihrer Augen charakterisiert, in deren Winkeln stets „bläuliche[.] Schatten“ lagern und denen „[m]an [nicht] traute“. (548) Während die „nervöse[.] Kälte“, die sie gleichsam zu „konservier[en]“ scheint (548), sowie ihre Neigung zu „Migräne und allgemeiner Mißstimmung“ (258) Zeichen von Gerdas Künstlernatur sind und beispielsweise auch den späteren Faust-Erben Adrian

369Ebd., S. 247, Hervorhebung: N.N.

Leverkühn auszeichnen, steht die erzählerische Betonung ihrer Augen explizit in leitmotivischem Zusammenhang mit der Hingabe an die Musik. So sind neben Gerda auch zwei weitere Figuren, die explizit als 'von der Musik beseelte' Menschen dargestellt sind, in erster Linie durch die Beschreibung ihrer Augen als solche gekennzeichnet: Edmund Pfühl, der Organist und spätere Lehrer Hannos, und Leutnant von Throta, der gemeinsam mit Gerda musiziert. Während die „runden Augen“ des Organisten „beim Musizieren die Dinge träumerisch zu durchschauen“ scheinen (421), heißt es über von Throta, seine Augen erschienen wie „unergründliche, glühende Tiefen“. (549) Da der Familie Buddenbrook jene „Leidenschaft der Musik [...] gänzlich fremd“ (432) ist, werden Edmund Pfühl, Leutnant von Throta und in gewisser Weise auch Christian, der zwar „unmusikalisch wie die meisten Buddenbrooks“ (223) ist, durch seine schwärmerisch-dilettantische Veranlagung aber dennoch mehr dem Künstler- als dem Bürgertum zuneigt, zu Gerdas Vertrauten. Mit ihrem Vater, mit dem sie die Liebe zur Musik teilt, spielt Gerda am Abend ihrer Vermählung das (vorerst) letzte Duo im Landschaftszimmer des Mengstraßenhauses:

Dann sprach Herr Arnoldsen einen seiner witzigen und phantasievollen Toaste zu Ehren des Brautpaares, und hernach [...] spielte er die Geige wie ein Zigeuner, mit einer Wildheit, einer Leidenschaft, einer Fertigkeit ... aber auch Gerda holte ihre Stradivari herbei [...] und sie spielten pompöse Duos, im Landschaftszimmer, beim Harmonium *an derselben Stelle, wo einstmals des Konsuls Großvater seine kleinen, sinnigen Melodien auf der Flöte geblasen hatte.*³⁷⁰

Obgleich Thomas noch recht lange dazu neigt, Gerdas Geigenspiel als eine Art „reizvolle Beigabe zu ihrem eigenartigen Wesen“ (432) zu betrachten, wird durch die kontrastive Gegenüberstellung jener beiden „Arten“ von Musik schon hier deutlich, dass mit Gerda Arnoldsen etwas „Neues“, bisher Unbekanntes, in Einzug gehalten hat: Die wilden und „pompösen“ Duos haben nichts mehr mit jenen „sinnigen“ Flötenmelodien³⁷¹ gemein, die der alte Buddenbrook vor sich hinzusummen pflegte – und obwohl der Senator sich dessen rühmt, einen „distinguierteren Geschmack [...] als den allgemein üblichen“ an den Tag zu legen (432), entlarvt Gerda diesen dennoch als einen „faden Optimismus, den du, wäre er in einem Buche eingeschlossen, empört [...] in die Ecke werfen würdest“. (433) Im Gegensatz zu diesem „faden Optimismus“ des Buddenbrook'schen Musikverständnisses verkörpert Gerda das Prinzip der rauschhaften Musik, welche zur Auflösung tendiert, und die der Welt der Buddenbrooks bisher fremd

³⁷⁰Ebd., S. 251. Hervorhebung: N.N.

³⁷¹Vgl. hierzu das Erste Kapitel des Zweiten Teils, als Johann Buddenbrook die kleine Clara wiegt und dabei „eine[] alte[] drollige[] Melodie“ vor sich hin summt: „Ein guter Mann, ein braver Mann,/ Ein Mann von Complaisancen;/ Er kocht die Supp' und wiegt das Kind/ Und riecht nach Pomeranzen.“ Ebd., S. 41.

gewesen ist: Sie ist eine „leidenschaftliche Verehrerin“ des namentlich jedoch nicht genannten Richard Wagner, dessen Stücke als die „neue[] Musik“ Eingang in die Romanwelt finden und zunächst in Gerdas, später auch in Hannos Augen „einen feuchten Glanz entzünde[n]“.³⁷² Die Tatsache, dass Gerda einzig und allein auf dem Gebiet der Musik fähig ist, „Wärme und Interesse“ zu entwickeln³⁷³, deutet bereits auf eine Veränderung der Genealogie voraus: Mit ihrem roten Haar, der „fremdartigen, [...] rätselhaften Schönheit“ und ihrem „mattweiß[en]“ Gesicht (247) besitzt Hannos Mutter all jene Attribute, die auch Clawdia Chauchat, die „Verführerin zum Tode im 'Zauberberg'“³⁷⁴, auszeichnen. Anders als die widerstandsfähige Tony, die mit dem Licht assoziiert ist³⁷⁵ und im Text mehrfach auch explizit als Kontrastfigur zur jüngeren Konsulin herangezogen wird, ist Gerda auf den Rückzug ins „Dämmerlicht“ und auf „Ruhe und Alltag“ (291) angewiesen. Thomas sagt in diesem Zusammenhang einmal zu seiner Schwester: „Sie [d.i. Gerda] ist ein wundervolles *Wesen* [...]. Freilich ist sie sehr anders als du, Tony. Du bist einfacher von Gemüt, du bist auch natürlicher ...“.³⁷⁶ Als Figur ist Gerda Arnoldsen somit deutlich mehr ästhetisches Kunstwerk als lebendige Frau, zumal auch Thomas sich nicht sicher zu sein scheint, wie viel „Nichtirdische[s]“³⁷⁷ in dieser Frau steckt, die sich in ihrer eigenen Kälte „konserviert“ (548), und an die nicht der „gewöhnliche Maßstab [...] zu legen“ sei. (256) Durch Tony weist auch der Erzähler explizit auf eine gewisse 'Andersweltlichkeit' Gerdas hin, wenn an dem Abend, da Buddenbrooks die Nachricht von Claras unmittelbar bevorstehendem Tod erreicht, aus der ersten Etage „tremolierend“ ein „Geigenadagio ertönt[]“ und Frau Permaneder daraufhin zu ihrem Bruder sagt: „'Horch! [...] Gerda spielt. Wie himmlisch! O Gott, dieses Weib ... sie ist eine *Fee*! [...]“.³⁷⁸ Auf diese Weise durchbricht die Figur Gerda Buddenbrook die Assoziation mit der bürgerlich gedachten und mit bürgerlichen Normen konnotierten Mutterschaft zwar radikal, lässt dabei jedoch auch einen „neuen“ Gedanken entstehen:

Da öffnete sich die Korridortür, und von der Dämmerung umgeben stand [...], in einem faltig hinabfallenden Hauskleide aus schneeweißem Pikee, eine aufrechte Gestalt. Das schwere, dunkelrote Haar umrahmte das weiße Gesicht, und in den Winkeln der nahe

372Ebd., S. 423. Das erste Mal taucht Wagner in der Romanwelt in der Form eines Streitgesprächs zwischen Gerda und dem Organisten Edmund Pfühl über „Tristan und Isolde“ auf.

373Vgl. Buddenbrooks-Handbuch, S. 191.

374Ebd., S. 191.

375Vgl. beispielsweise Mann, Buddenbrook, S. 382f: „Er [d.i. Thomas Buddenbrook] hörte die Schritte seiner Schwester durch das Eßzimmer [!] kommen [...] und blickte gespannt in das Dunkel hinein, bis Tony zwischen den Portieren und im Lichtbereich auftauchte.“

376Ebd., S. 257. Hervorhebung: N.N.

377Max, Niedergangsdagnostik, S. 267.

378Mann, Buddenbrooks, S. 362, Hervorhebung: N.N.

beieinanderliegenden brauen Augen lagerten bläuliche Schatten. Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks.³⁷⁹

Der hier aufscheinende seltsame Missklang zwischen Gerdas Person und dem Gedanken an eine Mutterschaft eröffnet bereits die Perspektive darauf, dass alles, was nun kommt, tatsächlich eine „neue Generation“ im wahrsten Sinne des Wortes ist: Dass es sich nicht mehr einfach um die nächste Generation nach der „alten Zeit“ handelt (denn im Grunde ist dies bereits die Generation der vier Geschwister), sondern um einen „neuen Typus“ von Buddenbrooks, dem es nicht mehr gegeben sein wird, die Linie fortzusetzen.

Obgleich es in der Forschung eine recht starke Tendenz gibt, eine Intensivierung des Buddenbrook'schen Verfallsprozesses durch das „mütterliche Erbe“ anzunehmen, und Gerda daher häufig als „Führerin in den Tod“³⁸⁰ bezeichnet wird, ist es nicht allein ihr Erbteil, der Hannos „Frühtod“³⁸¹ bestimmt. Die Verbindung von Gerda Arnoldsen und Thomas Buddenbrook, von der es später heißt, sie sei keine Liebesheirat gewesen, sondern aus einer „eigenartigen [...], tiefen gegenseitigen Vertrautheit und Kenntnis“ (547) hervorgegangen, ist gleichsam strukturimmanent, da Thomas zwar einerseits der gutbürgerliche und solide Vorstand der Firma 'Johann Buddenbrook' ist, welcher er der Tradition nach zu sein hat, sich andererseits jedoch von Beginn an durch eine gewisse Hinwendung zum Nichtbürgerlichen, eine „persönliche[] Neigung zum Superfeinen und Aristokratischen“ (249) auszeichnet. Tony gegenüber gibt er sogar zu, dass vor allem „Gerda's Anblick [...] den Ausschlag“ (256) gegeben habe, da ihre „fremdartige[]“ und „rätselhafte[] Schönheit“ (247) seiner eigenen „Neigung“ entgegenkomme. Entsprechend lässt der Erzähler „Kaufmann Sörenson“ nicht nur in Gerda „ein bißchen was Gewisses“ entdecken: „Nein, auch an ihm selbst, an Konsul Buddenbrook war 'ein bißchen was Gewisses' [...].“ (249) So beschließt die Ehe mit der holländischen Kaufmannstochter in gewisser Weise Thomas' Abkehr von der wirtschaftlich-tätigen Genealogie seines Vaters, Großvaters und Urgroßvaters und legt den Grundstein für die Geburt jenes Kindes, dem „'alles [...] so schwer [fällt]'“ (633) und das bereits als Säugling der „Inbegriff lebensfremder Zartheit und sensiblen Künstlertums“ ist.³⁸² Die Verzagtheit und Ängstlichkeit dem (tätigen) Leben gegenüber, die sich bei Hanno in

379Ebd., S. 257. Hervorhebungen: N.N.

380Jendreich, Thomas Mann, S. 149. Vgl. hierzu auch Max, Niedergangsdagnostik, S. 146ff.

381Wortgebrauch nach Li, Narziss-Jugend, S. 184. Im Folgenden wird noch exemplifiziert, weshalb Hanno Buddenbrook, der weder bei der Geburt, noch in den ersten Wochen seines Lebens verstirbt, dennoch 'Frühtod' ereilt.

382Kindler Literatur Lexikon, Artikel 'Buddenbrooks', S. 1943.

einer (tatsächlich auch körperlichen) Lebensunfähigkeit durch eine nicht nur schwache, sondern beständig sich an der Grenze zur Krankheit befindlichen Konstitution manifestiert, ist somit dezidiert nicht nur im Wesen seiner Mutter begründet, sondern zugleich auch in dem seines Vaters angelegt: Während bereits Jean Buddenbrook, seines Zeichens der erste „in der Reihe problematischer Charaktere“³⁸³, nichts mehr von der Lebenstüchtigkeit des alten Johann Buddenbrook besitzt und diese durch seine „schwärmerisch[e] Liebe zu Gott“ (219) und das „ererbte und [...] pietätvolle Interesse für die intime Historie seines Hauses“ (526) zu ersetzen sucht, ist die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Lebensweise für Thomas Buddenbrook nur mehr durch einen fortwährenden und kräftezehrenden Willensakt zu erreichen. Hannos Vater empfindet in seinem Inneren den Widerstreit zwischen den eigenen Empfindungen und den Erfordernissen des Lebens, das zu führen er sich entschlossen hat: „War Thomas Buddenbrook ein Geschäftsmann, ein Mann der unbefangenen Tat – oder ein skrupulöser Nachdenker?“ (399) Bei fortschreitendem Verfall seiner körperlichen und geistigen Gesundheit muss er sich schließlich eingestehen, dass er der „tätige[] Mann“, als der er sich den Leuten zeitlebens präsentiert hat, tatsächlich aus „bewußter Überlegung gewesen“ war. (400) So werden die (Lebens)tüchtigkeit und Geschäftigkeit, die Thomas alle Tage zur Schau trägt, vom Erzähler mehr und mehr als eine „längst nur noch künstlich festgehaltene Miene der Wachheit, Umsicht [...] und Energie“ entlarvt, die, „wenn er sich allein befand“, wie eine „Maske“ von seinem Gesicht abfiel (396): Thomas „spielt“ sich nur mehr selbst – als „Kaufmann, Familienoberhaupt und Politiker.“³⁸⁴ In dem Bestreben, sich selbst jene „Haltung“ (355) zurückzugeben, die in seinem Inneren bereits „nachzulassen [...], sich abzuspannen, müde zu werden“ beginnt (365), entwickelt er eine „Art von Pedanterie“ (521), die ihn zwingt, mehrere Stunden des Tages der Instandhaltung seiner Toilette zu widmen, und die der Erzähler mit dem Begriff der „Eitelkeit“ belegt: Es ist das Bedürfnis, „sich körperlich [...] zu erneuern“ und „wiederherzustellen [...], um wenigstens in dieser Beziehung für einige Zeit fertig und in Ordnung zu sein“. (355f.) Jene „Haltung“ von „Korrektheit und Intaktheit“ (355), die Thomas Buddenbrook mit den Jahren künstlich herzustellen gezwungen ist, ist es auch, die er in einem Gespräch mit Tony über das „sonderbar[e]“ Verhalten ihres Bruders Christian als das Einzige bezeichnet, was es ihm noch ermögliche, seiner bürgerlichen Tätigkeit nachzugehen:

'Ihm fehlt etwas, was man das Gleichgewicht [...] nennen kann. [...] Ich selbst habe

383Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 311.

384Roskothen, Firma? Ruiniert., S. 8.

manchmal über diese ängstliche, eitle und neugierige Beschäftigung mit sich selbst nachgedacht, *denn ich habe früher ebenfalls dazu geneigt*. Aber ich habe gemerkt, daß sie [...] untüchtig und haltlos macht ... und die *Haltung* [...] ist für mich meinerseits die Hauptsache. Es wird immer Menschen geben, die zu diesem Interesse an sich selbst [...] berechtigt sind, Dichter, die ihr bevorzugtes Innenleben mit [...] Schönheit auszusprechen vermögen und damit die Gefühlswelt der anderen Leute bereichern. *Aber wir sind bloß einfache Kaufleute, mein Kind; unsere Selbstbeobachtungen sind verzweifelt unbeträchtlich*. [...] Ach, wir sollen uns hinsetzen, zum Teufel, und etwas leisten, wie unsere Vorfahren etwas geleistet haben ...³⁸⁵

Jene „ängstliche, eitle und neugierige Beschäftigung mit sich selbst“ wiederum zählt zum Motivkreis der Dekadenz und weist Christian Buddenbrook, der das Theater und die Oper liebt, obgleich er „überhaupt unmusikalisch wie die meisten Buddenbrooks“ (223) ist, deutlich als 'Dilettanten' im Sinne des Fin de Siècle-Ästhetizismus aus. Der Hinweis von Thomas, er habe früher ebenfalls zu dieser Disposition geneigt, geht einem Bekenntnis gegenüber seinem Bruder, der mit Thomas in einem „nicht sehr ehrenvollen Verhältnis“ (517) lebt, voraus: Als es nach dem Tode Elisabeth Buddenbrooks zu einem Streitgespräch zwischen den Brüdern kommt, gibt Thomas ihm zu: „Wenn ich dich innerlich gemieden habe, so geschah es, weil ich mich vor dir hüten muß, weil dein Sein und Wesen eine Gefahr für mich ist[.]“ (493) So erweist sich im narrativen Verlauf, dass Christians Sein und Wesen nicht nur deshalb eine Gefahr für seinen Bruder bedeuten, weil er in ihnen sich selbst erkennt, sondern weil Thomas sich darüber im Klaren ist, dass einzig und allein das Festhalten an der bürgerlichen Leistungsethik, einer „Ethik der Produktion“³⁸⁶, ihm jene „Haltung“ verschafft, die ihn davon abhält, ebenfalls (wie Christian) „zerfahren, untüchtig und haltlos“ (224) zu sein. Entsprechend wird sein Bekenntnis zu eben jener Leistungsethik für ihn zum „Lebensrezept“³⁸⁷ und zu jener 'Maske', die als „Auftreten, Reden, [...] Wirken und Handeln unter Menschen“ (534) im Laufe der Jahre „beinahe von selbst infolge eines ganz kurzen Willensaktes über sein Gesicht“ (475) gleitet, und von der der kleine Johann schon früh erkennt, „wie furchtbar schwer sie zu *machen* war“.³⁸⁸ Thomas selbst ist sich der Künstlichkeit seiner 'bürgerlichen Fassade' in höchstem Maße bewusst, wenn er betreffs der Freundschaft zwischen seiner Gattin und seinem Bruder beispielsweise zu Tony sagt:

‘Mein Gott, er amüsiert sie. Neulich sagte sie zu mir: ‚Er ist kein Bürger, Thomas! Er ist noch weniger Bürger als du!‘ ...‘ ‚Bürger ... Bürger, Tom?! Ha, mir scheint, daß es auf Gottes weiter Welt keinen besseren Bürger gibt als du ...‘ ‚Nun ja; nicht grade so zu verstehen! [...]‘“ (383)

Sein Sohn Hanno befindet sich folglich nicht deshalb im Spannungsfeld zwischen Kunst

385Mann, Buddenbrooks, S. 224. Hervorhebungen: N.N.

386Panizzo, Ästhetizismus und Demagogie, S. 168.

387Ebd., S. 168.

388Mann, Buddenbrooks, S. 534. Hervorhebung im Original.

und Bürgertum, weil sich etwa beide Einflüsse durch das mütterliche und das väterliche Erbe in seinem Wesen mischten, sondern weil seine „in bläulichen Schatten“ liegenden, „[g]oldbraun[en]“ Augen (336) ihn bereits kurz nach der Geburt als Künstlernatur im reinsten Sinne ausweisen³⁸⁹, er als Künstler jedoch in einen bürgerlichen Haushalt hineingeboren wird, in dem die entsprechenden Normen von Tatkraft und Erwerbsstreben schon früh an ihn herangetragen werden. So zeichnet sich bereits der Säugling Hanno durch ein ängstliches, „altklug prüfende[s] Blinzeln [...] auf die Verwandten“ (336) und auf die Welt im allgemeinen aus – eine Perspektive, die er bis zu seinem Tode beibehalten wird, und durch die sich der letzte Buddenbrook dezidiert als jener von der Kunst beseelte, distanzierte Beobachter erweist, der sich in leiser Melancholie seiner „Abgerücktheit von der vollblütigen Welt der anderen bewußt ist“.³⁹⁰ Von seiner eigenen Welt jedoch, der Welt, „in der der Tod beheimatet ist, gibt die [...] Musik Kunde“.³⁹¹

4.2. '[L]ebensfremde[] Zartheit'³⁹² – Hannos Leiden an der Welt

Obleich der Täufling Hanno trotz schwerer Geburt und schwacher Konstitution „am Leben“ bleibt (359), besteht von Anfang an keinerlei Zweifel daran, dass dieser Zustand nicht von Dauer sein kann. Narrativ wird diese Tatsache unter anderem dadurch deutlich, dass der Erzähler heterodiegetisch in Hannos Welt eintaucht und jenes tätige Leben, für das sein Vater ihn bestimmt hat, als seinem Wesen feindlich entgegengesetzt kennzeichnet. Der Übergang von der infantil-naiven in die Welt der Erwachsenen ist folglich dezidiert als traumatisches Erlebnis geschildert:

Und zwischen zwei Kriegen [...] spielte der kleine Johann im Garten am Springbrunnen [...] die Spiele seiner viereinhalb Jahre. Diese Spiele, deren Tiefsinn und Reiz kein Erwachsener mehr zu verstehen vermag, und zu denen nichts weiter nötig ist als [...] die reine, [...] noch unverstörte und uneingeschüchterte Phantasie jenes glückseligen Alters, wo das Leben sich noch scheut, uns anzutasten, [...] wo wir sehen, hören [...] und träumen dürfen, ohne daß noch die Welt Dienste von uns verlangt [...] Ach, nicht lange mehr, und mit plumper Übermacht wird alles über uns herfallen, um uns zu vergewaltigen, zu exerzieren, zu strecken, zu kürzen, zu verderben ... [...]. (370f.)

Durch die Innensicht, die der Erzähler in Bezug auf Hanno einnimmt, wird nicht nur deutlich, dass der letzte Buddenbrook sich vor dem 'Leben' fürchtet, das droht, mit „plumper Übermacht“ über ihn herzufallen, sondern dass diese Qualen auf spezifische Weise aus ihm selbst heraus entstehen und damit gänzlich anders gelagert sind als die

³⁸⁹Tatsächlich ist Hanno weniger Künstler als vielmehr schwärmerischer Dilettant, was im Folgenden noch zu erörtern sein wird.

³⁹⁰Albérès, *Geschichte des modernen Romans*, S. 85.

³⁹¹Marguerre, *Der Todesgedanke*, S. 79.

³⁹²Kindler Literatur Lexikon, Artikel 'Buddenbrooks', S. 1943.

Leiden anderer bekannter literarischer Figuren am Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter. Anders beispielsweise als bei Moritz Stiefel oder Melchior Gabor, deren Adoleszenzgeschichten ebenfalls ein Martyrium darstellen, entscheidet sich für Hanno nicht erst an der „Schwelle zur Reifung“³⁹³, welchen Weg er gehen wird. Natürlich leidet auch er in fortgeschrittenem Alter unter der „preußische[n] Dienststrammheit“ jener Schule, in der zu Zeiten seines Vaters und Onkels „die klassische Bildung als ein heiterer Selbstzweck gegolten hatte“ und in der jetzt die Begriffe „Autorität, Pflicht, Macht [...] und Karriere zu höchster Würde gelangt“ waren. (615) Da Hanno mit seinem „trüben, scheuen und kalten Blick“ (613) aber ein gänzlich anderes Wesen besitzt als seine Kameraden, die in der Luft eines „kriegerisch siegreichen [...] Vaterlandes“ zu „rauhher Männlichkeit“ herangewachsen sind (612), fürchtet er sich vor allen Gelegenheiten, zu denen man „ihn auf seine Fähigkeit und Geistesgegenwart prüfte“. (411) Anders jedoch als Wedekinds Protagonisten, deren Weg im Kampf gegen äußere Einflüsse die entscheidende Wendung nimmt, ist Hanno in allem, was ihm widerfährt, betont passiv. Aus diesem Grund kann er sich nicht das Leben nehmen wie Moritz, sich jedoch auch nicht, wie Melchior es tut, aktiv dazu entschließen, am Leben zu bleiben. Während es bei Wedekind die gesellschaftlichen (wilhelminischen) Verhältnisse sind, die die Jugendlichen an die Schwelle des Todes bringen, ist es in Hannos Fall also das 'am Leben sein' selbst, das ihn sich wünschen lässt, „man soll[e] [ihn] nur aufgeben“. (633) Die Tatsache, dass der kleine Buddenbrook zu keinem Zeitpunkt seines kurzen Lebens fähig ist, die Genealogie fortzusetzen, zeigt sich besonders deutlich am Tag des 100-jährigen Bestehens der Firma 'Johann Buddenbrook', welchen Thomas bereits mit einem „unbestimmten Gram“ (408) erwartet, während Tony ganz in den Vorbereitungen der Feierlichkeiten aufgeht: Nachdem sie zunächst mit „religiösem Ernste“ und in schönster Mann'scher Ironie aus der Familienchronik verliest, wann Johann Buddenbrook, der Gründer der Firma und Hannos Ur-Ur-Großvater „die Frieseln und wann die echten Blattern gehabt“ (406), übergibt sie ihrem Bruder gemeinsam mit ihrem Neffen „die Festgabe der Familie, eine große Gedenktafel“ (408) mit den Portraits aller ehemaligen Firmeninhaber. Zu Häupten der Buddenbrook'schen Ahnenreihe ist „in hohen gotischen Lettern“ der Wahlspruch des Handelshauses eingraviert: „'Mein Sohn, sey mit Lust bei den Geschäften am Tag, aber mache nur solche, daß wir bey Nacht ruhig schlafen können.'“ Nicht nur befindet sich hier, gleichsam in narrativer Vorwegnahme von Thomas Buddenbrooks Tod, sein

³⁹³Li, Narziss-Jugend, S. 168.

Portrait bereits in einer Reihe mit den verstorbenen Ahnen, sondern die „große Gedenktafel“ ist auch ein symbolischer Hinweis auf Hannos Platz in dieser Familie: Er, von dem erwartet wird, dass er, wie vor ihm sein Vater, das Schicksal annimmt, das ihm durch die „ehrwürdige Ledermappe mit den Familiendokumenten“ (406) „vorgeschrieben[]“ (88) ist, kann seine Ahnenreihe nicht einmal *halten* – geschweige denn, sie verlängern. Auch Tony trägt im Grunde zu schwer an dieser Last, inszeniert sich jedoch, wie es ihre Natur ist, auch darin:

‘Komm her, Tom’, sagte Frau Permaneder mit wankender Stimme; ‚wir können es nun nicht mehr halten, Hanno und ich.‘ Sie trug die Tafel beinahe allein, da Hanno’s Arme nicht viel vermochten, und bot in ihrer begeisterten Überanstrengung das Bild einer verzückten Märtyrerin. (409)

Hanno selbst bestätigt die Vorahnung, die dieses Bild heraufbeschwört, als er eines Nachmittages mit „vollkommene[r] Gleichgültigkeit“ in den Familienpapieren liest und im Stammbaum seinen eigenen Namen entdeckt. Daraufhin begeht er einen gleichsam symbolischen Akt, indem er in dem „genealogische[n] Gewimmel“ seiner Ahnen mit dem Füllfederhalter seiner Mutter „mechanisch und verträumt“ einen Doppelstrich unter seinem Namen zieht. Von seinem entsetzten Vater um eine Erklärung bedrängt, stammelt der „kleine Johann, zurückweichend“: „Ich glaubte ... ich glaubte ... es käme nichts mehr ...“ (444f.)

Auch am Tage seiner Taufe ereignen sich zwei erzählerische Vorausdeutungen, die die Affinität des letzten Buddenbrook zum Tode antizipieren: Sesemi Weichbrodt, die „kleine, strafende, begeisterte Prophetin“ (646), die, mit Ausnahme von Christian, am Ende alle männlichen Buddenbrooks überlebt haben wird, gibt Hanno zur Taufe nicht (wie bei allen anderen) einen, sondern direkt *zwei* Küsse auf die Stirn, „die leise knallen und zwischen denen sie sagt: ‚Du gutes Kend [!]!‘“ (339) Es ist dies gleichsam ein Kuss zur Begrüßung, dem sich direkt der Kuss zum Abschied anschließt. Die zweite Vorausdeutung leistet der Erzähler über den Speicherarbeiter Grobleben, welcher der Familie seine Glückwünsche überbringen möchte und zu diesem Zweck im „schwarzen Rock“, einem „abgelegten des Konsuls“ (340), erscheint. Grobleben hält einen großen Blumenstrauß in Händen, in dem die Vergänglichkeit gleichsam materiell abgebildet ist:

In der Hand, einer dünnen, roten Hand, hält er ein großes Bukett von blassen, *ein wenig zu weit erblühten Rosen*, die sich zum Teil langsam auf den Teppich *entblättern*. [...], [U]ns Herrgott wird Ihn dat allens lohnern [...] wenn dat so wid is, un wenn wi vor sinen Staul stahn, denn eenmal müssen all in de Gruw fahrn, arm un riek, [...] *öäwer tau Moder müssen wi alle warn, wi müssen all tau Moder warn, tau Moder ... tau Moder ...!*“³⁹⁴

394Mann, Buddenbrooks, S. 340. Hervorhebungen: N.N.

Der extreme Gegensatz zwischen der stilisierten und mit Floskeln angefüllten Taufrede Pastor Pringsheims, welche den Gipfelpunkt von „Scheinheiligkeit und hohle[m] Wortchristentum“ verkörpert, und den einfachen plattdeutschen Glückwünschen des Speicherarbeiters im abgetragenen Rocke, bewirkt eine „Umkehrung der narrativen Akzentuierung“, sodass die Wahrhaftigkeit der Rede mehr bei dem einfachen Arbeiter als bei dem Geistlichen verortet ist.³⁹⁵ Durch die inhaltliche Nähe der Grobleben-Rede zur Vorstellung des 'Memento Mori' gelingt es dem Erzähler jedoch, Hannos Taufe zum Begräbnis werden zu lassen, indem er dem Täufling schon hier weissagt, dass der einzige Weg, den er im Leben gehen, jener „'tau Moder ... tau Moder ...'“ (340) sein wird. Der 'sprechende Name' des Speicherarbeiters bildet zudem eben jenes ab, was Hanno sechzehn Jahre lang in seinem Leiden am Dasein empfinden wird: Dass das Leben hart (mit anderen Worten: grob) ist.

Trotz aller Bemühungen seines Vaters, ihn zu einem „echten Buddenbrook, eine[m] starken und praktisch gesinnten Mann“ (432) zu erziehen, behält Hanno mit der unbewussten Voraussage, die er an jenem Nachmittage trifft, an dem er mit „mattkritische[m] [...] Ernste“ den Doppelstrich unter dem „genealogische[n] Gewimmel“ seiner Ahnen zieht (444), Recht: Der letzte Buddenbrook wird bis zu seinem Tode „allem, wozu ein wenig Mut, Kraft, Gewandtheit und Munterkeit gehörte, scheu aus dem Wege“ (530) gehen. Während er in allen praktischen Disziplinen und Bereichen des Lebens versagt, entwickelt er jedoch schon sehr früh eine schwärmerische Hinwendung zur Musik, insbesondere zur Oper, die er nicht nur mit Gerda, sondern auch mit seinem Onkel Christian teilt. So befindet sich in seinem Kinderzimmer beispielsweise ein Stich des Komponisten und Dirigenten Giacomo Meyerbeer, einem Meister der französischen ‚Grand Opéra‘, „umgeben von den Gestalten seiner Opern“. (391) Später wird der kleine Buddenbrook es sich angewöhnen, selbst sein Ausatmen „nach einem musikalischen Thema, irgendeinem Stück Melodie [...] geschehen zu lassen“, nachdem er tief einatmen musste, um sein „unzulänglich arbeitendes Herz in einen etwas munteren Gang zu bringen“. (614) Wie die meisten der Mann'schen Künstlerfiguren ist auch Hanno nicht nur durch bestimmte, sich wiederholende Motive³⁹⁶ als 'von der Kunst beseelter' Mensch gekennzeichnet,

395Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 294.

396Unter diesen Motiven fallen besonders der „vollständige Mangel an Frische und Energie“, seine Zähne, die äußerlich zwar „so schön und weiß wie die seiner Mutter“, jedoch weich und falsch gewachsen und daher „die Ursache von mancherlei schmerzhaften Störungen“ sind (435), sowie seine träumerische Liebe zum Meer und seine Vertrautheit mit jenem „Duft“, der sich im narrativen Verlauf als Verwesungsgeruch herausstellt.

sondern die diesbezügliche Veranlagung zeigt sich auch sehr deutlich in seiner äußeren Erscheinung. Entsprechend sticht er mit seinem braunen Haar, das „sich in weichen Locken tief über die Schläfen“ legt, und „seinen langen, braunen Wimpern“ unter den „hellblonden [...], skandinavischen Typen“ seiner Klassenkameraden auch optisch deutlich hervor. (528) Am auffälligsten ist jedoch, ähnlich wie bei Gerda, die Betonung Hannos „goldbraune[r] Augen“, in deren Winkeln noch immer, „die bläulichen Schatten“ lagen, und die, „besonders wenn sie seitwärts gerichtet waren, mit einem so zagen und ablehnenden Ausdruck dareinblickten“. (528) Während Hannos Aussehen ihn explizit von seinen Klassenkameraden, und insbesondere von den beiden ihn kontrastierenden Söhnen Hermann Hagenströms, diesen zwei „Prachtkerle[n] [...], die in den Gehölzen der Umgegend regelrechte Faustduelle veranstalteten“ (530), absondert, weist es jedoch deutlich auf eine andere Figur hin, die ebenfalls „seitwärts geneigten Kopfes ins Weite“ (TK 244) blickt: Tonio Kröger, Hannos Seelenzwilling aus der gleichnamigen Erzählung von 1902. Auch Tonio ist mit seinem „brünetten und [...] südlich scharfgeschnittenen Gesicht“, aus dem „dunkle und zart umschattete Augen [...] träumerisch und ein wenig zaghaft“ hervorblicken, dezidiert als Künstler gezeichnet. (244) Und genau wie Hanno steht auch er zwischen Bürgertum väterlicher und Künstlertum mütterlicherseits: Sein Vater, der (wie Thomas Buddenbrook) Kaufmann ist und mit Getreide handelt, ist ein „langer, sorgfältig gekleideter Herr mit sinnenden blauen Augen“ (TK 244). Tonios Mutter jedoch, die „den Flügel und die Mandoline spielt“, ist (wie Gerda Buddenbrook) „überhaupt so anders [...], weil der Vater sie sich einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hatte“. (247) Wie Hanno ist auch Tonio nicht nur das letzte Glied einer „würdigen Geschichte“, da die „alte Familie Kröger“ in einen „Zustand des Abbröckelns und der Zersetzung“ geraten und die „Firma [...] ausgelöscht“ war³⁹⁷, sondern beide sind sich über ihre Ausnahmestellung durchaus im Klaren: Während Hanno sich bewusst von seinen blonden und blauäugigen Klassenkameraden fernhält, bei denen „Körperstärke und Turnertugend [...] hoch in der Schätzung“ (612) stehen, die vor *ihm* jedoch eine „unbestimmte[] Furcht“ (613) empfinden, weiß auch Tonio, dass es mit ihm selbst „in allen Stücken etwas Besonderes“ (TK 252) war. Anders als sein Jugendfreund Hans Hansen, der sich (wie Hagenströms) ebenfalls durch „bastblonde[s] Haar[]“ und „stahlblaue[] Augen“ (TK 244) auszeichnet, verbringt Tonio seine Ferien an der See nicht mit „Rudern, Segeln

³⁹⁷Mann, Tonio Kröger, S. 263. Auf die weitreichenden Parallelen zwischen Hannos und Tonios Familiengeschichten ist bereits an anderer Stelle der Arbeit hingewiesen worden. Siehe hierzu Kapitel 3.4., S. 59, Fußnote 342.

und Schwimmen“, sondern liegt stattdessen (wie Hanno) „müßiggängerisch und verloren im Sande“. (TK 249) Der Sohn Konsul Krögers bringt es bezüglich derer, die „so elastisch und taktfest einherschritten“ (TK 244) und nach deren „Gewöhnlichkeit“ (TK 317) er sich so ausdrücklich sehnt, auf eine Formel, die in gleicher Weise auch für Hanno Buddenbrook gelten kann: „*Denn ihre Sprache war nicht seine Sprache.*“³⁹⁸ Der Grund dafür, dass weder Tonio noch Hanno die Sprache dieser „vollblütigen Welt der anderen“³⁹⁹ sprechen, ist die Tatsache, dass beide als Künstlerfiguren dezidiert auch durch ihre Kunst sozialisiert sind: Während es bei Hanno die Musik ist, der er „Stunde für Stunde“ in „Glaube, Liebe und Ehrfurcht“ (425) lauscht, und die in seinen Augen „einen feuchten Glanz entzündet“ (423), ist es bei Tonio, der selbst ein Schreibender ist, die Literatur, die ihm seine Erfahrungen verschafft, und mit der er sich umgibt, indem er seine Lebenswelt in Verse verwandelt. So werden der „alte Wallnußbaum, seine Geige und in der Ferne das Meer“ nicht nur zu den Dingen, „mit denen er sich gleichsam umstellte und zwischen denen sich sein inneres Leben abspielte“, sondern es sind zugleich jene Dinge, „deren Namen mit guter Wirkung in Versen zu verwenden“ waren und die auch wirklich in den Versen, die er fertigte, „immer wieder erklangen“. (TK 246) Auch wenn jene ästhetizistische Lebenshaltung, die vor allem Tonio, in vielen Bereichen aber auch Hanno an den Tag legt, die beiden Kaufmannssöhne durchaus als Figuren im Sinne des Fin de Siècle-Ästhetizismus ausweist und sie in eine Reihe mit Erscheinungen wie Anatol aus Schnitzlers „Reigen“, Hofmannsthals Lord Chandos, oder dem 'Tor[en]' Claudio stellt, geht ihre Disposition dem Leben gegenüber noch deutlich darüber hinaus. Tonio Kröger formuliert es einmal so:

‘Es gibt etwas, was ich *Erkenntnisekel* nenne, Lisaweta: Der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert [...] zu fühlen, – der Fall Hamlets, des Dänen, dieses typischen Litteraten [!]. Er wußte, was das ist: zum Wissen berufen werden, ohne dazu geboren zu sein.’⁴⁰⁰

Mit dem Hinweis auf Hamlet und das „Wissen“, zu dem manche Menschen berufen

398Ebd., S. 313. Hervorhebung: N.N.

399Albérès, Geschichte des modernen Romans, S. 85.

400Mann, Tonio Kröger, S. 276. Hervorhebungen: N.N. Mit dem 'Erkenntnisekel' ist in der gut 100-jährigen Thomas-Mann-Forschung stets der gesamte Motivkreis um Dekadenz und Ästhetizismus aufgerufen, welcher nicht nur die intertextuellen Verweise auf Nietzsche und Schopenhauer, sondern naturgemäß auch das rauschhafte „Wagner-Erlebnis“ (Vgl. Kurzke, Thomas Mann, S. 115) umfasst, das so gut wie allen Mann'schen Künstlerfiguren gemeinsam ist. Obgleich die vorliegende Arbeit die deutsch-österreichische Dekadenz-Literatur zwar als motivgeschichtlichen Hintergrund des Mann'schen Frühwerks anerkennt und auch die Nietzscheanische Décadence-Kritik sowie die Schopenhauerische Metaphysik als stilbildend für die Verfallsgeschichte der Buddenbrooks angenommen werden muss, steht die entsprechende Problematik nicht im Fokus der Analyse. Der 'Erkenntnisekel' steht jedoch, wie noch zu zeigen wird, in essentiellm Zusammenhang sowohl mit dem Frühtod Hannos, als auch mit der Architektur des epischen Raumes in „Buddenbrooks“ und dem „Zauberberg“.

sind, „ohne dazu geboren zu sein“, weist Tonio sich selbst und implizit auch Hanno als „Erkennende“⁴⁰¹ aus – als Menschen, die in die „Dinge hinein[blicken], bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden“. (TK 257) Bei dieser Erkenntnis, die die meisten der frühen Mann'schen Künstlerfiguren teilen, handelt es sich dezidiert um eine Nietzsche'sche Erkenntnis, genauer: um einen Niederschlag jener Lehre, die Nietzsche in der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) entfaltet, und die er selbst die „*dionysische* Lehre“⁴⁰² nennt. Wie die Einflüsse Nietzsches (und auch Schopenhauers) auf die Genese des Romans bzw. auch die betreffenden Stellen selbst für die Deutung des Romans zu bewerten sind, ist nach Wilpert zwar nach wie vor der „strittigste[] Punkt“⁴⁰³ in der Forschung, doch dies ändert nichts an der Tatsache, dass es Versatzstücke jener (bei Nietzsche ausdrücklich lebensbejahenden) Lehre sind, die Mann verwendet, um die beiden musischen Kaufmannssöhne in die vollkommene „Abgerücktheit von der [...] Welt der anderen“⁴⁰⁴ zu schreiben.

4.3. Hinter den Kulissen – „Erkenne dich selbst“, aber „[n]icht zu viel!“⁴⁰⁵.

Nietzsche entfaltet seine Lehre am Vorbild der antiken griechischen Kultur und beschreibt das *Dionysische* als jenen zwar immens künstlerischen, jedoch gestaltlosen Urwillen, der „ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers“ unmittelbar aus der Natur hervorbreche, und am ehesten noch „durch die Analogie des *Rausches*“ zu erklären sei.⁴⁰⁶ Jener 'Ur-Trieb' trage die Kunde vom „Ur-Einen“, vom „Wahrhaft-Seiende[n]“, kurz: vom Tode in sich, in welchem das „Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit“ hinschwinde.⁴⁰⁷ Während das Dionysische sich an allen Enden der alten Welt als rauschhafter, „scheußliche[r] Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit“ manifestierte⁴⁰⁸, habe sich ihm in der griechischen Kultur mit dem *Apollinischen* ein zweiter künstlerischer 'Ur-Trieb' entgegengestellt: Das Apollinische, nach Apollo als dem „Gott aller bildnerischen Kräfte“ benannt, ist die Welt des Traumes, des „schönen Schein[s]“ und der „maßvolle[n] Begrenzung“.⁴⁰⁹ Jene zweite künstlerische Macht ist nach Nietzsche allein den Griechen eigen, da diese die „Schrecken und Entsetzlich-

401Kurzke, Thomas Mann, S. 102.

402Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 18. Hervorhebung im Original.

403Vgl. Buddenbrooks-Handbuch, S. 293.

404Albérès, Geschichte des modernen Romans, S. 85.

405Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 44.

406Ebd., S. 31 u. 33. Hervorhebung im Original.

407Ebd., S. 31 u. 43.

408Ebd., S. 36. An „allen Enden der alten Welt“ meint bei Nietzsche die – im Gegensatz zur attischen Kultur – unzivilisierten „dionysischen Barbaren“, deren Feste sich grundsätzlich in „überschwengliche[r] geschlechtliche[r] Zuchtlosigkeit“ ergingen. Ebd., S. 34f.

409Ebd., S. 29f.

keiten des Daseins“⁴¹⁰ nicht nur empfinden, sondern der fortwährende, wenn auch aussichtslose „Kampf des Menschen gegen ein zerschmetterndes Schicksal“⁴¹¹ ihre innerste Überzeugung gewesen sei. Entsprechend heißt es von dem „weisen *Silen*, dem Begleiter des Dionysos“, dass er, von Midas darum befragt, was für den Menschen das „Allerbeste und Allervorzüglichste“ sei, in „gelle[s] Lachen“ und folgende Worte ausgebrochen sei: „'Elendes Eintagsgeschlecht[!] [...] Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein*, *nichts* zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben.“⁴¹² Um im Angesicht dieser Erkenntnis „überhaupt leben zu können“, seien die Griechen gezwungen gewesen, jener ursprünglichen titanischen „Götterordnung des Schreckens“ nach und nach die „olympische Götterordnung der Freude“ entgegenzusetzen.⁴¹³ Dieser Übergang jedoch sei ausschließlich durch die apollinische Kunst, jenen „schöne[n] Schein der Traumwelten“ möglich gewesen, durch welchen auch der dionysische „Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit“ seiner zerstörerischen Kraft beraubt worden sei.⁴¹⁴ Der Bildner-Gott Apollo verkörpert nun mit dem 'principium individuationis' jenes Prinzip, das es dem griechischen Volke ermöglicht habe, sein Leben gleich jenen fröhlichen olympischen Gottheiten zu führen – das heißt vollkommen ungeachtet der Erkenntnis, dass es das Beste sei, „*bald zu sterben*“.⁴¹⁵ Im ersten Band der „Welt als Wille und Vorstellung“, welchen der „metaphysisch bedürftig[e]“ Thomas Buddenbrook kurz vor seinem Tode „in einem tiefen Winkel des Bücherschranks“ (555) entdeckt, findet Schopenhauer dafür folgendes Bild:

Denn wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt mitten in einer Welt von Qualen ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis* [...].⁴¹⁶

Anstatt in Angst und Schrecken vor jenen Mythen zu verharren, die das Leben als die „ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leiden[s]“ entlarven, erscheint, durch das 'principium individuationis', das Dasein unter dem „hellen Sonnenscheine“ der olympischen Götter als das ewig „Erstrebenswerte“ – und der Tod als das, was es zu fürchten gilt.⁴¹⁷ Damit dieses Prinzip jedoch wirksam bleibe, ist der Mensch nach

410Ebd., S. 39.

411Aster, Geschichte der Philosophie, S. 371.

412Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 39. Hervorhebung im Original.

413Ebd., S. 39f.

414Ebd., S. 28 u. 36.

415Ebd., S. 39. Hervorhebung: N.N.

416Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung I, S. 482. Hervorhebung: N.N.

417Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 16 u. 40.

Nietzsche fordert, die Grenzen der Individuation keinesfalls zu überschreiten, mit anderen Worten: das rechte Maß zu halten. Es ist dies die Forderung nach Selbsterkenntnis auf der einen Seite und zugleich die Warnung davor: „Erkenne dich selbst“ – aber „[n]icht zu viel!“⁴¹⁸ Jenes „zu viel“ wissen ist es, was die eine Seite des dionysischen Rausches kennzeichnet: Die grausame Erkenntnis, dass „*alles Leben Leiden ist*“⁴¹⁹, und naturgemäß in den Tod führt. Es ist diese Erkenntnis, die den kleinen Justus Johann Kaspar in seinem Gitterbettchen jede Nacht aufschreien und wimmern lässt, „als geschähe etwas unsäglich Grauenhaftes“ (437):

Von Zeit zu Zeit ging, von *unten nach oben*, etwas Schmerzliches über dieses ganze Gesichtchen [...], ein Angstschrei, der [...] dann drei-, vier-, fünfmal rasch nacheinander erklang ... „Oh! oh! oh!“, ein vor Grauen überlauter, entrüsteter und verzweifelter Protest, der sich gegen etwas Abscheuliches richten mußte, [...]. Im nächsten Augenblick stand der kleine Johann aufrecht im Bette, und [...] seine weitgeöffneten, so eigenartig goldbraunen Augen [blickten], ohne etwas von der Wirklichkeit wahrzunehmen, starr in eine *gänzlich andere Welt* hinein ...⁴²⁰

Die andere Seite jedoch, die die Dualität des dionysischen Rausches begründet, ist die gleichzeitige „wonnevolle Verzückung“ darüber, dass im Tod das 'principium individuationis' zerbricht und die künstlich erzeugte „Zerstückelung [der Natur] in Individuen“ ein Ende findet⁴²¹: „Der Tod ist ein Schlaf, in welchem die Individualität vergessen wird [...]“.⁴²² Es ist diese „mystische Einheitsempfindung“, in der sich nicht nur der „Bund zwischen Mensch und Mensch“ erneuert, sondern der Erkennende eins wird mit dem „geheimnisvollen Ur-Einen“.⁴²³ Entscheidend jedoch ist die Tatsache, dass dieses „Ur-Eine[.]“ als das „ewig Leidende und Widerspruchsvolle“ aufgrund seiner zerstörerischen Natur notwendig der „entzückende[n] Vision“, der Verklärung durch den apollinischen Traum bedarf, damit der Mensch im dionysischen Rausche nicht wahnsinnig werde bzw. der Welt entsage.⁴²⁴ So kommt es, dass Nietzsche selbst das, was wir als „empirische Realität zu empfinden genötigt sind“, als durch die apollinische Vision verklärte Vorstellung von dem „Ur-Einen“, das nur im Rausche erfahren werden kann, entlarvt⁴²⁵: Denn alles Leben ruht auf „Schein, Kunst, Täuschung“ und der Notwendigkeit des „Irrtums“.⁴²⁶

418Ebd., S. 44. Hervorhebung: N.N.

419Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, S. 426.

420Mann, Buddenbrooks, S. 391-393. Hervorhebung: N.N.

421Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 28-36.

422Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, S. 384.

423Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 32.

424Ebd., S. 32 u. 43.

425Ebd., S. 43.

426Ebd., S. 17.

Die Notwendigkeit der Täuschung ist auch die zentrale Erkenntnis Hans Castorps, der während seines Aufenthaltes auf dem „Zauberberg“ auf mehreren Ebenen „hinter die Kulissen“ (ZB 78) gerät bzw. mehr oder weniger bewusst dahinter blickt: Die offensichtlichste „Doppelbödigkeit“⁴²⁷ weist das Sanatorium selbst auf, in welchem zwar ein bemerkenswerter „Sportsgeist in Sachen Krankheit“⁴²⁸ herrscht, das tatsächliche Sterben jedoch „[h]inter den Kulissen“ vor sich geht, indem die Särge „in aller Frühe gebracht“ und die Leichen „nur zu solchen Zeiten“ abgeholt werden, zu denen es niemand von den 'Gästen' mitbekommt. (ZB 77) Während Hans Castorp dieses „Vertuschungsgebahren“⁴²⁹ zunächst kritisiert, und danach strebt, Zugang zu den „Schweren und Moribunden“ (ZB 414) zu erhalten, die er dezidiert als „[v]ornehmer[]“ erachtet „als irgend so ein[en] Lümmel, der herumgeht und lacht“ (ZB 80f.), kommt ihm während seines Schnee-Erlebnisses jedoch eine ganz andere Erkenntnis⁴³⁰: Als er sich im Schneegestöber verirrt und nach einer Weile der Orientierungslosigkeit in der höchsten Gefahr steht, sich 'gehen zu lassen'⁴³¹, überkommt ihn für einen Moment, bei dem es sich nur um Minuten *objektiver Zeit* handeln kann, der Schlaf. Mit dem Schlaf in der „mineral[e]n Zeitlosigkeit“⁴³² aber kommt auch die Vision eines „sonnig-gesitteten Glückes“ (ZB 675) inmitten einer arkadisch-idyllischen Landschaft, die jedoch, gleich einem Schleier, zerreißt und den Blick freigibt auf ein grauenhaftes Zeremoniell, das den nietzscheanisch-dionysischen „Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit“⁴³³ nahezu verbildlicht:

Auch er sah rückwärts [...] – die Säulen eines Tempeltors, auf dessen [...] Stufenunterbau er saß. [...] Zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig [...], hantierten dort drinnen zwischen flackernden Feuerpfannen aufs gräßlichste. Über einem Becken zerrissen sie ein kleines Kind, zerrissen es in wilder Stille mit den Händen [...] und verschlangen die Stücke, daß die spröden Knöchlein ihnen im Maule knackten und das Blut von ihren wüsten Lippen troff. (ZB 675f.)

Die „grauenhafte Wahrheit“, dass der „schöne Schein“ jenes „sonnig-gesitteten Glückes“ nur vor dem Hintergrund des atavistischen Zeremonielles erscheint, lässt Hans Castorp nicht nur die tatsächliche Gefahr des dionysischen Rausches erahnen, für den er eine enorme 'Aufnahmefreudigkeit' zeigt, sondern die „Doppelheit von apollinischer

427Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 298.

428Rütten, *Sterben und Tod*, S. 19.

429Ebd., S. 19.

430Das Schnee-Kapitel wird von der Forschung gerade aufgrund der Erkenntnis, die Hans Castorp hier formuliert, als *das* zentrale Bildungs-Kapitel des Romans betrachtet.

431 Natürlich steht Hans Castorp während seiner gesamten Zeit im Sanatorium in der Gefahr, sich „gehen zu lassen“ und sich seiner Sympathie mit dem Tode zu ergeben. In dieser konkreten Situation des Umherirrens im Schneegestöber erhält diese Gefahr jedoch neue Prägnanz, da das „sich gehen lassen“ in diesem Fall den tatsächlichen körperlichen Tod Castorps bedeuten würde.

432Pfeiffer, *Tod und Erzählen*, S. 204.

433Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 36.

Schönheit und dionysischem Schrecken“⁴³⁴ führt ihm auch die Notwendigkeit der „Täuschung“⁴³⁵ vor Augen: „Oh, ich will daran denken, ich will dem Tod die Treue halten [...], aber mich hell erinnern, dass Treue zum Tod nur Bosheit, finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist.“ (ZB 679) Mit dieser Erkenntnis formuliert der Erzähler des „Zauberbergs“ 1924 einen wichtigen Teil der Nietzscheanischen Lehre: Damit das „irrationale Willensprinzip“ des Dionysischen nämlich erfahren werden kann, ohne dass es zur „Dissoziation des Ich“ komme, bedarf der Mensch des *ästhetischen Scheins*, welcher als Kernbegriff der Genese zwischen Apollinischem und Dionysischem gelten kann⁴³⁶: Der unbildliche dionysische Urwille wird als Schein im Traume erfahren und über die Ästhetisierung materiell realisiert – das Ergebnis ist die apollinische Kunst. Während das Apollinische als der „schöne Schein der Traumwelten“ damit zugleich auch die Voraussetzung aller bildenden Künste ist, bricht sich das Dionysische Bahn in der „unbildlichen Kunst der Musik“, da sich der Mensch nur „[s]ingend und tanzend“ als „Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit“ äußert.⁴³⁷ Im Gegensatz zur apollinischen Musik, welche eine Kunst des Rhythmus und der Begrenzung ist, handelt es sich bei der dionysischen Musik um die reine, „erschütternde Gewalt des Tones“ und den „einheitlichen Strom des Melos“.⁴³⁸

In „Buddenbrooks“ findet sich das rausch- und wonnevolle Element des Dionysischen in jener Musik verkörpert, die Gerda mit Herrn Pfühl spielt, und die in ihren „nahe beieinanderliegenden, umschatteten Augen [...] einen feuchten Glanz entzündet“ (422f.), während sie bei Hanno ein „wehmütiges, fast schmerzliches Lächeln unaussprechlicher Beseligung“ hervorruft (431): Es handelt sich hierbei um die (namentlich jedoch nicht genannte) Musik Richard Wagners, in der sich für den kleinen Buddenbrook ganz deutlich etwas „Nieempfundenes [...] zur Äußerung“⁴³⁹ drängt. Der Organist und spätere Lehrer Hannos bezeichnet diese „neue Musik“, die Gerda so sehr

434Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 204.

435Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 65 u. 28.

436Streim, Das Leben in der Kunst, S. 77. Nach Nietzsche ist die Fortentwicklung der Kunst, welche die „eigentlich[e] metaphysische Tätigkeit des Menschen“ sei, nur dadurch möglich, dass Apollinisches und Dionysisches einander nicht ausschließend gegenüberstehen, sondern sich in gewissen Punkten vereinigen, um etwas Neues zu erschaffen. Dieses „Neue“ ist nichts Geringeres als die Attische Tragödie, welche ein „ebenso dionysische[s] wie attische[s] Kunstwerk“ darstelle. Auf diese Weise wirkten beide Urkräfte letztlich zusammen, indem die Begrenzung und Mäßigung des Apollo im Jahr genau drei Tage der rauschhaften Dionysos-Verehrung einräume, damit dessen zerstörerische Kräfte sich innerhalb jenes ästhetischen Phänomens und nicht – wie bei den „Barbaren“ – in Form von lebensvernichtender Ausschweifung Bahn brechen können. Vgl. Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 16-36.

437Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 27, 28 u. 32.

438Ebd., S. 36f.

439Ebd., S. 37.

verehrt, und die auch der kleine Johann schon früh zu „'naschen“ (422) beginnt, als „das Chaos“ – freilich bevor er erkennt, dass sie seinem „innersten Wesen weniger fremd“ (424) ist, als er angenommen hatte: „[...] Dies ist Demagogie, Blasphemie und Wahnwitz! Dies ist ein *parfümierter Qualm, in dem es blitzt!* Dies ist das Ende aller Moral in der Kunst! [...]“⁴⁴⁰ Die Verzückung durch den dionysischen Zustand jedoch, den Hanno als die Rettung aus der „alltäglichen Misere in das klingende Reich eines [...] trostreichen Ernstes“ (428) empfindet, enthält nach Nietzsche ein „*lethargisches Element*“: Indem sich für die Dauer des Rausches alles Erlebte in „Vergessenheit“ taucht und von der „dionysischen Wirklichkeit“ scheidet, wird die „alltägliche Wirklichkeit“, sobald sie wieder ins Bewusstsein tritt, „mit Ekel“ empfunden. Die Folge ist eine asketische Stimmung, die auch den Willen zum Handeln erstickt⁴⁴¹:

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben *erkannt*, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten.⁴⁴²

Als Künstlernaturen, „so tief“ und „so von Anbeginn und Schicksals wegen“ (TK 317), sind sowohl Hanno als auch Tonio eins mit dem dionysischen Urgrund, dem „Ur-Einen“, und somit zur „Qual und dem Hochmut der Erkenntnis“ (TK 264) verdammt. Anders jedoch als Hanno, für den sich Empfundenes (und „Nieempfundenes“) über seine Phantasien am Klavier direkt „zur Äußerung“ drängen, ist Tonio nicht Musiker, sondern Lyriker. Das heißt, dass der „Einblick in die grauenvolle Wahrheit“, welcher sich nur in der „unbildlichen Kunst der Musik“ zu äußern vermag und in Hannos Falle den Willen zum Handeln „tötet“, bei Tonio erst unter der „apollinischen Traumeinwirkung“ sichtbar und dort seiner Bild- und Begriffslosigkeit beraubt wird⁴⁴³: So sieht zwar auch Tonio „in die Dinge hinein, bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden“ (TK 257), doch als schreibender Künstler ist er in der Lage, den gestaltlosen Urwillen in lyrische Bilder umzuformen und die dionysische Erkenntnis damit in ein *Zeichen* ihrer selbst zu verwandeln. Entsprechend führt der „Erkenntnisekel“ bei Tonio einerseits zwar dazu, dass er sich „zum Sterben angewidert“ fühlt, andererseits „versüßt[]“ (TK 276) sich ihm durch ihn aber auch „die Lust am Worte und der Form“, durch welche er sich selbst „wach und munter“ erhält. (TK 264) So kommt es auch, dass Tonio gleichsam als Quintessenz seines bisherigen Lebens und

⁴⁴⁰Mann, Buddenbrooks, S. 423. Hervorhebung: N.N.

⁴⁴¹Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 64. Hervorhebung im Original.

⁴⁴²Ebd., S. 64f. Hervorhebung im Original.

⁴⁴³Ebd., S. 65, 27 u. 49.

seiner schicksalhaften Position zwischen zwei Welten – jener der Kunst und den „Wonnen der Gewöhnlichkeit“ (TK 317) – ein „Lebensrezept“⁴⁴⁴ formulieren kann, das Hans Castorp nach seinem Schnee-Erlebnis in ähnlicher Weise benennt: Während Castorp schwört, er wolle „*um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*“⁴⁴⁵, so preist letztlich auch Tonio seine „Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen“: „[M]eine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen [...]. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und [...] eine ganze keusche Seligkeit.“ (TK 318) So kommt es, dass der Dichter Tonio und der selbsternannte „Zivilist“⁴⁴⁶ Hans Castorp, der seine Einsicht in der „hochzivilisierte[n] Atmosphäre“ (ZB 681) des Sanatoriums 'Berghof' eine Stunde später jedoch schon wieder vergisst, *leben* können. In Hannos Falle jedoch, dem sich der unbildliche Urwille direkt über die Musik, welcher er verfällt, mitteilt, bedeutet die Erkenntnis den vollkommenen Verlust des Willens. Entsprechend sagt der Sechzehnjährige von sich selbst: „Ich kann nichts wollen. [...] Ich habe Angst davor, genau, als wäre ein Unrecht dabei!“ (633) Das Gefühl des Unrechts entsteht in genau jenem wortwörtlichen „Augen-Blick“, da der Erkennende aufgrund seines „Blick[s] hinter die Coulissen [!]“ *zu viel* weiß, während der redliche und „gesunde“ Mensch gar nicht erst „schreibt, mimt [oder] komponiert“. (TK 270f.) Ein perfektes Bild dieser Disposition schafft Mann mit dem Weihnachtsfest im Hause Buddenbrook, welches narrativ gleich einer Theateraufführung gestaltet ist: Genau wie Hans Castorp und Christian Buddenbrook, der sich zeitlebens danach sehnt, „einmal hinter die Kulissen zu kommen“ (221), zieht es hier auch Hanno „in Vorstellung der Wunder dort drinnen“ (453) „hinter die Kulissen“ (ZB 78) der „geheimnisvoll verschlossenen“ (449) Türen. Doch auch Hanno erblickt hier nichts als 'Verfall' und Entzauberung:

Es war ein ganz seltsames Vergnügen, wie auf einer halbdunklen Bühne nach Schluss der Vorstellung darin umherzustreifen und ein wenig *hinter die Kulissen* zu sehen: die Lilien des großen Tannenbaumes mit ihren goldenen Staubfäden aus der Nähe zu betrachten, die Tier- und Menschenfiguren des Krippenaufbaus in die Hand zu nehmen, die Kerze ausfindig zu machen, die den transparenten Stern über Bethlehem's Stall hatte leuchten lassen, und das lang herabhängende Tafeltuch zu lüften, *um der Menge von Kartons und Packpapieren gewahr zu werden, die unter dem Tisch gestapelt waren.*⁴⁴⁷

444Panizzo, Ästhetizismus und Demagogie, S. 168.

445Mann, Zauberberg, S. 679. Hervorhebung im Original.

446Ebd., S. 72. Zunächst ist es Hofrat Behrens, welcher Castorp, der ja eigentlich nur „auf drei Wochen“ (56) im Sanatorium verweilen will, in Abgrenzung zu den Patienten einen „Zivilisten“ nennt. Dieser wird es sich jedoch angewöhnen, sich selbst insbesondere bei den Zusammentreffen mit Settembrini und später mit Naphta als „Zivilisten“ zu bezeichnen.

447Mann, Buddenbrooks, S. 460f. Hervorhebungen: N.N.

5. Der letzte Buddenbrook: Das Leben eine „krebsgängige Imitation“⁴⁴⁸

5.1. Todesmusik – Hannos Verfallenheit

„Man glaubt an keinen Montag, wenn man am Sonntagabend den ‚Lohengrin‘ hören soll[.]“ (597) Der kleine Hanno Buddenbrook nimmt nicht (nur) deshalb eine Sonderstellung in der Verfallsgeschichte seiner Familie ein, weil er der letzte ist, der das Geschlecht noch fortführen könnte, sondern weil er die Handlung auf eine Art und Weise verlässt, die ihn von allen anderen 'Fall-Geschichten' abgrenzt: Während der Verfall der Großelterngeneration noch über einen Tod geleistet wird, der als natürliches Ereignis eintritt, „mit dem sich der Lebenskreislauf schließt“⁴⁴⁹, ist der Verfall der nächsten beiden Generationen bereits als ein 'Fall' im wahrsten Sinne des Wortes, das heißt als eine *Bewegung von oben nach unten*, realisiert: Im Falle der Konsulin ist es die Krankheit, die in ihren „aufrechten Körper ein[bricht]“ und ihn sich durch die „Minierarbeit des Leidens“ (477) gefügig macht, während es sich im wortwörtlichen Fallen von Thomas Buddenbrook um eine symbolische „abwärts-Bewegung“⁴⁵⁰ handelt, die ihn von den höchsten Ehren der Stadt in den Kot und den Unrat der Straße zwingt. Hannos „Verfall“ jedoch ist keine Bewegung, die in dieser oder ähnlicher Weise realisiert werden müsste, da er im Grunde bereits *verfallen* ist, als er zur Welt kommt: Der letzte Buddenbrook neigt von Beginn an mehr dem Reich des Todes als dem (tätigen) Leben zu und entwickelt Leidenschaft und Liebe nur dort, wo es sich um das Phantasieren am Klavier oder um die Oper handelt. So gehen die „überschwengliche[] Süßigkeit“ und der „Friede“, den bereits der Achtjährige mit „unaussprechlicher Beseligung“ (431) beim Musizieren empfindet, letztlich ohne große Veränderung in den „Weg[]“ über, „der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat“. (642) Hanno selbst weiß um seine Disposition und empfindet sie besonders deutlich dort, wo es sich um musikalische Themen oder Opern des namentlich niemals genannten Richard Wagner handelt, jenem „rauschhaften Ereignis“, das immer aus „den gleichen Ingredienzien gebraut“ ist: „Unbürgerliche Pflichtvergessenheit, Erotik, [...] Sakralität [...] und Schopenhauerische Metaphysik“.⁴⁵¹ Wenn sein späterer Lehrer, der Organist Edmund Pfühl, die Wagnerianische Musik einen „parfümierte[n] Qualm“ nennt, „in dem es blitzt“ (423), so findet er hiermit jedoch nicht nur das passende Bild für die von Gerda und Hanno verehrte „neue[] Musik“ (423), sondern zugleich auch für die innere Leere

448Ebd., S. 429.

449Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 311.

450Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

451Kurzke, Thomas Mann, S. 115.

Thomas Buddenbrooks, welche dieser durch das „Betäubungsmittel“ der scharfen russischen Zigaretten, „die er beständig [...] rauchte“, und die „Pedanterie“ in Bezug auf seine Toilette (521) zu kaschieren sucht: Kurz vor seinem Tode muss das letzte Familienoberhaupt sich eingestehen, dass ihm, dessen Hände bereits in jungen Jahren bisweilen einen so „unbeschreiblichen Ausdruck von [...] beinahe ängstliche[r] Zurückhaltung“ einnahmen, der den „ziemlich breiten [...], wenn auch fein gegliederten Händen der Buddenbrooks bis dahin fremd gewesen war“ (214), nichts von der „natürlichen und durablen Arbeitslust seiner Väter“ (521) geblieben war: „In ihm war es leer, und er sah keinen anregenden Plan und keine fesselnde Arbeit, der er sich mit Freude [...] hätte hingeben können.“ (521) So wird das Auftreten in gesellschaftlichen Zusammenhängen für Thomas zu einem „Tanz“, in den er sich auch am Tage des 100-jährigen Firmenjubiläums ergibt. Indem er sich hier nach einem „letzten Blick in den Toilettenspiegel“ (407) sagt, der „Reigen“ (415) sei nun eröffnet, wird sein Umgang mit den Lebenden durch die eindeutige Konnotation des Wortes „Reigen“ gleichsam zum Totentanz: Die Maske der „Wachheit [...] und Energie“, die er dabei stets aufrecht erhält, simuliert Lebendigkeit dort, wo längst alles leer und abgestorben ist. Jene ungeheure Diskrepanz von Innen und Außen, die bei Thomas Buddenbrook von allen Figuren am deutlichsten zutage tritt, symbolisiert in gewisser Weise auch das gesamte 'Haus Buddenbrook', das sich bereits auf dem Wege nach unten befindet, während alle äußeren Anzeichen auf seinen Höhepunkt deuten. Je weiter nun Thomas' Hoffnungen auf eigene Erfolge schwinden, desto stärker richtet er sein „erkaltetes und künstliches Leben“ auf den „kleinen Erbfolger“ aus, von dem er sich den „Wiederbeginn der alten Zeit“ erhofft. (526f.) Dieser Hoffnung entspricht auch Thomas' Bestreben, Hanno nach dem Bild seines Großvaters zu „modelln“, wie „er selbst ihn als Knabe gekannt – ein heller Kopf, [...] einfach, humoristisch und stark“. (444) Entsprechend verzweifelt ist er über den „vollständige[n] Mangel an Frische und Energie“ (435) und die „Indifferenz“ (554), mit der sein Sohn auf die „lebendigen Eindrücke[] aus der praktischen Welt“ (532) reagiert, für die Thomas ihn bestimmt hat. Als es Hanno nicht gelingt, anlässlich des 100-jährigen Firmenjubiläums ein kleines Gedicht auswendig herzusagen, fragt Thomas ihn, ob er gedenke, sich „später immer in Tränen zu baden, wenn [er] zu den Leuten sprechen soll[e]“ – der kleine Buddenbrook reagiert verzweifelt: „Nie, dachte Hanno [...], *nie werde ich zu den Leuten sprechen!*“⁴⁵² In weiten Teilen der Forschung gilt es als Konsens, dass diese Indifferenz dem tätigen Leben gegenüber und Hannos

⁴⁵²Mann, Buddenbrooks, S. 413. Hervorhebung: N.N.

Angst, „zu den Leuten [zu] sprechen“, den Höhepunkt der allmählichen ästhetizistischen Verfeinerung der Familie über vier Generationen hinweg markiert, und der Letzte der Buddenbrooks sich als „Inbegriff lebensfremder Zartheit und sensiblen Künstlertums“⁴⁵³ gleichsam schicksalhaft dem „tödliche[n] Rauschmittel“⁴⁵⁴ der Musik hingibt. Diese Einschätzung berücksichtigt jedoch nicht, dass es sich bei oben zitiertem Gedanken rein sprachlich nicht um einen Ausdruck von Angst handelt: „[N]ie werde ich zu den Leuten sprechen!“ ist eine Ankündigung, die Hanno rund neun Jahre vor seinem tatsächlichen Tode macht. Somit stellt sich Hannos Sterben nicht als euphorische Entgrenzungserfahrung im Sinne des Fin de Siècle-Ästhetizismus heraus, sondern im Gegensatz zu seinem Vater, der wenigstens noch „simuliert“, ist der letzte Buddenbrook geprägt von einer vollständigen „Verneinung der Entwicklungsmöglichkeit des Lebens“⁴⁵⁵, welche er mit oben genanntem performativen Akt beschließt: Hanno Buddenbrook wird nicht zu den Leuten sprechen, weil er vom ersten Augenblick seines Lebens an nicht nur „um den eigenen Frühtod“⁴⁵⁶ weiß, sondern diesen auch ausdrücklich herbeisehnt.⁴⁵⁷ Es ist dies, was der namenlose Protagonist aus Manns Prosaskizze „Der Tod“ schon vier Jahre vor Hanno als die „stete Verbindung zwischen dem Mensch und dem Tode“ bezeichnet: „Du kannst mit [...] deiner Überzeugung an seiner [d.i. des Todes] Sphäre saugen, du kannst ihn herbeiziehen, daß er zu dir tritt, zu der Stunde, an die du glaubst ...“⁴⁵⁸

Darüber hinaus wird die Möglichkeit eines (Über)lebens für Hanno Buddenbrook jedoch auch strukturell negiert: Da der letzte Buddenbrook zu einem Zeitpunkt geboren wird, da alle äußeren Zeichen auf Erfolg stehen, tatsächlich aber, gleich dem Stern aus Thomas Buddenbrooks Rede, bereits im Sinken begriffen sind, *kann* Hanno gar nicht für einen „Wiederbeginn der alten Zeit“ (527) sorgen: Entsprechend ist der Schlussstrich, den der kleine Justus Johann unter dem „genealogische[n] Gewimmel“ (444) in der Familienchronik zieht, weniger ein Beweis seiner Dekadenz, durch die „der Prozeß der Entbürgerlichung sich vollende[n]“⁴⁵⁹, sondern vielmehr eine Folge der strukturellen Beschaffenheit des Textes, durch welche im Symbol des Mengstraßenhauses bereits zu Romanbeginn die Auslöschung der Familie als Ziel der

453Kindler Literatur Lexikon, Artikel 'Buddenbrooks', S. 1943.

454Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 273.

455Li, Narziss-Jugend, S. 166.

456Ebd., S. 184.

457Vgl. u.a. Mann, Buddenbrooks, S. 633: „Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen. Ich möchte sterben, Kai! ... Nein, es ist nichts mit mir.“

458Mann, Der Tod, S. 75.

459Kindler Literatur Lexikon, Artikel 'Buddenbrooks', S. 1943.

Narration antizipiert wird. Als Letzter seines Geschlechts ist Hanno Buddenbrook also, wie rund sechzig Jahre zuvor Roderick Usher, dazu verdammt, gemeinsam mit dem Familiensitz, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits in „vollem Verfall“ (515) befindet, zugrunde zu gehen. Interessanterweise sind sowohl Hanno als auch der letzte Usher davon überzeugt, dass es für sie gar keine andere Möglichkeit geben *kann*, als schicksalhaft zugrunde gehen zu müssen: „To an anomalous species of terror I found him a bounden slave. ‚I shall perish‘, he said, ‚I must *perish* in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost.‘”⁴⁶⁰ Neben dem Verfallsschicksal teilen der letzte Usher und der letzte Buddenbrook noch eine Reihe weiterer Merkmale, die mit diesem Schicksal in engem Zusammenhang stehen. So leidet Roderick Usher unter körperlich bedingten Übeln, die in der Familie liegen, sich in einer “host of unnatural sensations” niederschlagen und für die ein Heilmittel zu finden er bereits alle Hoffnungen aufgegeben hat.⁴⁶¹ Hannos Gesundheit hingegen ist zwar “zart”, doch das tatsächliche Übel zeigt sich in seinen Zähnen, die “*äußerlich* so schön und weiß wie die seiner Mutter”, im *Inneren* jedoch “außerordentlich weich und verletzlich waren”, da sie “falsch” wuchsen und einander “bedrängten”.⁴⁶² Genau wie der letzte Buddenbrook zeigt auch Roderick Usher „a morbid acuteness of the senses“⁴⁶³ und hat die Neigung, sich ins Dämmerlicht zurückzuziehen. Die wichtigste intertextuelle Implikation jedoch ist Roderick Ushers Abscheu gegen jeglichen Blumenduft⁴⁶⁴, welcher in „Buddenbrooks“ durch die assoziative Verknüpfung mit dem Verwesungsgeruch bei der Aufbahrung von Elisabeth Buddenbrook⁴⁶⁵ jedoch umgewertet ist: Anstatt Abscheu zu empfinden, ist Hanno dieser Duft „auf seltsame Art vertraut[]“. (500) Da Hanno sich weder, wie seine Großmutter es tut, an das Leben klammert, noch wie sein Vater ein „lebendig sein“ simuliert, und sich nicht einmal wie Roderick Usher darum bemüht, ein Heilmittel gegen seine Übel zu finden, befremden ihn, im Gegensatz zu allen anderen, die „Vorgänge[] des Abbröckelns, des Endens, des Abschließens [und] der Zersetzung [...], denen er beigewohnt hatte“ (595), nicht im Geringsten – im Gegenteil: „Es hatte ihn seltsamer Weise niemals befremdet.“ Von Anfang an vertraut ist einem jedoch nur die Sache, die man bereits kennt. So macht der Erzähler bei der Verabschiedung Ida

460Poe, *The Fall of the House of Usher*, S. 50. Hervorhebung im Original.

461Ebd., S. 50.

462Mann, *Buddenbrooks*, S. 435. Hervorhebung: N.N. Die krankhaften Zähne liegen auch bei Buddenbrooks in der Familie, da Thomas schon in seiner Jugend unter empfindlichen Zahnnerven leidet und letzten Endes sogar „an einem Zahne“ (586) verstirbt.

463Poe, *The Fall of the House of Usher*, S. 50.

464Vgl. Ebd., S. 50: „[...] the odors of all flowers were oppressive [...]“

465Vgl. Kapitel 3.4., S. 60f. der vorliegenden Arbeit.

Jungmanns deutlich, dass Hannos Verbindung mit dem Tode durchaus nicht auf die Sterbefälle in der Familie, denen er „bei[]wohnt“ (595), beschränkt bleibt, da er jenes „seltsam vertrauten Duft[es]“ (596) eben nicht nur in Augenblicken des Sterbens und der Aufbahrung gewahr werde. Im Gegenteil: Der letzte Buddenbrook scheint nahezu allgegenwärtig vom Duft des Todes, der sich auf diese Weise mit dem Verfall seiner Familie verbindet, umgeben zu sein:

Manchmal, wenn er seinen Kopf mit dem gelockten hellbraunen Haar [...] erhob und die feinen Flügel seiner Nase sich empfindlich öffneten, war es, als schnuppere er behutsam in die Atmosphäre und *Lebensluft*, die ihn umgab, gewärtig, den Duft, *den seltsam vertrauten Duft* zu verspüren, den an der Bahre seiner Großmutter alle Blumengerüche nicht zu übertäuben vermocht hatten ...⁴⁶⁶

Dadurch, dass Hanno stets erwartet, jenen so „seltsam vertrauten Duft“ in der „Atmosphäre und Lebensluft, die ihn umg[ibt]“ (596), zu verspüren, wird deutlich, dass der letzte Buddenbrook nach sechzehn Jahren erzählter Zeit nicht einfach „nur“ stirbt, weil er der Krankheit erliegt. Auch bedarf er nicht, wie etwa Elisabeth Buddenbrook, jener „Minierarbeit des Leidens“, die dem Tod das „Zerstörungswerk erleichtert“. (477) Für Hanno wird die „Lebensluft“ zum Todesduft – im Gegensatz zu denen, die vor ihm gehen, muss *er* nämlich *nicht fallen*, um an das Ende seines Lebens zu gelangen: Als Figuration des Todes⁴⁶⁷ fährt er fort, das Leben um ihn her „auf dem linken Beine ruhend, das rechte Knie so gebogen, daß der Fuß leicht auf der Spitze balancierte“ (500), mit jenem „altklug prüfenden Blinzeln“ (336) zu betrachten, das ihm bereits als Säugling eigen ist, und von dem der Erzähler bemerkt, dass es ein „vier Wochen altes nicht zum besten“ (336) kleide. Wenn der Erzähler den kleinen Hanno also von Beginn an ohne all jene Attribute schildert, die topisch für Gesundheit und Lebenskraft stehen, so tut er dies, um *Hannos Sonderstellung in der Verfallsgeschichte seiner Familie* zu markieren: Als einziger muss er weder fallen, noch dem Tode gefügig gemacht werden, da der Tod ihm wesenseigen ist und er ihm vom Augenblick seiner Geburt bereits angehört. Hannos Seelenzwilling Tonio Kröger sagt in ähnlichem Zusammenhang einmal zu seiner Künstlerfreundin Lisaweta: „Seltsam ist es. Beherrscht dich ein Gedanke, so findest du ihn überall ausgedrückt, du *riechst* ihn sogar im Winde.“⁴⁶⁸

In der „Wesensverwandtschaft“ zwischen Hanno und dem Tode ist auch die Liebe des letzten Buddenbrook zur Musik begründet: Indem er nicht den „hübsche[n] Melodien“, denen sein Vater „mit Wohlgefallen“ gelauscht (432) und die sein Urgroßvater stets vor

⁴⁶⁶Mann, Buddenbrooks, S. 595. Hervorhebungen: N.N.

⁴⁶⁷Vgl. Pfeiffer, Tod und Erzählen, S. 13f. und Kapitel 3.4., S. 60f. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁶⁸Mann, Tonio Kröger, S. 268. Hervorhebung im Original.

sich hingesummt hatte, sondern dem „parfümierte[] Qualm“ verfällt, „in dem es blitzt“ (423), wird der kleine Buddenbrook dezidiert als „Wagnerianer[] reinsten nietzscheanischen Geblüts“⁴⁶⁹ ausgewiesen. Entgegen der landläufigen Meinung ist er es jedoch nicht aus dekadenter Lebensverkennung heraus, die in der Musik die „unbegrenzte Empfindungserweiterung“⁴⁷⁰ und den unmittelbaren Zugang zur Welt sucht: Hanno muss sich in ihr gar nicht erst die „Erkenntnis der befreienden und erlösenden Macht des Todes“⁴⁷¹ mitteilen, da er um diese Macht bereits weiß, wenn er, „nach den ersten Schritten, die er auf seinem Lebenswege getan“ (425), damit beginnt, von jenen „Klängen“ zu „naschen“. Seine Disposition ist anders gelagert: Der letzte Buddenbrook verfällt der „neuen Musik“ (423) aufgrund der „*Identität von Wagner und Tod*“⁴⁷², das heißt, er erkennt die Musik deshalb als eine „außerordentlich ernste[] [...] und tiefsinnige[] Sache“ (425), weil sich ihm in ihr der gleiche „seltsam vertraute[] Duft“ (595) mitteilt, von dem er selbst stets umgeben ist. Aufgrund der Wesensverwandtschaft Hannos mit dem Tode bedeutet die „Identität von Wagner und Tod“ in gewisser Weise also auch Hannos Identität mit dem „Leben und Weben der Leitmotive“. (425) Thomas, der sich in jungen Jahren „stark und frei genug gefühlt hatte, unbeschadet seiner bürgerlichen Tüchtigkeit einen distinguierten Geschmack an den Tag zu legen“, und aus diesem Grunde Gerda Arnoldsens zur Frau nahm, erkennt erst nach und nach, dass ihre musische Leidenschaft, die er zuvor lediglich als eine Art „reizvolle Beigabe zu ihrem eigenartigen Wesen“ betrachtet hatte, ihm im Innersten fremd ist. (432) So wird die „neue Musik“ für Thomas Buddenbrook zu einer „feindlichen Macht“ (432), der er sich im Kampf um die Zukunft seines Sohnes gegenüber sieht. Spätestens hier zeigt sich, dass die „neue Musik“ nichts mehr gemein hat mit jener Musik, die „in den Dienst des Menschen gestellt“ ist, sondern dass spätestens mit Gerda und Hanno der „Mensch der Musik dienstbar“ wird.⁴⁷³ An Wagner gemahnende Klänge sind es dann auch, die den Untergang bzw. den entscheidenden Verlust der Firma untermalen, als am Tage der Jubiläumsfeier die gesamte „Pöppenrader Ernte“ (402) durch einen Hagelschauer vernichtet wird:

Die Musik ... die Musik setzte wieder ein, mit einem albernen Lärm, der einen Galopp bedeuten sollte und in welchem Pauke und Becken einen Rhythmus markierten, den die übrigen voreilig und verspätet ineinander hallenden Schallmassen nicht innehielten, einem aufdringlichen und in seiner naiven Unbefangenheit unerträglich aufreizenden

469Heftrich, *Vom Verfall*, S. 56.

470Huber, *Text und Musik*, S. 44.

471Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 318f.

472Ebd., S. 319. Hervorhebung: N.N.

473Buddenbrooks-Handbuch, S. 311.

Tohuwabohu von Knarren, Schmettern und Quinquilien, zerrissen von den aberwitzigen Piffen der Pikkoloflöte. (420)

Der Firmenchef selbst quittiert diese wirtschaftliche Katastrophe nur noch mit einem „schweren Kopfnicken“ und einem „müden und fast gebrochenen Ausdruck“, während seine „halbgeschlossenen Augen [sich] verschleiern“. (419) Hanno indes entschwindet mit seiner Mutter in jenen „Tempel“ der Kunst, von dessen Schwelle sie Thomas „mit unnachsichtiger Gebärde“ (433) verweist, und wo Herr Pfühl ihm all das bestätigt, „was er eigentlich von jeher schon gewußt hatte.“ (426) Im „regelrechten Unterrichte“ (527) wird jedoch auch sehr schnell deutlich, dass Hanno eben nicht mit einem außergewöhnlichen Talent wie dem seiner Mutter gesegnet ist, sondern dass die Musik, genau wie der Tod, ihm im innersten Wesen verwandt ist: Mit der Vermutung, Hanno „inklinier[e] nicht zum Solistentum“ (425), deutet Gerda bereits auf seine Identität als dilettantischer Schwärmer hin, der technisch zwar „keineswegs außerordentlich [...] fortgeschritten“ ist, dessen Liebe zur Musik jedoch „von einer nicht ganz gewöhnlichen Veranlagung Zeugnis“ (527) gibt. So begreift Hanno, der „dumpf und ohne Hoffnung auf Verständnis über seiner Rechentafel“ brütet, am Flügel alles, was Herr Pfühl ihn lehrt: „[E]r begriff es und eignete es sich an, wie man nur das sich aneignen kann, *was einem schon von jeher gehört hat*.“⁴⁷⁴ Entsprechend bildet sich bei dem letzten Buddenbrook schnell „jenes intuitive Herrschaftsgefühl über die Klaviatur“ aus, „das zur Phantasie und Improvisation verführt“ – und als Liebhaber der Musik „ernüchtert[]“ er „die Tiefe [...] seiner Stimmung nicht mit dem Üben banaler Liedchen“. (427) Im Gegenteil: Zu seinem achten Geburtstag übt Hanno eine eigene „kleine [...] Phantasie“ ein, die er um ein „einfaches Motiv“ mit einem (nach Herrn Pfühl zu urteilen) „theatralische[n] Schluß“ (429) herum ausbaut und im engsten Familienkreise zum Besten gibt. Diese Phantasie endet in der narrativen Gleichsetzung des musikalischen mit dem sexuellen Höhepunkt:

Dies kleine melodische Gebilde war mehr harmonischer als rhythmischer Natur, und ganz seltsam mutete der Gegensatz an, der zwischen den primitiven, fundamentalen und kindlichen Mitteln und der gewichtigen, leidenschaftlichen und fast raffinierten Art bestand, in welcher diese Mittel betont und zur Geltung gebracht wurden. [...] In der Tat, wenn der kleine Hanno einen Effekt erzielte [...], so war der Effekt *weniger empfindsamer als empfindlicher Natur*. [...] Und nun kam der Schluß, Hanno's geliebter Schluß, der an *primitiver Gehobenheit* dem Ganzen die Krone aufsetzte. [...] Er wuchs, er nahm zu, er schwoll langsam, langsam an, im forte zog Hanno das dissonierende, zur Grundtonart leitende cis herzu, [...]. *Er verweigerte sich die Auflösung*, [...]. Was würde sie sein, diese Auflösung, dieses *entzückende und befreite Hinsinken* in H-Dur? Ein Glück ohnegleichen, [...]. Noch nicht ... noch nicht! Noch einen Augenblick [...] der Spannung, die unerträglich werden mußte, damit die

474Mann, Buddenbrooks, S. 427. Hervorhebung: N.N.

Befriedigung desto köstlicher sei ... [...]. Hanno's Oberkörper reckte sich langsam empor, seine Augen wurden ganz groß, seine geschlossenen Lippen zitterten, [...] *und dann war die Wonne nicht mehr zurückzuhalten.* [...] Seine Muskeln spannten sich ab, ermattet und überwältigt sank sein Kopf auf die Schulter nieder [...] und ein wehmütiges, fast schmerzliches Lächeln *unaussprechlicher Beseligung* umspielte seinen Mund, [...].⁴⁷⁵

Die Gleichsetzung des musikalischen mit dem sexuellen Höhepunkt, der für Hanno zugleich „orgastischen“⁴⁷⁶ und, wie noch zu zeigen sein wird, tödlichen Charakter hat, lässt das Ende der Genealogie noch einmal in einem anderen Licht erscheinen: Zwar setzt Hanno den „schönen, sauberen Doppelstrich“ (445) auch deshalb unter seinen Namen, weil er sich den strukturellen Gesetzen des Romans nach bereits auf der Seite des Niedergangs befindet, doch die deutliche erotische Konnotation seines Klavierspiels macht darüber hinaus deutlich, dass Hanno auch rein körperlich nicht in der Lage wäre, die Linie fortzusetzen: Das Begehren des kleinen Buddenbrook, der von Beginn an nicht zum Leben bestimmt ist, richtet sich auf das einzige, was er kennt: die Musik – und in dieser Musik richtet es sich dezidiert auch auf den Tod.⁴⁷⁷ So kommt es, dass Hanno im Gegensatz zu seinen Verwandten, die sich während der Sterbestunden der Familie entweder in Theatralik (Tony), Scham (Gerda) oder Schmach (Christian) ergehen, derjenige ist, der zwar keine konkrete Reaktion zeigt, diese „Vorgänge[] [...] des Endens“ (595) allerdings nicht einfach nur beobachtet, sondern ihnen ausdrücklich „*bei[]wohnt*“.⁴⁷⁸ Wenn Hanno am Abend nach der 'Lohengrin'-Aufführung also seinen Wecker richtet und einschläft, „so tief und tot, wie man schläft, wenn man niemals wieder erwachen möchte“ (598), so drückt sich darin vor allem eines aus: Die Sehnsucht des letzten Buddenbrook danach, endlich *nach Hause* zu kommen.

475Ebd., S. 430f. Hervorhebungen: N.N.

476Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 275.

477An dieser Stelle darf natürlich nicht unerwähnt bleiben, dass dem Roman durch die Freundschaft Hannos zu Kai Graf Mölln durchaus auch eine latente homoerotische Dimension eingeflochten ist. Vgl. hierzu u.a. S. 440 u. 442.: „Dieser kleine, verwahrloste Gesell hatte mit einem Feuer, einer stürmisch aggressiven Männlichkeit um die Gunst des stillen, elegant gekleideten Hanno geworben, der gar nicht zu widerstehen gewesen war. [...] Hanno wirkte besänftigend, zähmend und geradezu veredelnd auf Kai, der ihn zärtlich liebte [...].“ Es ist meiner Ansicht nach jedoch recht deutlich, dass Hanno auch in Kai weniger den gleichaltrigen Knaben als vielmehr den angehenden Künstler liebt. Außerdem ist der letzte Buddenbrook in einem so hohen Maße durch seinen narrativ vorherbestimmten Früh Tod charakterisiert, dass die Qualen der Sexualentwicklung, die für die meisten anderen literarischen Figuren an der Schwelle zur Adoleszenz zentral sind, in Hannos Fall überhaupt keine Rolle spielen.

478Mann, Buddenbrooks, S. 595. Hervorhebung: N.N.

5.2. „Ich möchte schlafen; aber du mußt tanzen.“⁴⁷⁹ – Hannos Tod

Wenn Hanno sechzehnjährig und (vermeintlich) in Folge einer Typhus-Erkrankung verstirbt, geht mit ihm im Grunde genommen keine nennenswerte Veränderung vor: Er tauscht lediglich die zeitweilige „Beseligung“ (431) seiner rauschhaften musischen Phantasien aus gegen jenen Weg, der endgültig „in den Schatten, die Kühle, den Frieden“ (642) führt. Doch nicht nur Hanno stirbt, bevor er eigentlich gelebt hat: Bereits vier Jahre vor der „bürgerliche[n] Sippendämmerung“⁴⁸⁰ schreibt Mann eine Figur ins Leben, die (wie Hanno) um den eigenen Frühtod weiß und sich (wie Hans Castorp) in dem Gefühl ergeht, sich „mit dem Tode zu vermählen“⁴⁸¹: Der namenlose Protagonist der Prosaskizze „Der Tod“ ist sich bereits mit „neunzehn oder zwanzig Jahren“ sicher, „mit vierzig sterben“ zu müssen, und vertritt diesbezüglich die Ansicht, dass es überhaupt kein „unfreiwillig[iges]“ Sterben gebe: „Man stirbt nicht, bevor man einverstanden damit ist ...“⁴⁸² Es ist dieses Einverständnis, das auch Hanno Buddenbrooks Sonderstellung im Verfallsschicksal seiner Familie bestimmt: Da der „kleine[] Verfallsprinz[]“⁴⁸³ die Buddenbrook'sche Welt bereits in einem Zustand der *Verfallenheit* betritt, muss er nicht, wie alle anderen Mitglieder seiner Familie, Teil jener „abwärts-Bewegung“⁴⁸⁴ werden, die das 'ganze Haus' Buddenbrook durchzieht und gemeinsam mit den einzelnen Familienmitgliedern nach und nach auch das „weitläufige[] alte[] Haus[] in der Mengstraße“ (7) zu Fall bringt. Folglich ist der letzte Buddenbrook von der charakteristischen Bewegung von *oben nach unten* bzw. von *unten nach oben*, die den Roman strukturell dominiert und seine 'Architektur' bestimmt, in gewisser Weise ausgenommen. Seine diesbezügliche Sonderstellung findet sich nahezu verbildlicht im „Gottesdienst in der Marienkirche“, dem Hanno an der Seite seines Mentors Edmund Pfühl „beiwohn[t]“. (428) Hier sitzt der kleine Buddenbrook „[h]och über der Gemeinde [...] inmitten des Brausens der gewaltigen Klangmasse“ (428) von Pfühls Orgelmusik und blickt – genau wie später Hans Castorp – aus dieser erhöhten Position „auf das gemeine Leben und Treiben 'derer unten' hinab“⁴⁸⁵:

Wenn aber das Nachspiel zum Chorgesang zu Ende war, [...] so geschah es gar nicht selten, daß Herr Pfühl ganz einfach sich über die Predigt zu mokieren, über Pastor Pringsheims stilisiertes Fränkisch, seine langen, dunklen oder scharf akzentuierten Vokale, seine Seufzer und den jähen Wechsel zwischen Finsternis und Verklärung auf

479Storm, Hyazinthen, S. 30, Verse 4 u. 16.

480Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 265.

481Marschall, Blumen der Todes, 128f.

482Mann, Der Tod, S. 75.

483Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 268.

484Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

485Lorenz, Schneebblumen und Blumenschnee, S. 134.

seinem Angesicht zu lachen anfang. Dann lachte auch Hanno, leise und tief belustigt, denn ohne sich anzusehen und ohne es sich zu sagen, waren *die beiden dort oben* der Ansicht, daß diese Predigt ein ziemlich albernes Geschwätz und der *eigentliche Gottesdienst vielmehr das sei, was der Pastor und seine Gemeinde wohl nur für eine Beigabe zur Erhöhung der Andacht hielten: nämlich die Musik.*⁴⁸⁶

Aufgrund der deutlichen räumlichen Trennung eines 'Oben' (Hanno und Pfühl auf der Empore) von einem 'Unten' (die Gemeinde und Pastor Pringsheim im Kirchenschiff) ist hier die Dynamik, der Buddenbrooks unterworfen bzw. verfallen sind, gleichsam materiell abgebildet: Während die Klänge der Orgel zu „den anderen Leuten im Schiff“ (428) *hinabklingen*, *steigen* die Worte des Pastors zu Hanno und seinem Lehrer *hinauf*. Indem Hanno, dem die Welt, auf die er hier hinabblickt, schon immer als ein 'verkehrtes' Leben erschienen war, in „sympathetische[m] Einverständnis mit Herrn Pfühl die liturgische Hierarchie von der zum Dienen bestimmten Musik und dem religiösen Verkündigungswort“⁴⁸⁷ nun jedoch umdreht, weist er den *heraufklingenden* Worten des Pastors durch die spezifisch umkehrende Wertehierarchie wieder einen Platz *unterhalb* der Musik zu. Auf diese Weise verbildlicht die Szene also nicht nur die charakteristische Bewegung von oben nach unten und von unten nach oben, sondern auch die Kreisstruktur, zu der sich die beiden räumlichen Dynamiken in „Buddenbrooks“ zusammenschließen: Auf die Bewegung von oben nach unten folgt grundsätzlich die Bewegung von unten nach oben. An dieser Stelle zeigt sich jedoch nicht nur die Wirksamkeit dieses strukturellen Gesetzes, das neben „Buddenbrooks“ auch auf dem „Zauberberg“ wirksam ist, sondern in Hannos Umkehrung der liturgischen Hierarchie drückt sich auch seine Sonderstellung innerhalb der Verfalls-Geschichte aus: Hanno, der die Welt ganz ähnlich wie Hans Castorp, den Markus Lorenz einen „Mann ohne Eigenschaften“ nennt⁴⁸⁸, im Grunde genommen genauso wieder verlässt, wie er sie betreten hat, ist als einziger zu einer Verkehrung der Perspektiven bzw. einer Verwischung der Sphären von 'oben' und 'unten' fähig, weil er als Einziger nicht in der spezifischen Dynamik befangen ist, die alle anderen Buddenbrooks dominiert. Wie Hans Castorp kann der „erhöhte“ Buddenbrooks-Sprössling die Bewegungen überblicken, die das Schicksal seiner Familie bestimmen, da er selbst sich von Beginn

486Mann, Buddenbrooks, S. 428. Hervorhebungen: N.N.

487Lorenz, Schneebäume und Blumenschnee, S. 135.

488Vgl. Ebd., S. 133f.: Laut Lorenz entspricht die Figurenkomposition im Falle Hans Castorps den klassischen romanpoetologischen Überlegungen Schillers und Goethes, da Castorp sich „auf keinen spezialisierten Beruf, auf keine bestimmte Weltanschauung oder konkrete Handlungsmaxime festlegen“ ließe. Diese figurale Genese fände ihre Entsprechung sowohl in Settembrinis Ausspruch „Placet experiri“, mit welcher er die „Haltung der romanesken Experimentalfigur, des jungen Mannes ohne Eigenschaften“ beschreibe, als auch in der Feststellung Hofrat Behrens, dass Castorp „'aufnahmefreudig'“ sei. Die Doppelbedeutung letzteren Ausspruches findet sich auch in der Beschaffenheit der Höhenluft wiederholt, da diese „gleichzeitig gut für und gegen die Krankheit“ sei.

an außerhalb befindet. Im Kleinen zeigt sich mit dieser Verkehrbarkeit der Perspektiven hier bereits das, was Mann mit dem „Zauberberg“ 1924 zu epischer Breite ausgestaltet: Auch dem in seiner Balkonloge „erhöhten“ Hans Castorp erscheint das Leben „unten im Flachlande“ (ZB 281) als das nicht „eigentliche“ und ein „sonderbar [...] *verkehrtes*“ Leben, während die stets gleichförmige Tagesordnung „Derer hier oben“ beginnt, „in seinen Augen das Gepräge einer heilig-selbstverständlichen Unverbrüchlichkeit anzunehmen“.⁴⁸⁹ Gleichsam gerahmt ist diese Verkehrung der Perspektiven durch den „Zivilisationsliteraten“⁴⁹⁰ Settembrini, der die „Höhenwelt“ schon bald nach Castorps Ankunft als eigentliches „Schattenreich“ entlarvt, das von Behrens und Krokowski als „Minos und Rhadamanth“ (83) regiert würde: Zu Joachim sagt er in diesem Zusammenhang: „Wir sind tief gesunkene Wesen, nicht wahr, Leutnant[?]“ (ZB 84f.) Da die Zauberberg-Welt, die das gesellschaftliche Portrait der west- und osteuropäischen Vorkriegs-gesellschaft mikrokosmisch gleich einem „Kulturabsud“⁴⁹¹ vorführt, in der hermetisch abgeschlossenen Sphäre einer „Märchenzeit“⁴⁹² existiert, beginnen sich in dieser „ziellosten, zyklisch-stehenden Ewigkeit“⁴⁹³ zugleich auch die Sphären zu verwischen: Die Jahreszeiten „halten sich nicht an den Kalender“ (ZB 133), niemand vermag zu sagen, ob es bei dem vermeintlichen Nebel, den Hans Castorp zu bemerken meint, nicht viel mehr um Wolken handelt, und das Sanatorium selbst entpuppt sich als ein „labyrinthisch anmutender“⁴⁹⁴ Ort, in dem aus dem tiefergelegenen Kabinett des Doktor Krokowski die „Tiefendimension' des Unbewußten“⁴⁹⁵ und der analytisch „zerglieder[te]n“ (ZB 30) Seelen an die Oberfläche steigen. Hans Castorp selbst kommt es vor, „als ob die Natur zu Falle gebracht und jede Ordnung auf den Kopf gestellt würde“. (ZB 131f.) Symbolisches Abbild dieser „im Kreise“ (ZB 509) laufenden Zeit ohne objektive Bezugspunkte und feste „Grundbegriffe“ (ZB 276) ist die sog. „Stumme Schwester“, jenes Thermometer ohne Bezifferung, auf dem die Fieberkurve steigt und fällt, ohne dass irgendjemand sagen könnte, in welche Richtung sie sich tatsächlich bewegt. Je länger Hans Castorp, der genau wie Buddenbrooks in mehr als einer Hinsicht verfällt⁴⁹⁶, sich in dieser Höhenwelt befindet, desto schwieriger

489Mann, Zauberberg, S. 206. Hervorhebung: N.N.

490Mann, Betrachtungen, S. 52ff.

491Albérès, Geschichte des modernen Romans, S. 116.

492Ebd., S. 181.

493Lorenz, Schneebäume und Blumenschnee, S. 142.

494Koopmann, Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans', S. 66

495Ott, Artikel 'Raum', S. 135.

496Im „Zauberberg“ ist das Bedeutungsspektrum des 'Falls' bzw. des 'Verfallens' sogar noch breiter als in „Buddenbrooks“: Castorp verfällt der pflichtfreien, tatsächlich in gewisser Weise bezaubernden Atmosphäre des Sanatoriums, er verfällt den körperlichen Reizen Clawdia Chauchats und er wird zum

wird es auch für ihn, zwischen einem 'Oben' und einem 'Unten' zu unterscheiden. Doch genau wie Hanno in „Buddenbrooks“, ist auch Hans Castorp auf dem „Zauberberg“ der Einzige, dem es von seiner „erhöhten“ Position in der Balkonloge aus gegeben ist, gewissermaßen eine Außenperspektive auf den undurchsichtigen, gleichsam in sich kreisenden Mikrokosmos des Sanatoriums „Berghof“ einzunehmen: Settembrinis Ausspruch „Placet Experiri“, den Castorp in der Folge als Charakterisierung seiner selbst adaptiert, beschreibt nicht nur die „Haltung der romanesken Experimentalfigur“⁴⁹⁷, sondern auch die Beweglichkeit des „einfache[n] junge[n] Mensch[en]“ (ZB 11) zwischen den Sphären der Welt „Derer hier oben“. (ZB 206) So kommt es, dass die Verkehrung der räumlichen Perspektiven nicht nur die Bewertungs- und Beurteilungskonventionen auf den Kopf stellt, sondern darüber hinaus auch eine „betrachtende Reflexion auf die Verhältnishaftigkeit und Verhältnismäßigkeit der verkehrbaren Betrachterstandpunkte“⁴⁹⁸ ermöglicht: Indem Hans Castorp bemerken (und sich darüber wundern) kann, dass er sich wundert, wird er zum „auktorialen Kommentator eben dieses seines Erstaunens“⁴⁹⁹, auf das seine „mit der auktorialen Instanz osmotisch sich vermählende Erzählstimme“⁵⁰⁰ Antwort gibt. So kommt es auch, dass der selbsternannte „Zivilist“ (ZB 72) gänzlich unbeeinflusst gegenüber den pädagogischen Versuchen Settembrinis und Naphtas bleibt: Wohl nimmt er mit der Zeit unterschiedliche Haltungen und sogar Redewendungen an, doch eine Veränderung im Sinne eines Bildungsweges, wie ihn insbesondere die ältere Forschung annimmt, geht in Hans Castorp während der sieben Jahren seiner „Märchenzeit“ nicht vor. Am Ende der verlängerten Liegekur wird ein noch immer „einfacher junger Mensch“ (ZB 11) in das „Todesfeld der Weltkriegsschlacht geschickt“⁵⁰¹: Wenn Hans Castorp das „Schattenreich“ (ZB 83) aufgrund des „historische[n] Donnerschlag[s] [...], der den Zauberberg sprengt“ (ZB 975), wieder verlässt, um sich mitten im „Weltfest des Todes“ (ZB 984) wiederzufinden, ist er noch immer jener „Mann ohne Eigenschaften“⁵⁰², dessen (aller Wahrscheinlichkeit nach) kurzes Leben der ironisch-distanzierte Erzähler als ebenso ziellos, ebenso in sich kreisend definiert, wie die „Märchenzeit“⁵⁰³ 'Derer

medizinischen 'Fall'. Darüber hinaus erleidet er einen „Blutsturz“ und entwickelt nahezu eine Obsession für den körperlichen Verfall durch Krankheit und Tod, welchen er im Rahmen seiner „karitativen Unternehmungen“ zu erforschen sucht.

497Lorenz, Schneebäume und Blumenschnee, S. 133.

498Ebd., S. 136.

499Ebd., S. 136.

500Ebd., S. 161.

501Killy Literaturlexikon, Artikel 'Thomas Mann', S. 659.

502Vgl. Lorenz, Schneebäume und Blumenschnee, S. 133f.

503Albérès, Geschichte des modernen Romans, S. 181.

hier oben': „Lebewohl, Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind! Deine Geschichte ist aus. [...]; sie war weder kurzweilig noch langweilig, es war eine *hermetische* Geschichte.“⁵⁰⁴ Genau wie „des Lebens treuherziges Sorgenkind“ den Zauberberg, verlässt letzten Endes auch Hanno Buddenbrook die „verrottete[] Familie“ (633), in die er hineingeboren wurde, ohne dass das Leben in ihm nennenswerte Veränderungen gezeitigt hätte: Das leise Fragezeichen, mit dem seine Existenz ab dem Zeitpunkt seiner schweren Geburt stets versehen ist, erlischt beinahe unmerklich, damit aus dem „winzigen Geschöpfe, das so sonderbar lautlos zur Welt kam“ (336), ein „sonderbar lautlos“ Sterbender werden kann.

Der „Gottesdienst in der Marienkirche“, dem Hanno an der Seite des Organisten Pfühl „beiwohn[t]“ (428), macht indessen nicht nur die Sonderstellung des letzten Buddenbrook im Verfallsschicksal seiner Familie deutlich, sondern hier zeigt sich auch, *warum* Hanno nicht fallen muss, um sterben zu können: Während die *hinab* klingende Orgelmusik und die *hinauf* steigenden Worte der Predigt die beiden Dynamiken abbilden, die den Roman strukturell bestimmen, flicht der Organist den „gewaltigen Klangmassen“ ein musikalisches Motiv ein, das genau das Gegenteil dieser Bewegungen symbolisiert: Pfühl führt hier die sog. „rückgängige Imitation“ vor, „eine Melodie [...], welche vorwärts und rückwärts gelesen gleich war“ (428), und von der er mit „hoffnungslosem Kopfschütteln“ sagt: „Es merkt es niemand.“ Seinem kleinen Schüler erklärt er:

‘Das war eine krebsgängige Imitation, Johann. Du weißt noch nicht, was das ist ... es ist die *Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn, von der letzten Note zur ersten* ... etwas ziemlich Schwieriges. Später wirst du erfahren, was die Nachahmung im strengen Satze bedeutet ... [...].’⁵⁰⁵

Jener „Krebsgang“, von dem sein Mentor ihm verspricht, er werde ihn damit „niemals quälen, [ihn] nicht dazu zwingen“ (429), ist gleichsam die musikalische Entsprechung zu Hannos Leben, welches von Beginn an dem Tode zugeneigt ist, und das – als weitere Variation des Grundthemas 'Gleichnis' – jenes „Gefühl vorzeitiger Erfahrungheit“ abbildet, „das man Altklugheit nennt“ (437), und das bereits den Säugling Hanno auszeichnet: Da der letzte Buddenbrook die Welt bereits in einem Zustand der *Verfallenheit* betritt, geht während der sechzehn Jahre seines Daseins keine nennenswerte Veränderung in ihm vor – und als er stirbt, ist es ganz so, als hätte es ihn niemals gegeben. Tony Buddenbrook bestätigt diesen Gedanken in gewisser Weise,

⁵⁰⁴Mann, Zauberberg, S. 984. Hervorhebung: N.N.

⁵⁰⁵Mann, Buddenbrooks, S. 429. Hervorhebung: N.N.

wenn sie zu Gerda bei der letzten Zusammenkunft der übriggebliebenen Damen Buddenbrook sagt: „[R]eise mit Gott, Gerda, und Dank, daß du nicht schon früher reitest, damals, als Thomas starb ...“ (643) Die Todesszene des kleinen Buddenbrook, die jemanden aus der Handlung entfernt, der eigentlich niemals vollkommen darin angekommen war, ist narrativ entsprechend gestaltet: Ähnlich wie der Tod Jean Buddenbrooks, der die Reihe der „problematische[n] Charaktere“⁵⁰⁶ in der Kaufmannsfamilie eröffnet, bleibt auch Hannos Sterben, welches diese Reihe beschließt, in gewisser Weise ausgeklammert: Während Jeans Tod durch narrative Vorausdeutungen antizipiert und durch die Phänomenologie eines Sommergewitters substituiert wird⁵⁰⁷, kündigt sich Hannos Sterben bereits an, als er am Abend unter „Weihen und Entzückungen“, „heimlichem Erschauern und [...] [i]einem plötzlichen inneren Schluchzen“ den „Lohengrin“ im Stadttheater hört: Der eklatante Missklang zwischen dem hier geschilderten Theaterbesuch und der „preußische[n] Dienststrammheit“ (615), unter der Hanno tags darauf in der „häßlich[en] und hassenswert[en]“ (603) Schulstube leidet, provoziert selbst in der Lektüre den Eindruck, dass es „mehr sein“ müsse, „als seine persönlichen Kummernisse“, die auf dem letzten Buddenbrook lasten: „[E]ine Bürde, die von Anbeginn seine Seele beschwert habe und sie irgendwann einmal ersticken müsse ...“ (598) Es ist diese „Bürde“, die Hanno bereits als Säugling mit „altklug prüfende[m] Blinzeln“ (336) auf das Leben und seine Mitmenschen blicken lässt, und die von der *Erkenntnis* kündigt, mit der der kleine Buddenbrook bereits zur Welt kommt: Dass das Leben nichts weiter ist als die „ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leiden[s]“⁵⁰⁸, die naturgemäß in den Tod führt. So kommt es auch nicht von ungefähr, dass sein Freund, der kleine Kai Graf Mölln, derjenige ist, der Hanno an diesem Nachmittag davor warnt, am Flügel zu phantasieren: Auch Kai hat, wie Hanno, die Anlage zum Künstler und zeichnet sich wie er durch jenen Blick „hinter die Kulissen“ (460) aus, der den „schöne[n] Schein“⁵⁰⁹ von einem „zu viel“⁵¹⁰ wissen trennt. Kai jedoch ist, wie auch Tonio Kröger, ein Schreibender, bei dem sich bereits in jungen Jahren das Bedürfnis regt, „es dem Buche gleichzutun und selbst etwas zu erzählen“ (442): Genau wie Hannos jüngerer Seelenzwilling sieht auch Kai also nicht nur „in die Dinge hinein“ (TK 257), sondern ist auch in der Lage, sie durch seine Kunst in Zeichen ihrer selbst zu verwandeln: Da Kai aus dem Leben, das

506Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 311.

507Vgl. Kapitel 3.3., S. 56f. der vorliegenden Arbeit.

508Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 16.

509Ebd., S. 28.

510Ebd., S. 44.

Hanno ausschließlich als Leiden empfindet und empfinden kann, eine Geschichte macht, die „nicht gänzlich in der Luft st[eht], sondern von der Wirklichkeit ausg[eht] und diese in ein seltsames und geheimnisvolles Licht rückt[.]“ (442), kann Kai, genau wie Tonio, leben. Für Hanno jedoch gibt es keinen „schöne[n] Schein“, der zwischen ihm und den dionysischen Urgrund, d.i. die Erkenntnis des Todes, treten könnte, da sich ihm der unbildliche Urwille als das „Nieempfundene[.]“ direkt über seine Musik „zur Äußerung“⁵¹¹ drängt. Da zum (tätigen) Leben in jenem Sinne, wie die Familienchronik es den Buddenbrooks „vor[.]schreib[t]“⁵¹², jedoch das „Umschleiertsein durch die Illusion“⁵¹³ gehört, kann Hanno nicht nur nicht leben – er kann es nicht einmal *wollen*: „Ich habe Angst davor, genau, als wäre ein Unrecht dabei!“ (633) Folglich kommt es letztlich auch der Musik, jenem „parfümierte[n] Qualm, in dem es blitzt“ (423) zu, dem letzten Buddenbrook seinen Weg „nach Hause“ zu eröffnen. Narrativ wird dies geleistet, indem Hannos Spiel in ursächlichen Zusammenhang mit der (darauf folgenden) Typhuserkrankung gestellt wird: Nach dem Schultag, an dem Hannos Sitzenbleiben zur beschlossenen Sache wird, antwortet er auf die Frage Kais, ob er „heute nachmittag [!] spielen“ werde: „Ja, ich werde wohl spielen [...] [.] obgleich ich es nicht tun sollte. [...]. [...], ich kann es nicht lassen, obgleich es alles noch schlimmer macht.“ (633) Kurz, bevor die beiden sich voneinander verabschieden, sagt sein Freund noch: „Sei nicht verzweifelt ... Und spiele lieber nicht!“ (635) Doch Hanno, der „es nicht lassen [kann]“, zieht sich in der „kleinen Villa[.] vorm Tore“ (594) ins Dämmerlicht zurück, setzt sich mit „verschleierte[m]“ Blick an den Flügel und spielt sich mit „eine[r] seiner Phantasien“ (636) gleichsam aus dem Leben heraus. In dem „ganz einfache[n] Motiv“, das er hierfür verwendet, und das aus „einer einzigen Auflösung“, „einem *sehnsüchtigen und schmerzlichen Hinsinken von einer Tonart in die andere*“ besteht, sowie den „Hörnern, die zum Aufbruch riefen“ und den Drachen, Felsen, Strömen und Flammen, die „getötet, [...] erklommen, [...] durchschwommen [und] durchschritten“⁵¹⁴ werden, findet sich die intertextuelle Referenz an die Chromatik und das Tristan-Vorspiel Wagners⁵¹⁵: In dieser Musik, die identisch ist mit dem Tode⁵¹⁶, ist Hannos Sterben bereits vollzogen. Entsprechend endet sein Spiel an diesem Nachmittag in musischer Ekstase und dionysischem Tanz:

511Ebd., S. 37.

512Mann, Buddenbrooks, S. 88. Zur Orientierung der Buddenbrooks an der eigenen Familiengeschichte, wie sie durch die Chronik festgeschrieben ist, siehe Kapitel 2.4., S. 40ff. der vorliegenden Arbeit.

513Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 65.

514Mann, Buddenbrooks, S. 636-638. Hervorhebung: N.N.

515Vgl. u.a. Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 277.

516Vgl. Höpfer, Öäwer tau Moder, S. 319.

... Die Lösung, die Auflösung, die Erfüllung, die vollkommene Befriedigung brach herein, und mit einem entzückten Aufjauchzen entwirrte sich alles zu einem Wohlklang, der in süßem und sehnsüchtigem Ritardando sogleich in einen anderen hinübersank ... es war das Motiv, das erste Motiv, was erklang! Und was nun begann, war ein Fest, ein Triumph, eine zügellose Orgie ebendieser Figur, die in allen Klangschattierungen prahlte, sich durch alle Oktaven ergoß, [...]. Es lag etwas [...] Lasterhaftes in der Maßlosigkeit und Unersättlichkeit, mit der sie genossen und ausgebeutet wurde, und etwas zynisch Verzweifelter, etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier, mit der die letzte Süßigkeit aus ihr gesogen wurde, [...]. (638f.)

Als Hanno seine Phantasie beendet, ist er blass „und seine Augen br[e]nn[en]“. (639) Das nächste Kapitel liefert gleichsam in einem Nachsatz nur mehr die „biologische Begründung seines Ablebens“⁵¹⁷, welches in dem „sehnsüchtigen und schmerzlichen Hinsinken“ (637) seines Spiels bereits vorweggenommen ist: Während Jean Buddenbrooks Sterben im Sinne einer mimetischen Darstellung, wie sie der Erzähler beispielsweise bei Elisabeth Buddenbrook leistet, ausgeklammert bleibt, findet in Hannos Falle sehr wohl Sterbe-Mimesis statt – allerdings ist diese gleichsam von der Person des „kleinen Verfallsprinzen“⁵¹⁸ abgelöst: Im dritten Kapitel des elften Teils, dem sog. „Typhus-Kapitel“, liefert der Erzähler die reine 'Fallbeschreibung' dieser Krankheit, angefangen bei „seelische[r] Mißstimmung“ und „äußerster Müdigkeit“ (639) über Gehirnschmerzen und „heftige[] Frostanf[ä]ll[e]“ bis hin zum „aufgetriebene[n] Unterleibe“ (640) und einem heftigen Fieber, das den Kranken rasch verzehre.⁵¹⁹ Indem der Erzähler sich jedoch darüber ausschweigt, dass es sich bei dem Kranken um Hanno Buddenbrook handelt, und die Verbindung zwischen dessen Tod und der Krankheit erst rückblickend eröffnet wird, wenn Tony von der Verabschiedung des kleinen Kai Graf Mölln am Sterbebett seines Freundes erzählt, wird deutlich, dass der Typhus *explizit* nicht als Todesursache fungiert.

Bei gewissen Individuen wird die Diagnose durch besondere Umstände erschwert. Gesetzt zum Beispiel, daß die Anfangssymptome der Krankheit, Verstimmung, Mattigkeit, Appetitlosigkeit, unruhiger Schlaf, Kopfschmerzen, schon meistens vorhanden waren, [...] Daß sie sich, auch bei plötzlich verstärkten Auftreten, kaum als etwas Außergewöhnliches bemerkbar machen? [...] Denn *eines* weiß er [d.i. der „tüchtige[] Arzt“] nicht, was *eine* Frage betrifft, so tappt er im Dunkel, [...]. Er weiß nicht, ob die Krankheit, die er ‚Typhus‘ nennt, in diesem Falle ein im Grunde belangloses Unglück bedeutet [...] – oder ob sie ganz einfach eine Form der Auflösung ist, das *Gewand des Todes selbst*, der ebensogut in einer anderen *Maske* erscheinen könnte, und gegen den kein Kraut gewachsen ist. Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt: In die fernen Fieberträume [...] des Kranken wird das Leben hineinrufen mit unverkennbarer, ermunternder Stimme. Hart und frisch wird diese

517Winkler, Das romantische Kind, S. 133.

518Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 268.

519Laut Grote liegt in diesem Kapitel eine nahezu wörtliche Übernahme des entsprechenden Eintrages über Typhus aus „Meyers Konversationslexikon“ vor. Die Verfasserin spricht in diesem Zusammenhang von „Montagetechnik“. Vgl. Grote, Der Tod in der Literatur, S. 106.

Stimme den Geist auf dem fremden, heißen Wege erreichen, auf dem er vorwärts wandelt, und der in den Schatten, die Kühle, den Frieden führt. [...] [W]ie weit er auch auf dem fremden, heißen Pfade fortgeirrt sein mag, er wird umkehren und leben. Aber *zuckte er zusammen vor Furcht und Abneigung bei der Stimme des Lebens*, die er vernimmt, bewirkt diese Erinnerung, [...] daß er den Kopf schüttelt und in Abwehr die Hand hinter sich streckt und *sich vorwärts flüchtet auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat* ... nein, es ist klar, dann wird er sterben.“⁵²⁰

Durch den erzählerischen Kunstgriff der entindividualisierten Fallbeschreibung wird deutlich, dass für den letzten Buddenbrook nicht die Krankheit, sondern seine „Furcht und Abneigung“ gegen die „Stimme des Lebens“ tödlich ist. Zu Kai sagt er kurz vor seinem „Todesspiel“: „Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen.“ (633) Die Sehnsucht danach, sich ganz jener „Kühle“ und jenem „Frieden“ hinzugeben, zu dem er „sich vorwärts flüchtet“, kennt auch Hannos Seelenzwilling Tonio, im Zusammenhang mit dessen unerfüllter Leidenschaft für Hans Hansen und Inge Holm sich ein Vers aus Storms „Hyazinthen“ durch die Novelle zieht: „Ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen.“ (TK 314) Es ist jener Tanz, den Tonio aus dem Halbdunkel verfolgt, und den Thomas Buddenbrook mit der Maske der „Wachheit [...] und Energie“ (396) bis zu seinem Tode tanzt, dem Hanno sich bereits vom Augenblick seiner schweren Geburt an verweigert, und dem er sich letztlich gänzlich entzieht, als er sich am Tage seines Sitzenbleibens mit „starr und unbestimmt auf einen Punkt gerichtet[em]“ (636) Blick an den Flügel setzt. Aus diesem Grunde ist in dem „ganz einfache[n] Motiv“, jenem „sehnsüchtigen und schmerzlichen Hinsinken von einer Tonart in die andere“ (636f.), bereits all das vollzogen, was den letzten Buddenbrook leise aus dem Leben entfernt: So wie Jean Buddenbrooks Tod durch die Phänomenologie eines Sommergewitters, wird Hanno Buddenbrooks Tod hier durch die Phänomenologie des dionysischen Rausches, der in die vollkommene Auflösung mündet, substituiert. Die folgende Fallbeschreibung bedarf also allein aus dem Grunde keiner Individualisierung, weil es sich nur um die Beschreibung eines Krankheitsverlaufs, nicht jedoch um die Beschreibung eines konkreten *Fallens* handelt: Da Hanno Buddenbrook niemals fallen musste, um sterben zu können, kann der Erzähler ihn weder medizinisch (Elisabeth Buddenbrook) noch symbolisch oder physisch (Thomas Buddenbrook) fallen lassen: Er lässt ihn ganz einfach gehen.

Die Tatsache, dass sowohl Hannos Leben als auch sein Sterben sich nicht als ein Fall von oben nach unten gestalten, sondern eher dem Lesen der Partitur von hinten nach

⁵²⁰Mann, Buddenbrooks, S. 641f. Hervorhebungen bis einschließlich fünfte Zeile im Original, ab dann von N.N.

vorne gleichen, erklärt auch das spezifisch schwärmerisch-zärtliche Verhältnis des letzten Buddenbrook zur See, in deren „grüne[r] und blaue[r] Unendlichkeit“ er „gedämpfte Betäubung“ empfindet und „in der das Bewußtsein von Zeit und Raum und allem Begrenzten still selig unterging“ (537f.). Die textinterne Erklärung für Hannos Affinität zur See, die die Forschung in der Regel als „vorwegnehmende[] Todeserfahrung“⁵²¹ interpretiert, liefert der Erzähler durch Thomas Buddenbrook, der um seiner angeschlagenen Gesundheit willen einige Wochen in Travemünde verbringt und darüber sinniert, warum es ihn früher ins Gebirge gezogen habe, während er heute die See vorziehe:

‘Was für Menschen es wohl sind, die der *Monotonie des Meeres* den Vorzug geben? Mir scheint, es sind solche, die zu lange und tief in die Verwicklungen der innerlichen Dinge hineingesehen haben, um nicht wenigstens von den äußeren vor allem eines verlangen zu müssen: *Einfachheit* ... [...] Sichere, trotzig, glückliche Augen, die voll sind von Unternehmungslust, Festigkeit und Lebensmut, schweifen von *Gipfel zu Gipfel*; aber auf der Weite des Meeres, das mit diesem mystischen und *lähmenden Fatalismus* seine *Wogen heranwältzt*, träumt ein verschleiierter, hoffnungsloser und wissender Blick, der irgendwo einstmals tief in traurige Wirrnisse sah ...’⁵²²

Obgleich jener „hoffnungslose[] und wissende[] Blick, der irgendwo einstmals tief in traurige Wirrnisse sah“, Hanno natürlich einmal mehr als Hamlet-Seele im Sinne Nietzsches auszeichnet, deren Wissen den Willen zum Handeln erstickt, ist dies nicht allein ausschlaggebend für die Affinität des „kleinen Verfallsprinzen“⁵²³ zum Meer. Genau wie seine Liebe zur Musik und seine Sehnsucht nach dem Tode beruht auch diese vielmehr auf einer Art Wesensverwandtschaft, da Hanno in der „Monotonie“, der „Einfachheit“ und dem „lähmenden Fatalismus“, mit dem das Meer „seine Wogen heranwältzt“, eine Entsprechung zu seinem eigenen Wesen findet: Es ist jene Einförmigkeit, jenes „unendliche[], dumpf brausende[] Dunkel“⁵²⁴, das sich weder vor-, noch zurückbewegt, und das von allen Seiten betrachtet gleich ist, das auf inhaltlicher Ebene die Komposition seiner Figur spiegelt. Jener Monotonie auch strukturell entgegengesetzt sind die sportlichen Unternehmungen Konsul Hagenströms und seiner Söhne, die die Ferien in Norwegen oder Tirol verbringen und sich dort, indem sie von „Gipfel zu Gipfel“ klettern, stets von *unten nach oben* und von *oben nach unten* bewegen. Hanno indes bleibt sein Leben lang dort, wo ihn seine schwere Geburt positioniert hat: An der Schwelle des Todes. Dieses Stehenbleiben, das ihn als Figur bestimmt, findet auch seine Entsprechung darin, dass der kleine Buddenbrook seine

521 Winkler, Das romantische Kind, S. 132.

522 Mann, Buddenbrooks, S. 572. Hervorhebungen: N.N.

523 Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 268.

524 Mann, Der Tod, S. 76.

'Todesmusik' an jenem Tage spielt, an dem seine Versetzung zu Ostern unmöglich wird, sein Sitzenbleiben also beschlossene Sache ist: Hier eröffnet sich ihm die Möglichkeit, endlich „auf[ge]geben“ (633) zu werden, die auch Hans Castorps Herz auf dem Zauberberg in einen „hastigere[n] Gang[.]“ versetzt und die ihn „wüste[.] Süßigkeit“ empfinden lässt, als er den jungen Herrn Albin, sagen hört:

Es ist wie auf dem Gymnasium, wenn es entschieden war, daß man sitzenblieb und nicht mehr gefragt wurde [...]. Ich brauche nichts mehr zu tun, ich komme nicht mehr in Betracht, ich lache über das Ganze. (ZB 114f.)

Wenn der Erzähler am Tage von Hannos Taufe also sagt, er sei am Leben, doch „es könnte anders sein“ (336), so deutet dies nicht nur auf Hannos zarte Konstitution und seine dauerhaft zurückstehende Entwicklung voraus, sondern es ist auch ein Hinweis darauf, dass der kleine Buddenbrook im Grunde nicht zum Leben bestimmt ist. Dies zeigt sich auch darin, dass die Szene, in der Hanno sich gleichsam aus dem Leben spielt, erzählerisch beschlossen wird mit den Worten: „Dies war ein Tag aus dem Leben des kleinen Johann.“ (639) So wird der geradezu statische Schwebezustand zwischen Leben und Tod für Hanno zum Charakteristikum und er bewegt sich so lange weder in die eine, noch in die andere Richtung (mit anderen Worten: weder hinauf, noch hinunter), bis er endlich „nicht mehr in Betracht“ (ZB 115) kommt und man ihn „aufg[i]b[t]“ (633). Als er schließlich einen Tod stirbt, bei dem er rein erzählerisch schon nicht mehr anwesend ist, scheint es ganz so, als hätte es ihn niemals gegeben – als sei die Partitur endlich bis zur ersten Note gelesen. An dieser Stelle zeigt sich auch, warum Hanno, der ja weder bei der Geburt, noch in den ersten Wochen seines Lebens verstirbt, trotzdem ein „Frühtod“⁵²⁵ ereilt: Da der letzte Buddenbrook in den sechzehn Jahren seines Daseins keine nennenswerte Veränderung durchmacht, gibt es nichts, was den sterbenden Hanno von jenem Täufling unterscheidet, dessen Augen in „bläulichen Schatten“ lagen und der mit ängstlichem, „altklug prüfende[m] Blinzeln“ (336) in die Welt blickte.

⁵²⁵ Wortgebrauch nach Li, Narziss-Jugend, S. 184.

5.3. Krebsgang – Vom „beklagenswerten Unglücksfall“⁵²⁶ des Lebens

Indem sich Hannos Dasein als ein „Krebsgang“, als die „Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn“ (429) erweist, erinnert er an ein anderes bekanntes Kind der Literaturgeschichte, das ebenfalls (und aus ähnlichen Gründen) einen Fröhrtod stirbt: In Goethes „Wahlverwandschaften“ bringt die Baronin Charlotte einen Sohn zur Welt, der Symbol des „doppelten Ehebruch[s]“⁵²⁷ ist, der in Gedanken zwischen ihr und dem „Hauptmann“, sowie ihrem Gatten Eduard und ihre Nichte Ottilie stattgefunden hat: Obgleich das Kind „Otto“ der leibliche Nachkomme Eduards und Charlottes ist, hat er eine „doppelte Ähnlichkeit“⁵²⁸ mit Ottilie und dem Hauptmann. Genau wie auf Hanno in „Buddenbrooks“ lasten auch auf diesem Kind bereits am Tage seiner Geburt große Erwartungen. So soll Otto nicht nur sichtbarer Beweis für die Stabilität der Ehe Charlottes und Eduards sein, sondern auch die geladenen Taufgäste blicken auf ihn – wie die gesamte „mittelgroße[] Handelsstadt“ (81) auf Hanno Buddenbrook – als den „Heiland dieses Hauses“.⁵²⁹ Darüber hinaus ereilt auch das Kind Otto am Tage seiner Taufe eine unbewusste Vorhersage, welche seinen Tod bereits antizipiert: Während sich die Taufe des kleinen Buddenbrook durch die Rede des Speicherarbeiters Grobleben sprachlich einem Begräbnis annähert und ihm als einzig möglichen Weg jenen „tau Moder ... tau Moder“ (340) eröffnet, steht der Geistliche, der das Wahlverwandschaften-Kind tauft, „mit einem Fuße schon im Grabe“⁵³⁰ und verstirbt noch während der Zeremonie. Folglich steht auch Otto, der die Welt mit „große[n]“, „durchdringende[n]“ Augen „so verständig an[sieht]“⁵³¹, schon unmittelbar nach seiner Geburt zwischen „Sarg und Wiege“.⁵³² Es überrascht daher nicht, dass auch dieses Kind so „sonderbar lautlos“ (336) aus dem Leben scheidet wie der letzte Buddenbrook, wenn es der im Kahne wankenden Ottilie aus den Armen in den See fällt und ertrinkt, ohne auch nur den geringsten Laut von sich gegeben zu haben: „[...] sie zieht das Kind aus dem Wasser, aber seine Augen sind geschlossen, es hat aufgehört zu atmen.“⁵³³ Während Hanno Buddenbrooks Leben sich jedoch erst durch die Identität mit der „rückgängige[n] Imitation“ (428) als nichtig erweist, ist der Fröhrtod des Wahlverwandschaften-Kindes bereits in seinem Namen angelegt: „Otto“ trägt den Namen

⁵²⁶Mann, Buddenbrooks, S. 560.

⁵²⁷Goethe, Wahlverwandschaften, S. 224.

⁵²⁸Ebd., S. 214.

⁵²⁹Ebd., S. 189.

⁵³⁰Ebd., S. 188.

⁵³¹Ebd., S. 224.

⁵³²Ebd., S. 190.

⁵³³Ebd., S. 226.

seiner beiden Väter, des leiblichen sowie des geistigen, ist jedoch, da Eduard sich umtaufen ließ und der Hauptmann für gewöhnlich bei seinem Titel gerufen wird, von den Dreien der Einzige, der diesen Namen, der *von vorne und von hinten gelesen das gleiche ergibt*, „offen zur Schau“⁵³⁴ trägt. Als Palindrom ist O-T-T-O die sprachliche Entsprechung zum „Krebsgang“ (429) des Buddenbrooks-Sprösslings – und als Otto stirbt, ist es ebenfalls, als hätte er niemals existiert: „Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen; [...]“⁵³⁵ Die Fröhntode Hannos und Ottos, die durch den Mann'schen Krebsgang und das Goethe'sche Palindrom symbolisiert sind, lassen auch ein Motiv, das in der Forschung nach wie vor zu den „strittigsten Punkt[en]“⁵³⁶ zählt, in einem anderen Licht erscheinen: Thomas Buddenbrooks sog. „Schopenhauer-Erlebnis“. Ähnlich wie Hans Castorp im Schneegeästöber, hat auch Hannos Vater eines Tages ein Erlebnis, das narrativ deutlich als Erleuchtungs- und Erlösungsvision gestaltet ist, dessen (tatsächlicher) Wert jedoch ebenfalls in Frage gestellt wird: Nachdem Thomas sich „enttäuscht und hoffnungslos von seinem einzigen Sohne ab[wendet]“, weil dessen „Indifferenz“ zum Berufe nicht zu überwinden ist (vgl. 554f.) und er somit nicht mehr hoffen kann, in ihm „stark und verjüngt fortzuleben“, fängt er an, „in Hast und Furcht nach der Wahrheit zu suchen, die es irgendwo für ihn geben mußte“ (556): Thomas ist der erste in seiner Familie, der „zu tief [...], zu geistreich und zu metaphysisch bedürftig“ ist, um in der „beaglichen Oberflächlichkeit“ Johann Buddenbrook des Älteren oder dem „schwärmerische[n] Bibelchristentum“ seines Vaters, durch welches sich auch Elisabeth Buddenbrook einen leichteren Tod zu „erkaufen“ sucht, Trost zu finden. (555) Als er nun im Rauchzimmer, „in einem tiefen Winkel des Bücherschranks“, auf ein „ziemlich umfangreiches, auf dünnem und gelblichem Papier schlecht gedrucktes [...] Werk“ stößt, bei dem es sich um den „zweite[n] Teil nur eines berühmten metaphysischen Systems“ [d.i. Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung] handelt, meint er, hier die Antwort auf sein sich zuspitzendes Dilemma gefunden zu haben. Nachdem er am Nachmittage also von dem „Tod und sein[em] Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich“ (557) gelesen hat, schließt sich in der Nacht das (vermeintliche) Erleuchtungs-erlebnis an:

Der Tod war ein Glück [...]. Er war die Rückkunft von einem unsäglich peinlichen

⁵³⁴Reusch, Zeitstrukturen, S. 133.

⁵³⁵Goethe, Wahlverwandtschaften, S. 229.

⁵³⁶Buddenbrooks-Handbuch, S. 293.

Irrgang, die *Korrektur eines schweren Fehlers*, [...] einen *beklagenswerten Unglücksfall machte er wieder gut*. [...] Organismus! Blinde, unbedachte [...] Eruption des drängenden Willens! Besser, wahrhaftig, dieser Wille webt frei in raum- und zeitloser Nacht, als daß er in einem Kerker schmachtet, der von dem zitternden und wankenden Flämmchen des Intellektes notdürftig erhellt wird! [...] Die trügerischen Erkenntnisformen des Raumes, der Zeit und also der Geschichte, die *Sorge um ein rühmliches, historisches Fortbestehen in der Person von Nachkommen* [...] – dies alles gab seinen Geist frei und hinderte ihn nicht mehr, die stete Ewigkeit zu begreifen.⁵³⁷

Obgleich Thomas Buddenbrook bereits am nächsten Morgen „mit einem ganz kleinen Gefühl von Geniertheit über die[se] geistigen Extravaganzen“ (561) erwacht und das Dienstmädchen anweist, „ein Buch, das unordentlicherweise in der Schublade des Gartentisches umherliege, sofort hinaufzutragen und in den Bücherschrank zu stellen“ (562), weist diese Szene im Gesamtkontext des Romans das Leben tatsächlich als einen „schweren Fehler“ aus – doch ist nicht Thomas Buddenbrooks Leben der „beklagenswerte[] Unglücksfall“, von dem hier die Rede ist: Es ist das seines Sohnes. Der kleine Justus Johann Kaspar, dessen „unbestimmt[] [...] [g]oldbraun[e]“ (336) Augen bereits im Säuglingsalter „tief in traurige Wirrnisse“ (572) blicken, ist durch die motivische Koppelung mit dem „seltsam vertrauten“ (595) Duft des Todes und dem „Leben und Weben“ (425) der Wagnerianischen Leitmotive dezidiert nicht als der ersehnte „Heiland d[es] Hauses“⁵³⁸ geschildert, sondern als eine sonderbar vorzeitige, geradezu irrümliche Existenz, die beständig danach strebt, sich selbst zu korrigieren. Während Thomas Buddenbrook also hofft, seinem eigenen Tode gleich einer „verlorengegangenen Heimat“⁵³⁹ entgegeneilen zu können, so ist es in Wirklichkeit sein Sohn Hanno, der sich am Tage seines Sitzenbleibens mit „verschleierte[m]“ (636) Blick am Flügel niederlässt und sich aus dem Leben hinaus *nach Hause* spielt.

537 Mann, Buddenbrooks, S. 560. Hervorhebungen: N.N.

538 Goethe, Wahlverwandtschaften, S. 189.

539 Kelleter, Die Moderne und der Tod, S. 36.

Abschließende Bemerkung oder „'Karussell, Karussell'“⁵⁴⁰

Wenn Thomas Mann in „Buddenbrooks“ nicht nur die Lübecker Kaufmannsfamilie, sondern ein ganzes Jahrhundert in Tod und Zerfall enden lässt, vermittelt er damit vor allem *eine* Botschaft: Unser Leben ist immer ein „Sein zum Tode“.⁵⁴¹ Während das ausgehende 18. Jahrhundert mit Johann Buddenbrook dem Älteren, seiner Gattin Antoinette, dem Dichter Jean Jacques Hoffstede und Pastor Wunderlich zugleich sich selbst zu Grabe trägt, manifestieren sich die gesellschaftlich-ökonomischen Umbrüche der 'Neuen Zeit', die „das Beste zurück[lässt]“ (306), mikrokosmisch an Jean und Elisabeth Buddenbrook sowie den drei Geschwistern Thomas, Christian und Tony⁵⁴². Als *Budden-brooks* sind die dazu bestimmt, wie ihr Wohnsitz bzw. gemeinsam mit ihrem Wohnsitz zu verfallen. Jenes Verfallsschicksal, das im Namen der Familie bereits angelegt ist, manifestiert sich im epischen Raum der Erzählung als eine konsequente „abwärts-Bewegung“⁵⁴³, welche die einzelnen Familienmitglieder im wahrsten Sinne des Wortes *fallen* lässt: Während Elisabeth Buddenbrooks Todeskampf zur ersten medizinischen *Fall*beschreibung in der Familie wird, fällt Thomas Buddenbrook, der „an einem Zahne“ (586) stirbt, nicht nur symbolisch, sondern auch physisch von der Würde des Senatorenamtes in den Unrat auf der Straße. Christian und Tony Buddenbrook überleben den Fall bzw. den Niedergang ihrer Familie zwar, doch während Christian in der Nervenheilanstalt einen „tragikomische[n] Ersatztod“⁵⁴⁴ stirbt, muss Tony rein räumlich ebenfalls nach „unten“, nämlich in die Wohnung ihrer Tochter in der Mittleren Beckergrube weichen. So ist am Ende des Mann'schen Debütromans der Name „Buddenbrook“, der für einen „hundertjährigen Bürgerruhm[]“ (348) stand, schließlich so gut wie ausgelöscht: Außer Christian liegen alle männlichen Buddenbrooks „draußen am Rande des Gehölzes unter dem Sandsteinkreuz und dem Familienwappen“ begraben. (643) Was bleibt sind jene, die den Namen nicht mehr weitergeben können: Die „drei Damen Buddenbrook aus der Breiten Straße“ (642), die allesamt unverheiratet sind, die arme Klothilde, die bereits als Kind eine „Altjungfernmiene“ (10) trägt, sowie Tony, ihre Tochter Erika und ihre Enkelin Elisabeth *Weinschenk*. Auch das „weitläufige[] alte[] Haus[] in der Mengstraße“ (7), das bereits nach dem Tode der Konsulin „in vollem Verfall“ (515) war, ist, in seiner

540Mann, Zauberberg, S. 510.

541Heidegger, Sein und Zeit, S. 252.

542Auf Clara Buddenbrooks untergeordnete Rolle in diesem Prozess ist bereits mehrfach hingewiesen worden.

543Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

544Höpfner, Öäwer tau Moder, S. 320.

Eigenschaft als genuiner Familiensitz der Buddenbrooks, zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig ausgelöscht, da es in den Besitz Hermann Hagenströms übergegangen ist, welcher unverzüglich „der Neuzeit entsprechende Änderungen“ (518) vornehmen lässt. Entscheidend jedoch ist die Tatsache, dass am Giebel des alten Patrizierhauses „unter dem 'Dominus providebit'“ nun „der Name Konsul Hagenströms zu lesen“ (518) ist: So wie der Erzähler des Buddenbrook'schen Verfallsschicksals am Tage der Einweihungsfeierlichkeiten bereits vom Ende der Familie Buddenbrook kündigt, ist es nun an Hagenströms, ihren Weg „nach unten“ zu gehen. Dieser Hinweis macht deutlich, dass das Leben in Wahrheit nicht nur ein „Sein zum Tode“⁵⁴⁵ ist, sondern dass es stets auch durch ein- und dasselbe strukturelle Gesetz bestimmt ist: Was lebt, muss sterben – das heißt was aufsteigt, muss fallen. Es ist Tony Buddenbrook, die dieses Gesetz in Worte fasst, wenn Thomas ihr von dem bevorstehenden und unausweichlichen Verkauf des Elternhauses in der Mengstraße berichtet:

‘Ironie des Schicksals? Ja Tom, das ist nun *deine* Art, dich auszudrücken! [...] So bedenke doch, was es bedeuten würde, Thomas! Es würde bedeuten, Buddenbrooks sind fertig, sie sind endgültig abgetan, sie ziehen ab, und Hagenströms *ziehen mit Kling und Klang an ihre Stelle* ... [...].’⁵⁴⁶

Indem nun also Hagenströms „an [Buddenbrooks] Stelle“ ziehen, machen sie einen neuen Anfang, indem hintergründig zugleich die nächste „abwärts-Bewegung“ in Gang gesetzt und somit auch das Ende dieser Familie antizipiert wird. Auf diese Weise bildet der Roman durch die seiner Struktur immanenten Auf- und Abwärts-Bewegungen in gewisser Weise auch das Perpetuum Mobile der bloßen Existenz nach: Alles, was stofflich präsent, räumlich (und in Räumlichkeiten) anwesend ist, muss einmal verfallen und in das „'ewige[], grenzenlose[] Einerlei“ (ZB 26) eingehen. Während die Fall-Geschichten der Buddenbrooks in zweiter und dritter Generation dieses Prinzip des „Seins zum Tode“⁵⁴⁷ gleichsam verbildlichen, scheint Hanno Buddenbrook in vierter Generation davon ausgenommen: Zwar ist der letzte „Erbe“ dieser Familie wesentlich durch seinen narrativ vorherbestimmten „Frühtod“⁵⁴⁸ charakterisiert, was sein „Sein“ noch deutlicher dem Tode verpflichtet, doch im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern seiner Familie muss Hanno nicht fallen, bevor er sterben kann. Das Leben des letzten Buddenbrook ist vielmehr jene Weise des Todes „zu sein, die das Dasein übernimmt, sobald es ist“.⁵⁴⁹

545Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 252.

546Mann, *Buddenbrooks*, S. 509. Erste Hervorhebung im Original, zweite Hervorhebung: N.N.

547Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 252.

548Wortgebrauch nach Li, *Narziss-Jugend*, S. 184.

549Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 245.

Auf einer metadiegetischen Ebene jedoch wohnt auch dem Ende dieses „seit langen Jahren erwartet[en], ersehnt[en]“ (336) Stammhalters in gewisser Weise wieder ein neuer Anfang inne: Der letzte Buddenbrook erwacht nur noch ein einziges Mal für kurze Zeit aus seinen Fieberträumen – als sein Freund Kai, dieser „kleine[], abgerissene[] Graf[]“, sich „beinahe mit Gewalt den Weg zum Krankenzimmer“ bahnt, lächelt Hanno, „obgleich er sonst niemanden mehr erkannte“. (645) Bei der letzten Familienzusammenkunft im Haus in der Mittleren Beckergrube, als Sesemi Weichbrodt und die übriggebliebenen Damen Buddenbrook, Permaneder und Weinschenk Abschied von Gerda nehmen, wird Tony erzählen, der „kleine verwahrloste Gesell“ (440) habe Hanno „unaufhörlich beide Hände geküßt“. (645) Mit Kai Graf Mölln ist dem Roman eine Ebene poetologischer Selbstreflexivität eingezogen: Hannos Freund stammt zwar aus einem „abgestorben[en] und vermodert[en]“ (439) Adelsgeschlecht, doch der Erzähler weist explizit darauf hin, dass in dieser Familie gelesen und geschrieben wird: Sein Vater, „ein Bild trotziger Vereinsamung“, wird lesend an einem „schweren Bauertisch“ (441) vorgestellt und von Kais Tante heißt es, sie veröffentliche „unter einem abenteuerlichen Pseudonym Romane in Familienblättern“. (439) Auch der kleine Graf selbst, bei dem sich während der Vorlese-Abende im Hause Buddenbrook „das Bedürfnis zu regen“ beginnt, „es dem Buche gleichzutun und selbst etwas zu erzählen“ (442), ist, wie bereits gezeigt wurde, dezidiert als Künstlerfigur gezeichnet, die anders als Hanno jedoch *leben* kann: Genau wie für Tonio Kröger ist die Kunst für Kai – mit Nietzsche gesprochen – jene „heilkundige Zauberin“, die die „Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen“ vermag, mit denen es „sich leben läßt“. ⁵⁵⁰ Während Tonio sich ganz der „Macht des [...] Wortes“ ergibt, „die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront“ (TK 264), verfügt Kai gleichsam von Natur aus über das „Pathos der Distanz“ ⁵⁵¹, das ihn über die Dinge lachen lässt, während Hanno an ihnen verzweifelt: „Wir denken dasselbe, aber du [d.i. Kai] schneidest eine Fratze und bist stolz[.]“ (633) Entscheidend im Hinblick auf die poetologische Implikation dieser Figur ist die Tatsache, dass Kai schon früh damit beginnt, seinen Freund in die erdachten Geschichten, in welchen ihm selbst die Rolle des Erlösenden zukommt, einzubauen:

Besonders gern vernahm Hanno die Erzählung von einem bösen, aber außerordentlich mächtigen Zauberer, der einen schönen und hochbegabten Prinzen mit Namen Josephus [...] bei sich gefangenhalte und alle Menschen mit seinen tückischen Künsten quäle. Schon aber wachse in der Ferne der Auserwählte heran, welcher dereinst an der Spitze

⁵⁵⁰Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 65.

⁵⁵¹Haug, *Erkenntnisekel*, S. 36.

einer unwiderstehlichen Armee [...] gegen den Zauberer furchtlos zu Felde ziehen und den Prinzen sowie die ganze Welt, *besonders aber Hanno Buddenbrook* vermittelt *eines Schwertstreiches von ihm erlösen werde*.⁵⁵²

Die Tatsache, dass Kai Hanno zu einer Figur in seiner Geschichte macht, lässt das Ende des Romans noch einmal in einem anderen Licht erscheinen, bzw. fügt sie ihm einen wichtigen Aspekt hinzu: Indem Kai seinen Freund in ein „seltsames und geheimnisvolles Licht“ (442) taucht und ihn gleichsam in Text verwandelt, wird zugleich deutlich, dass der kleine Graf ohne Hanno „als Dichter“ gar nicht möglich ist⁵⁵³: An jenem schicksalhaften Tag, als Hannos Sitzenbleiben zur beschlossenen Sache wird und er sich am Nachmittag am Flügel niederlässt, um sich aus dem Leben zu phantasieren, lauscht Kai, aus dessen „Neigung zum Geschichtenerzählen“ mittlerweile „schriftstellerische Versuche“ (613) geworden sind, den Worten seines Freundes „mit angespanntem Interesse“. (633) Laut Heftrich ist dies der Hinweis darauf, dass im Untergang des Hauses Buddenbrook und insbesondere im tragischen Schicksal Hannos die „dichterischen Anfänge“ Kai Graf Möllns liegen.⁵⁵⁴ Diese Annahme wird unter anderem dadurch gestützt, dass Kai derjenige ist, durch den die intertextuelle Referenz an Edgar Allan Poes Erzählung „The Fall of the House of Usher“ in der Romanwelt aufscheint: Von dem Untergang des Hauses Usher, dessen Parallelen zum Verfall der Familie Buddenbrook in den Kapiteln 3.2. und 5.1. bereits ausführlich dargelegt wurden, berichtet ein offenbar ebenfalls schreibender Ich-Erzähler, der hier die letzten Stunden im Leben seines Freundes Roderick Usher literarisch bearbeitet. Durch Kai wird die Schauererzählung nun ausgerechnet dort erwähnt, wo Hanno endlich „nicht mehr in Betracht“⁵⁵⁵ kommt: An dem Nachmittag, an dem er seinen Wunsch äußert, „man soll[je [ihn] nur aufgeben“ (633), sagt Kai „schnell und unvermittelt“: „Dieser Roderich Usher ist die wundervollste Figur, die je erfunden worden ist! [...] Wenn ich jemals eine so gute Geschichte schreiben könnte!“⁵⁵⁶ Anders als Franz-Josef Murau, den Thomas Bernhard im Jahre 1986 seine gesamte Familiengeschichte – und damit seine Herkunft – „aus[]löschen“ lässt⁵⁵⁷, indem er sie niederschreibt, hat Hanno

552Mann, Buddenbrooks, S. 442. Hervorhebung: N.N.

553Vgl. Heftrich, Vom Verfall, S. 102b.

554Ebd., S. 102b.

555Mann, Zauberberg, S. 115. Zum Zusammenhang zwischen diesem „nicht mehr in Betracht“ Kommen und Hannos 'Todesspiel' siehe Kapitel 5.2., S. 101f. der vorliegenden Arbeit.

556Mann, Buddenbrooks, S. 613. Hervorhebung: N.N. Interessanterweise ereignen sich die übernatürlichen Ereignisse der letzten Nacht, die zur Zerstörung des Hauses Usher und dem Untergang des Letzten seines Geschlechtes führen, in gewisser Weise durch eine „Entsprechung“ zwischen Literatur (eine fiktive mittelalterliche Helden-Erzählung „Mad Trist“ by Sir Launcelot Canning, die der Ich-Erzähler Usher vorliest) und der Realität.

557Bernhard, Auslöschung, S. 199: „Das einzige, das ich schon endgültig im Kopf habe, [...] ist der Titel *Auslöschung*, denn mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles

Buddenbrook selbst weder die Anlage, noch die Möglichkeit dazu, die Geschichte seiner Familie zu erzählen. Obgleich auch Murau deutlich als jemand gezeichnet ist, der die Genealogie nicht fortsetzen wird⁵⁵⁸, hat er nichtsdestotrotz das, was Hanno fehlt: Als Schreibender kann er weiterleben, indem er seine Geschichte in Text verwandelt. Indem der Erzähler der „Buddenbrooks“ dem kleinen Hanno mit Kai nun also diesen Freund an die Seite stellt, dessen größter Wunsch es ist, „jemals eine so gute Geschichte“ schreiben zu können wie jene des Roderick Usher, reflektiert er zugleich über die Entstehung dieser (Verfalls)geschichte. Immerhin sagt schon Tony Buddenbrook, die als Figur so konzipiert ist, dass sie immer wieder kommentierend in die Handlung eingreift, den Verlauf deutet, und, indem sie auf Offensichtliches hinweist, in gewisser Weise auch Bedeutungen kreiert, in Bezug auf ihre Erlebnisse in München etwas, das als eine Art Gebrauchsanweisung für den gesamten Roman gelten kann: „[U]nd wer es nicht gesehen hat, der weiß gar nichts, denn erzählen läßt es sich nicht [...]“ (324) Diese Aussage, die durchaus Zweifel an dem Wahrheitsgehalt des Dargestellten aufkommen lässt, referiert zugleich auf den stellenweise durchaus unzuverlässigen Erzähler, als auch auf den kleinen Kai Graf Mölln, der „es“ nämlich sehr wohl gesehen hat – und als Einziger auch die Möglichkeit hat, das Ganze zu erzählen: Als Schreibender ist Kai in der Lage, den Verfall des Hauses Buddenbrook und den Leidensweg seines Freundes Hanno literarisch zu bearbeiten und aus den ver- und gefallen Familienmitgliedern eine Geschichte zu machen. Auf diese Weise wird aus den mit „nach innen gezogenen Lippen“, „spitze[r] Nase“ und „durchsichtigen [...] Hände[n]“ (500) aufgebahrten Buddenbrook'schen Text-Körpern auf einer meta-diegetischen Ebene erneut der Textkörper 'Roman' – womit am Ende alles wieder an den Anfang zurückkehrt und sich selbst die poetologische Implikation als weitere Variation des Grundthemas 'Gleichnis' erweist: „Wir kommen aus dem Dunkel und gehen ins Dunkel [...]“ (ZB 734) – oder anders ausgedrückt: „[Ö]äwer tau Moder müssen wi alle warn, [...] *tau Moder ... tau Moder ...!*“⁵⁵⁹

auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles, das Wolfsegg ist, [...]. Nach diesem Bericht muß alles, was Wolfsegg ist, ausgelöscht sein.“

558 Einmal davon abgesehen, dass er der Idee einer Ehe abgeneigter kaum sein könnte („[...] dieses zweimal gesprochene Verlegenheitsja, in welchem doch nur ein jahrzehntelanges Martyrium beschlossen wird [...]“, Bernhard, Auslöschung, S. 347) beinhaltet Muraus Entschluss, seine Familie auszulöschen, ganz klar auch das Ende der Genealogie: Er wird sich nicht fortpflanzen, weil „[n]ach diesem Bericht [...] alles, was Wolfsegg ist, ausgelöscht sein“ muss. Vgl. Ebd., S. 199.

559 Mann, Buddenbrooks, S. 340. Hervorhebung: N.N.

Zusammenfassung/ Ausblick

Am Ende des Mann'schen Debütromans von 1901 ist die Lübecker Kaufmannsfamilie Buddenbrook „passée“ (18) und befindet sich damit an exakt der gleichen Stelle wie zweiundvierzig erzählte Jahre zuvor die Firma „Ratenkamp & Comp.“ (17), die Vorbesitzer des „weitläufigen alten Hauses in der Mengstraße“. (7) In der rund 100-jährigen Forschungstradition, die diesem Ende folgt, wird der „Verfall einer Familie“ für gewöhnlich, wenn auch mit unterschiedlichen Akzentuierungen, als literarische Ausgestaltung des Décadence-Gedankens betrachtet. Dieser bemerkenswerte wissenschaftliche Konsens ist zum einen durch die umfangreichen Äußerungen Manns zu seinem Werk entstanden, andererseits jedoch der inhaltlichen Nähe des Buddenbrook'schen Verfallsschicksals zu den zeitgenössischen Darstellungen der Dekadenz-Kritik, darunter insbesondere Friedrich Nietzsches Studie „Der Fall Wagner“ von 1888, zu verdanken. Entgegen jener autobiographischen bzw. am Kontext eines zeitgenössischen kulturellen Wissens sich orientierenden Lesart steht die vorliegende Arbeit in strukturalistischer Tradition und definiert den Text als genuin ästhetisches Phänomen, das als solches in erster Linie durch die ihm immanente Struktur definiert ist. Ziel der Analyse ist es daher, das Verfallsmotiv als den Roman dominierende räumliche Dynamik auszuweisen, die sich im epischen Raum des Buddenbrook'schen Mikrokosmos als ein tatsächlicher *Fall*, das heißt als eine *Bewegung von oben nach unten*, manifestiert, welcher alle Familienmitglieder ab der Generation Jean und Elisabeth Buddenbrooks unterworfen sind – mit einer einzigen Ausnahme: Als Letzter seines Geschlechts muss Justus Johann Kaspar, genannt Hanno, Buddenbrook, der von der Forschung gemeinhin als den Niedergang der Kaufmannsfamilie vollendender „Verfallsprinz[]“⁵⁶⁰ betrachtet wird, sich nicht erst nach unten bewegen, ehe er sterben kann. Der letzte Buddenbrook wird bereits als *Verfallener* geboren und ist daher in erster Linie durch seinen Stillstand in der Verfallsgeschichte der Familie charakterisiert.

Um die Ausnahmestellung Hanno Buddenbrooks im Verfall seiner Familie darzustellen, muss zunächst jener epische Raum bestimmt werden, in dem dieser 'Fall' sich vollzieht. Entsprechend gliedert die vorliegende Arbeit sich in zwei Teile, welche inhaltlich und strukturell durch das Motiv des Falls bzw. des Verfalls miteinander verbunden sind. Im Fokus des ersten Teils steht zunächst das Mengstraßenhaus als Spiegel des inneren und äußeren Geschehens und als Rahmung jenes poetisch-epischen Raums, in dem sich die

⁵⁶⁰Koppen, Dekadenter Wagnerismus, S. 268.

Buddenbrook'sche Welt gleich einem „Miniaturkosmos“⁵⁶¹ entfaltet. Da der Familiensitz der Buddenbrooks direkt zu Beginn der Romanhandlung durch den „heimliche[n] Riß“ (40), der schon hier durch das Gebäude verläuft, mit dem Verfallsmotiv gekoppelt ist, setzt in dem alten Patrizierhaus auch jene „abwärts-Bewegung“⁵⁶² ein, die den Roman strukturell dominiert. Im Anschluss an die Definition des episch-poetischen Raumes widmet sich der zweite Teil der Arbeit der Art und Weise des Buddenbrook'schen Sterbens. Dabei wird, sowohl in der Analyse als auch in der Darstellung, unterschieden zwischen dem Sterben als Ereignis, das „eben noch von dieser Welt [ist]“⁵⁶³, und dem 'Tod' als Motiv, das durch seine gleichzeitige An- und Abwesenheit im Text nur durch den Nachvollzug bestimmter narrativer Strukturen und die Koppelung mit spezifischen anderen, ihm wesensverwandten Merkmalen sichtbar wird. Im Fokus dieses zweiten Teils steht Hanno Buddenbrook, dessen narrativ vorherbestimmter „Frühtod“⁵⁶⁴ auf inhaltlicher Ebene durch eine deutliche dekadente Motivik antizipiert wird, während er in struktureller Hinsicht durch die statische Komposition seiner Figur vom Buddenbrook'schen Verfallsschicksal bzw. vom Buddenbrook'schen *Fallen* ausgeschlossen bleibt.

Der These einer narrativen Verknüpfung zwischen dem Buddenbrook'schen Fallen und dem Schicksal des Mengstraßenhauses entsprechend, von dem nach zweiundvierzig erzählten Jahren ebenfalls nichts als „vernachlässigte Altersschwäche“ (515) bleibt, wird im ersten Teil der Arbeit die Frage nach dem spezifischen poetisch-epischen Raum gestellt, innerhalb dessen sich das Verfallsschicksal im Debütroman erfüllt: Der Buddenbrook'sche Fall, welcher alle männlichen Nachkommen außer Christian „unter dem Sandsteinkreuz [mit] dem Familienwappen“ (643) enden lässt, ist durch die Einweihungsfeierlichkeiten zu Beginn des Romans narrativ mit dem genuine Familiensitz, dem „weitläufigen alten Haus[] in der Mengstraße“ (7) gekoppelt: Durch den Namen *Buddenbrook* ist die Kaufmannsfamilie dazu bestimmt, wie ihr Wohnsitz (mndt. 'bude' bzw. 'bôde' = kleines Wohnhaus⁵⁶⁵) bzw. mit ihrem Wohnsitz zugrunde zu gehen (mndt. 'brok' bzw. 'bröke' = Überbleibsel, Abfall, Bruchstelle⁵⁶⁶). In der Analyse wird durch die Verknüpfung von Knotenpunkten der Handlung mit spezifischen räumlichen Schauplätzen zunächst die starke Raum-Gebundenheit [!] des

561 Vgl. Bänziger, Schloß, Haus, Bau, S. 93.

562 Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

563 Krammer, Sterbepassagen, S. 110.

564 Wortgebrauch nach Li, Narziss-Jugend, S. 184.

565 Mittelniederdeutsches Handwörterbuch, S. 363 u. 303.

566 Ebd., S. 362.

Buddenbrook'schen Mikrokosmos deutlich, welche sich vor allem als eine Bindung an spezifische Haus-Räume [!] erweist: Nicht zuletzt durch Thomas Buddenbrook, der sich seinen Weg zum „Cäsar [...] an einem mäßigen Handelsplatz an der Ostsee“ (234) über die Stationen seiner Kindheit im Mengstraßenhaus, dem Haus in der Breiten Straße und das repräsentative Anwesen in der Fischergrube bahnt, erweist sich das 'Haus' in seiner doppelten Eigenschaft als topographischer Gegenstand und topologisch-poetologisches Element als jener epische Raum, in dem sich die „lebensweltliche[n] Prozesse“⁵⁶⁷ des Romans ereignen. Da dieser Raum seine konkrete Realisation im ersten jener Haus-Räume [!] findet, die den wirtschaftlich-sozialen und körperlichen Abstieg der Buddenbrooks begleiten und damit sowohl Schauplätze als auch Spiegel der Handlung sind, erweist sich der genuine Familiensitz der Buddenbrooks auch als Ausgangspunkt jener „abwärts-Bewegung“⁵⁶⁸, welche den Roman durchzieht und seine Struktur dominiert. Durch Parallelisierung des Mann'schen Textes mit Wilhelm Heinrich Riehls Studie „Die Familie“ von 1888, sowie der Schauererzählung „The Fall of the House of Usher“ von Edgar Allan Poe aus dem Jahre 1839 wird in einem weiteren Schritt der Verfall des 'ganze[n] Haus[es]'⁵⁶⁹ Buddenbrook erläutert, welcher durch die nominale Gleichsetzung von Familie und Wohnsitz bedingt ist. In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass die „definitive Ordnung von oben und unten“⁵⁷⁰, die das Haus als stabiles Gefüge auszeichnet, welches „topisch für Schutz und Sicherheit“⁵⁷¹ steht, im (doppelten) Falle des Hauses Buddenbrook gleichsam auf den Kopf gestellt ist: Während der „heimliche Riß“ das Gebäude, „das [sie] mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben“ (40) bereits zu Beginn erschüttert, kehrt die struktur-immanente Bewegung von *oben nach unten* (verbildlicht durch den Fall der Buddenbrooks), welcher sich eine Dynamik von *unten nach oben* (verbildlicht durch den Aufstieg der Hagenströms) anschließt, diese Ordnung gleichsam um.

Da das Moment des Verfalls sich ab der Generation des „schwärmerischen“ und als erster in seiner Familie zu „unbürgerliche[n] und differenzierte[n] Gefühle[n]“ (219) neigenden Jean Buddenbrook strukturell als eine Bewegung von oben nach unten manifestiert, müssen Buddenbrooks im wahrsten Sinne des Wortes *fallen*, bevor sie sterben können. Da der Fokus im zweiten Teil der Arbeit auf der Ausnahmestellung Hannos innerhalb des familiären Verfallsschicksals liegt, wird zunächst eine Analyse

⁵⁶⁷Rooch, Architektur und Kommunikation, S. 311.

⁵⁶⁸Heftrich, Vom Verfall, S. 71.

⁵⁶⁹Riehl, Die Familie, S. 92.

⁵⁷⁰Haag, Auf wandelbarem Grund, S. 16.

⁵⁷¹Ebd., S. 17.

des Buddenbrook'schen Sterbens unter der Maxime der strukturellen „abwärts-Bewegung“⁵⁷² vorgenommen. Hierbei erweist sich die Bildlichkeit und die sprachliche Homonymie des 'Falls' als wesentliche narrative Technik, da das Buddenbrook'sche Sterben sich im Roman sowohl als ökonomischer und sozialer, als auch als medizinischer und letzten Endes als physisch-symbolischer Fall manifestiert: Während der Tod Jean Buddenbrooks narrativ ausgeklammert bleibt und durch die Phänomenologie eines *Wettersturzes* samt Wolkenbruch und „Tropfenfall“ (209) substituiert wird, wird Elisabeth Buddenbrook zur ersten medizinischen 'Fall-Geschichte' in der Familie, indem ihr Todeskampf und jene „Minierarbeit des Leidens“, die dem Tod das „Zerstörungswerk erleichtert“ (477), mimetisch abgebildet werden. Thomas Buddenbrook schließlich fällt zweifach: Sein physischer *Sturz* befördert ihn „mit ausgestreckten Armen vornüber auf das nasse Pflaster“ (579), während er, an dem man sein ganzes Leben lang „nicht ein Staubbäserchen“ (580) entdecken konnte, symbolisch von den höchsten Ehren der Stadt in den Kot und den Unrat auf der Straße fällt. Thomas' Sterben, mit dem auch die Liquidierung der Firma 'Johann Buddenbrook' einhergeht, ist in diesem Zusammenbruch auf offener Straße bereits vorweggenommen.

Da Hanno Buddenbrooks Sonderstellung in der Verfallsgeschichte seiner Familie wesentlich durch seinen narrativ vorherbestimmten „Frühtod“⁵⁷³ definiert ist, nähert sich die Analyse im zweiten Teil der Arbeit jenem letzten Sterben von zwei Seiten. So wird, durch Engführung des Debütromans mit der Novelle „Tonio Kröger“ von 1903 sowie dem „Todesinitiationsroman“⁵⁷⁴ „Der Zauberberg“ aus dem Jahre 1924, zunächst die inhaltlich-motivische Begründung für die Disposition des letzten Buddenbrook dem (tätigen) Leben gegenüber analysiert. Anschließend wird, von einem strukturalistischen Standpunkt aus, die Figurenkomposition des „seit langen Jahren erwartet[en], ersehnt[en]“ (336) Stammhalters ins Auge gefasst. Die Analyse der inhaltlich-motivischen Implikationen erfordert zunächst einen Blick auf die Genealogie: Als Sohn Thomas und Gerda Buddenbrooks befindet Hanno sich (wie Tonio Kröger) im Spannungsfeld zwischen Kunst und Bürgertum, während er motivisch deutlich als „Künstlernatur“ (257) gezeichnet ist. Entgegen der vorherrschenden Forschungsmeinung, welche in Hannos Anlage zum Künstlertum auch seine „spezifisch träumerische Pathologie“⁵⁷⁵ begründet sieht, erweist sich diese im Fortgang der Analyse

572Heftrich, *Vom Verfall*, S. 71.

573Wortgebrauch nach Li, *Narziss-Jugend*, S. 184.

574Rütten, *Sterben und Tod*, S. 20.

575Haug, *Erkenntnisekel*, S. 64.

dezidiert als durch die Vermischung beider Anlagen begründet: So fließt mit der holländischen Kaufmannstochter Gerda Arnoldsen zwar eine tatsächliche Künstlerin, ein „eigenartiges, rätselhaftes [...] Geschöpf“ (257) in die Genealogie der zwar schwärmerisch, jedoch unmusikalisch veranlagten Buddenbrooks ein, doch auch Hannos Vater erweist sich im Fortgang der Handlung weniger als der „tätige[] Mann“ (400), als der er sich zeitlebens präsentiert hat, sondern vielmehr als „skrupulöser Nachdenker“ (399) mit bürgerlicher Fassade. Entsprechend wird Hanno, der von Beginn an ohne all jene Attribute geschildert ist, die topisch für Gesundheit und Lebenskraft stehen, als Produkt beider Einflüsse durch seine „[g]oldbraun[en]“ (336), in „bläulichen Schatten“ (336) liegenden Augen (336) bereits als dem Leben entrückt eingeführt. Durch Engführung des Debütromas mit der Novelle „Tonio Kröger“ zeigt sich in einem nächsten Schritt, dass der Grund für Hannos konkrete Disposition dem tätigen Leben gegenüber im dekadenten Detail steckt: Wie sein jüngerer Seelenzwilling (und später auch Hans Castorp) blickt der letzte Buddenbrook „hinter die Kulissen“ (460), womit die Motivik der „*dionysische[n]* Lehre“⁵⁷⁶ aufgerufen ist. Durch Parallelisierung der Figurenkomposition Hanno Buddenbrooks mit der Hamlet-Seele im Sinne Nietzsches, wie sie in seiner Studie „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ von 1872 gezeichnet ist, wird deutlich, dass Hannos Lebensunfähigkeit in der Tatsache begründet ist, dass er in die „Dinge hinein[blickt], bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden“. (TK 257) Anders als Tonio, der ein Schreibender ist, und anders auch als Hans Castorp, den es zwar auch „hinter die Kulissen“ (ZB 78) zieht, der während seines gesamten verlängerten „Kurdiens[es]“ (ZB 205) aber dennoch ein „Mann ohne Eigenschaften“⁵⁷⁷ bleibt, teilt sich Hanno der gestaltlose dionysische Urwille und die Erkenntnis, dass „*alles Leben Leiden ist*“⁵⁷⁸, direkt über seine Musik mit. Aus diesem Grund enthalten seine rauschhaften, an wagnerianische Klänge gemahnenden, Phantasien das „*lethargische[]* Element“ nach Nietzsche, durch welches die Wirklichkeit, sobald sie wieder ins Bewusstsein tritt, mit einem „Ekel“ empfunden wird, der auch den Willen zum Handeln erstickt.⁵⁷⁹ Auf diese Weise wird Hanno

⁵⁷⁶Nietzsche, Geburt der Tragödie, S. 18. Hervorhebung im Original.

⁵⁷⁷Vgl. Lorenz, Schneeglöckchen und Blumenschnee, S. 133f.: Laut Lorenz entspricht die Figurenkomposition im Falle Hans Castorps den klassischen romanpoetologischen Überlegungen Schillers und Goethes, da Castorp sich „auf keinen spezialisierten Beruf, auf keine bestimmte Weltanschauung oder konkrete Handlungsmaxime festlegen“ ließe. Diese figurale Genese fände ihre Entsprechung sowohl in Settembrinis Ausspruch „*Placet experiri*“, mit welcher er die „Haltung der romanesken Experimentalfigur, des jungen Mannes ohne Eigenschaften“ beschreibe, als auch in der Feststellung Hofrat Behrens, dass Castorp „aufnahmefreudig“ sei.

⁵⁷⁸Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, S. 426.

⁵⁷⁹Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, S. 64. Hervorhebung im Original.

Buddenbrook, genau wie Tonio Kröger, auf inhaltlicher Ebene als Künstlernatur „so tief“ und „so von Anbeginn und Schicksals wegen“ (TK 317) ausgewiesen, dem die Entwicklungsmöglichkeit dieser Anlage auf struktureller Ebene jedoch versagt bleibt.

Der These einer statischen Position Hanno Buddenbrooks im Verfallsschicksal seiner Familie entsprechend werden im letzten Kapitel der Arbeit jene Motive herausgearbeitet, die Hannos „Frühtod“⁵⁸⁰ auf struktureller Ebene bestimmen: Während der Verfall seiner Angehörigen über die sprachliche Homonymie des 'Falls' und die räumliche Dynamik von oben nach unten geleistet wird, ist Hannos Verfall keine Bewegung, die in dieser oder ähnlicher Weise realisiert werden müsste, da er bereits *verfallen* zur Welt kommt. So gehen die „überschwengliche[] Süßigkeit“ und der „Friede“ (431), den bereits der Achtjährige beim Musizieren empfindet, letztlich ohne große Veränderung in seinen Tod über. In der Forschung herrscht weitgehender Konsens darüber, dass diese „Indifferenz“ (554) einem tätigen Leben gegenüber den Höhepunkt der allmählichen ästhetizistischen Verfeinerung der Familie markiert, und dass der letzte Buddenbrook sich in der Folge gleichsam schicksalhaft dem „tödliche[n] Rauschmittel“⁵⁸¹ der Musik hingibt. Die vorliegende Arbeit geht jedoch davon aus, dass Hannos Liebe zur Musik und seine Sehnsucht nach jenem Weg, „der in den Schatten, die Kühle, den Frieden führt“ (642), vielmehr in einer Art Wesensverwandtschaft begründet ist, da der letzte Buddenbrook selbst durch spezifische, über den gesamten Roman sich repetierende, Motive als „Todessymbol“⁵⁸² aufgebaut wird. Im Mittelpunkt dieser Analyse steht jener „fremde[] und doch auf seltsame Art vertraute[] Duft“ (500), den Hanno erstmals bei der Aufbahrung seiner Großmutter wahrnimmt, und der sich im Verlauf der Handlung als jener Todesduft erweist, von dem der letzte Buddenbrook gleichsam allgegenwärtig umgeben ist, da ihn als Einzigen die „Vorgänge[] des Abbröckelns, des Endens, des Abschließens [und] der Zersetzung“ (595) nicht im Geringsten befremden. Entsprechend wird Hanno bereits an der Bahre seiner Großmutter „auf dem linken Beine ruhend, das rechte Knie so gebogen, daß der Fuß leicht auf der Spitze balancierte“ (500), dargestellt, was ihn in deutliche Nähe zum personifizierten Tode im Sinne Homers rückt, welcher als „geflügelter Jüngling [...] in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname steht“.⁵⁸³ Folglich verfällt Hanno auch der Musik

580 Wortgebrauch nach Li, *Narziss-Jugend*, S. 184.

581 Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, S. 273.

582 Vgl. Pfeiffer, *Tod und Erzählen*, S. 13f.

583 Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*, S. 9.

Richard Wagners, die als die „neue[] Musik“ (423) in der Romanwelt erscheint, nicht aus ästhetizistisch-dekadenter Lebensverkenntung heraus, sondern aufgrund der „Identität von Wagner und Tod“⁵⁸⁴. In einem weiteren Schritt wird Hannos Sonderstellung im Verfall der Familie Buddenbrook anhand der konkreten räumlichen Dynamiken aufgezeigt, welche die Struktur des Romans bestimmen: Im „Gottesdienst in der Marienkirche“, dem Hanno an der Seite seines Mentors Edmund Pfühl „beiwohn[t]“ (428), zeigt sich durch des kleinen Buddenbrook wertende Umkehrung der liturgischen Hierarchie, dass er (ähnlich wie Hans Castorp auf dem „Zauberberg“) als Einziger zu einer Verkehrung der Perspektiven bzw. einer Verwischung der Sphären von oben und unten fähig ist, weil er als Einziger nicht in der spezifischen „abwärts-Bewegung“⁵⁸⁵ befangen ist: Genau wie Hans Castorp, der das Sanatorium „Berghof“ als der gleiche „einfache[] junge[] Mensch“ (ZB 11) verlässt, als der er sieben Jahre zuvor angekommen war, zeitigt das Leben auch in Hanno Buddenbrook keine nennenswerten Veränderungen, die den Sterbenden von jenem Täufling unterscheiden würden, der mit ängstlichem, „altklug prüfende[m] Blinzeln“ (336) in die Welt blickte. In dieser Szene erweist sich auch Hannos Verwandtschaft mit der Musik als wesentliches, seine Ausnahmestellung auf struktureller Ebene bedingendes, Element: Indem der Organist den „gewaltigen Klangmassen“ eine sog. „'krebsgängige Imitation““ (429), „eine Melodie [...], welche vorwärts und rückwärts gelesen gleich“ (428) ist, einflicht, zeigt sich die Identität von Hanno Buddenbrooks Leben mit jener „Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn“ (429): Wenn Hanno stirbt, ist es ganz so, als hätte es ihn niemals gegeben. Folglich ist auch das Sterben des letzten Buddenbrook im musikalischen Erlebnis bereits vorweggenommen, wenn er sich an einem Nachmittag mit „verschleierte[m] Blick“ (636) an den Flügel setzt. In dem „ganz einfache[n] Motiv“, jenem „sehnsüchtigen und schmerzlichen Hinsinken von einer Tonart in die andere“ (636f.), ist bereits all das vollzogen, was den letzten Buddenbrook leise aus dem Leben entfernt: So wie Jean Buddenbrooks Tod durch die Phänomenologie eines Sommer-gewitters, wird Hanno Buddenbrooks Tod durch die Phänomenologie des dionysischen Rausches, der in die vollkommene Auflösung mündet, substituiert. Durch den erzählerischen Kunstgriff der entindividualisierten Fallbeschreibung der Typhus-Erkrankung im nächsten Kapitel wird noch einmal deutlich, dass für den letzten Buddenbrook nicht die Krankheit, sondern seine „Furcht und Abneigung“ gegen die „Stimme des Lebens“ tödlich ist. Von entscheidender

⁵⁸⁴Höpfner, *Öäwer tau Moder*, S. 319.

⁵⁸⁵Heftrich, *Vom Verfall*, S. 71.

Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der kleine Buddenbrook seine 'Todesmusik' an jenem Tage spielt, an dem seine Versetzung zu Ostern unmöglich wird, sein Sitzen-bleiben also beschlossene Sache ist: Da Hanno als Figur durch seinen absoluten Stillstand definiert ist, bewegt er sich so lange weder in die eine, noch in die andere Richtung (mit anderen Worten: weder hinauf, noch hinunter), bis er endlich „nicht mehr in Betracht“ (ZB 115) kommt und man ihn „aufg[i]b[t]“ (633). Als er schließlich einen Tod stirbt, bei dem er rein erzählerisch schon nicht mehr anwesend ist, scheint es ganz so, als hätte es ihn niemals gegeben – als sei die Partitur endlich bis zur ersten Note gelesen.

Wenn Heidegger 1927 vom Tod als einem „ständig vorkommende[n] 'Fall'“⁵⁸⁶ spricht, so formuliert er hiermit (unbewusst) die kürzeste mögliche Formel für den Mann'schen Debütroman: Während Buddenbrooks (ver)fallen und am Ende der Erzählung entweder tot oder, wie zuvor die Ratenkamps, „heruntergekommen davongezogen“ (17) sind, ziehen Hagenströms auf der Höhe ihrer Zeit „mit Kling und Klang an ihre Stelle“ (509). Obgleich der Fall der Hagenströms nicht erzählt wird, ist auch er strukturimmanent, da es zu den strukturellen Gesetzen des Romans gehört, dass alles, was aufsteigt, auch wieder seinen natürlichen Weg *nach unten* gehen muss. Auf diese Weise erweist sich „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“ auf einer Metaebene gleichsam als getextetes Abbild der bloßen Existenz, welche *immer* ein „Sein zum Tode“⁵⁸⁷ ist. Wenn Mann im Jahre 1901 also eine Familie und mit ihr eine ganze Zeit zu Grabe schreibt, erschafft er 1924 mit dem „Zauberberg“ eine vielfache Potenzierung dieser Thematik: Als „Symbol einer Welt, die kein Entrinnen gestattet“⁵⁸⁸, verführt das von „Minos und Rhadamanth“ (ZB 83) bewachte Sanatorium „Berghof“ die gesamte west- und osteuropäische Vorkriegsgesellschaft zu einer „horizontalen Daseinsform“ (ZB 443), während „des Lebens treuherziges Sorgenkind“ (ZB 984) Hans Castorp auf seiner Balkonloge liegt und – dem Mann'schen Grundthema 'Gleichnis' entsprechend – das „Elementare in Unterelemente“ (ZB 390) auflöst.

⁵⁸⁶Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 253.

⁵⁸⁷Ebd., S. 252.

⁵⁸⁸Koopmann, *Die Entwicklung des 'Intellektuellen Romans'*, S. 71.

Bibliographie

Werke Thomas Manns

Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Nachwort von Hanno Helbling, Frankfurt am Main 1983.

Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie, Frankfurt am Main 1960.

Mann, Thomas: Der Tod, in: Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, Frankfurt am Main 2008², S. 71-79.

Mann, Thomas: Der Weg zum Friedhof, in: Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, Frankfurt am Main 2008², S. 211-222.

Mann, Thomas: Der Wille zum Glück, in: Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, Frankfurt am Main 2008², S. 50-71.

Mann, Thomas: Der Zauberberg. Neu durchgesehen anhand der Erstausgabe 1924, Frankfurt am Main 2008¹⁹.

Mann, Thomas: Tonio Kröger, in: Thomas Mann. Frühe Erzählungen 1893-1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe, hg. u. textkritisch durchgesehen v. Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, Frankfurt am Main 2008², S. 243-319.

Werke anderer AutorInnen

Arendt, Hannah: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, München 1994.

Benjamin, Walter: Der Erzähler, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II, 2. Teil, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 438-465.

Bernhard, Thomas: Auslöschung. Ein Zerfall, Frankfurt am Main 1988.

Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main 2001.

Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hg. v. Jörg Dünne

und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2012. S. 485-501.

Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt am Main 1983.

Epicurus: Von der Überwindung der Furcht. Katechismus, Lehrbriefe, Spruchsammlung, Fragmente. Zweite, durchgesehene Auflage, eingeleitet und übertragen von Olof Gigon, Zürich 1968.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1971.

Freud, Sigmund: Zeitgemäßes über Krieg und Tod, in: Sigmund Freud. Zeitgemäßes über Krieg und Tod. Warum Krieg? Der Briefwechsel mit Albert Einstein, hg. v. Hans-Martin Lohmann, Stuttgart 2012, S. 5-45.

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften, Reclams Universalbibliothek, Stuttgart 1956.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust. Hg. u. kommentiert von Erich Trunz, Jubiläumsausgabe auf der Grundlage von: Goethes Werke, Band 3 (Hamburger Ausgabe), textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 16., überarbeitete Auflage, München 2007.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 1993¹⁷.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, Riga 1781.

Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Untersuchung, Berlin 2014³.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes und zweites Buch, erschienen erstmals 1930 und 1933 bei Rowohlt in Berlin. Köln 2013.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk, Frankfurt am Main 1987.

Nietzsche, Friedrich: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile, in: Friedrich Nietzsche. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Text- und seitenidentische Neuausgabe der KSA (Band 3 von 15 Bänden) von 1967, München 1999, S. 9-333.

Poe, Edgar Allan: Der Untergang des Hauses Usher. Meistererzählungen. Zweisprachige Ausgabe, Köln 2012.

Riehl, Wilhelm Heinrich: Die Familie, Tübingen 1861³.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I, in: Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke, textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Band I, Frankfurt am Main 1960.

Schönberg, Arnold: Texte, Wien/ New York 1926.

Storm, Theodor: Hyazinthen, in: Theodor Storm. Sämtliche Gedichte in einem Band, hg. v. Dieter Lohmeier, Frankfurt am Main/ Leipzig 2002, S. 30.

Kritische Literatur

Ahrens, Jörn: Durchstreichungen. Essays zu Tod und Literatur, Würzburg 2001.

Albérès, René: Geschichte des modernen Romans, Düsseldorf/ Köln 1964.

Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1956.

Arntzen, Helmut: Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte, Heidelberg 1962.

Aster, Ernst von: Geschichte der Philosophie, 12. Auflage, durchgesehen, ergänzt, mit neuer Zeittafel und Bibliographie von Prof. Dr. Franz Josef Brecht, Stuttgart 1958¹².

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, hg. v. Karlheinz Barck/ Martin Fontius/ Dieter Schlenstedt u.a. in insgesamt 7 Bänden, Stuttgart/ Weimar 2005. Band 2, Artikel 'Décadence', S. 1-41.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, München 1960 (franz. Erstausgabe 1957).

Bartels, Margarete: Totentänze – kunsthistorische Betrachtung, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hg. v. Prof. Dr. med. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978, S. 105-123.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. Und kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko, Stuttgart 2012, S. 181-194.

Bänziger, Hans: Schloß, Haus, Bau. Studien zu einem literarischen Motivkomplex von der deutschen Klassik bis zur Moderne, Bern 1983.

Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, in: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. hg. v. Sabina Becker u. Helmuth Kiesel, Berlin 2007, S.9-39.

Briese-Neumann, Gisa: Ästhet – Dilettant – Narziss. Untersuchungen zur Reflexion der Fin de Siècle-Phänomene im Frühwerk Hofmannsthal, Frankfurt am Main 1995.

Bolterauer, Alice: Todesmotive in der Wiener Moderne, in: 'Wir sind die Seinen lachenden Munds'. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Mythos, hg. v.

Nicola Mitterer u. Werner Wintersteiner, Innsbruck 2010, S. 92-109.

Bublitz, Hannelore: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, in: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen, hg. v. Jürgen Nautz u. Richard Vahrenkamp im Auftrag der Universität Gesamthochschule Kassel, Wien/ Köln/ Graz 1993, S. 62-80.

Buddenbrooks-Handbuch, hg. v. Ken Moulden u. Gero von Wilpert, Stuttgart 1988.

Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen, hg. v. Jürgen Nautz u. Richard Vahrenkamp im Auftrag der Universität Gesamthochschule Kassel, Wien/ Köln/ Graz 1993.

Dierks, Manfred: ‚Buddenbrooks‘ und die kapitalistische Moderne, in: ‚Was war das Leben? Man wusste es nicht!‘. Thomas Mann und die Wissenschaften vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006, hg. v. Thomas Sprecher, S. 111-126.

Eggers, Michael: Erzählungen aus dem 'Zwischenreich'. Über Räumlichkeit, Stimme und Tod in E.T.A. Hoffmanns 'Rat Krespel' und Edgar Allan Poes 'The Fall of the House of Usher', in: Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur, hg. v. Erich Kleinschmidt u. Nicolas Pethes, Köln 1999, S. 129-151.

Grote, Katja: Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende. Der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns und Rainer Maria Rilkes, Frankfurt am Main 1996.

Haag, Saskia: Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert, Berlin/ Wien 2012.

Harweg, Roland: Fiktion und doppelte Wirklichkeit. Studien zur Doppelexistenz von Roman- und Novellenorten am Beispiel des Frühwerks – insbesondere der Buddenbrooks – von Thomas Mann, Münster 2012.

Haug, Hellmut: Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns, Tübingen 1969.

Heftrich, Eckhard: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Band II, Frankfurt am Main 1982.

Hillebrand, Bruno: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur, München 1971.

Höpfner, Felix: ‚Öäwer tau Moder müssen wi alle warn ...‘. Zur Physiognomie des Todes in Thomas Manns Buddenbrooks, in: ‚[W]eil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen‘ soll‘. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk, hg. v. Lothar Bluhm u. Heinz Rölleke, Trier 2001, S. 293-323.

Huber, Martin: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1992.

Jendreich, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman, Düsseldorf 1977.

Jüngel, Eberhard: Der Tod als Geheimnis des Lebens, in: Grenzerfahrung Tod, hg. v. Ansgar Paus, Graz/ Wien/ Köln 1976, S. 9-41.

Kasdorff, Hans: Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns, Leipzig 1932.

Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman?, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. Und kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko, Stuttgart 2012, S. 124-138.

Kelleter, Frank: Die Moderne und der Tod. Das Todesmotiv in moderner Literatur, untersucht am Beispiel Edgar Allan Poes, T. S. Eliots und Samuel Becketts, Frankfurt am Main 1997.

Kienecker, Friedrich: Der Tod in der Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts, in: Grenzerfahrung Tod. Hg. im Auftrag des Direktoriums der Salzburger Hochschulwochen v. Ansgar Paus, Graz/ Wien/ Köln 1976, S. 129-177.

Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004.

Killy Literaturlexikon, 2., vollständig bearbeitete Auflage, hg. v. Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer/ Jürgen Egyptian/ Karina Kellermann u.a., Band 2, Berlin/ New York 2010, Artikel 'Thomas Mann', S. 659-663.

Kindler Literatur Lexikon, Sonderausgabe in 12 Bänden, deutsche Ausgabe begründet von Wolfgang von Einsiedel, Zürich 1970. Band 1, Artikel 'Buddenbrooks. Verfall einer Familie', S. 1942f.

Kindler Literatur Lexikon, Sonderausgabe in 12 Bänden, deutsche Ausgabe begründet von Wolfgang von Einsiedel, Zürich 1970. Band 11, Artikel 'Der Zauberberg', S. 10355f.

Koopmann, Helmut: Die Entwicklung des ‚Intellektuellen Romans‘ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von ‚Buddenbrooks‘, ‚Königliche Hoheit‘ und ‚Der Zauberberg‘, 3. erweiterte Auflage, Bonn 1980.

Koopmann, Helmut: Imitation, Mutation, Evolution. Steuern Lebensprozesse das Erzählen?, in: ‚Was war das Leben? Man wusste es nicht!‘. Thomas Mann und die Wissenschaften vom Menschen. Die Davoser Literaturtage 2006, hg. v. Thomas Sprecher, S. 91-111.

Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Komparatistische Studien. Beihefte zu „arcadia“. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, Band 2, hg. v. Horst Rüdiger, Berlin/ New York 1973.

Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main 1990.

Koselleck, Reinhart: Neuer Mythos und Ideologie, in: Terror im Spiel. Probleme der Mythenrezeption, hg. v. Manfred Fuhrmann, München 1971, S. 669-687.

- Krammer, Stefan: Sterbepassagen. Die Winkler'schen Winkelzüge des Todes, in: ‚Wir sind die Seinen lachenden Munds‘. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Mythos, hg. v. Nicola Mitterer u. Werner Wintersteiner, Innsbruck 2010, S. 109-121.
- Krämer, Sybille: ‚Operationsraum Schrift‘. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, hg. v. Gernot Grube u.a., München 2005, S. 23-57.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage unter Mitarbeit von Karten Stefan Lorek, München 2010.
- Landschaft und Raum in der Erzählkunst, hg. v. Alexander Ritter, Darmstadt 1975.
- Li, Shuangzhi: Die Narziss-Jugend. Eine poetologische Figuration in der deutschen Dekaden-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann, Heidelberg 2013.
- Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. hg. v. Sabina Becker u. Helmuth Kiesel, Berlin 2007. Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien, hg. v. Martin Huber, Christine Lubkoll, Steffen Martus u. Yvonne Wübbe, Berlin 2012.
- Lorenz, Markus: Von Schneebäumen und Blumenschnee. Wiederholte Spiegelungen in Thomas Manns ‚Zauberberg‘, in: Düsseldorfer Beiträge zur Thomas Mann-Forschung. Schriftenreihe der Thomas Mann Gesellschaft Düsseldorf, hg. v. Miriam Albracht, Sebastian Hansen, Melanie Keutken u.a., Band 1, Düsseldorf 2011, S. 133-163.
- Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur, in: Raumtheorie. Grundlagen-texte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2012. S. 529-546.
- Lotz SJ, Johannes B.: Zur Theologie des Todes, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hg. v. Prof. Dr. med. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978, S. 51-65.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920.
- Marguerre, K.: Der Todesgedanke in der Musik, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hg. v. Prof. Dr. med. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978, S. 79-87.
- Marschall, Brigitte: Die Blumen des Todes. Über die Ästhetik körperlichen Verfalls, in: Maske und Kothurn, Vol. 43 (1-3), 1997, S. 127-138.
- Max, Katrin: Niedergangsdagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in ‚Buddenbrooks‘. Thomas-Mann-Studien, hg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich, Vierzigster Band, Frankfurt am Main 2008.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon, hg. in 25 Bänden, 9., völlig neu bearbeitete

Auflage zum 150jährigen Bestehen des Verlags, Band 11, Mannheim 1974, Artikel ‚Haus‘, S. 518f.

Mittelniederdeutsches Handwörterbuch, hg. v. Agathe Lasch u. Conrad Borchling, fortgeführt von Gerhard Cordes in drei Bänden, Erster Band, Neumünster 1956.

Mittendorfer, Konstanze: Biedermeier oder: Das Glück im Haus. Bauen und Wohnen in Wien und Berlin 1800-1850, Wien 1991.

Meyer, Herman: Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst, in: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, hg. v. Alexander Ritter, Darmstadt 1975. S. 208-232.

Mommsen, Wolfgang J.: Die Kultur der Moderne im Deutschen Kaiserreich, in: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen, hg. v. Jürgen Nautz u. Richard Vahrenkamp im Auftrag der Universität Gesamtschule Kassel, Wien/ Köln/ Graz 1993, S. 856-882.

Neumann, Peter Horst: Die Sinngebung des Todes als Gründungsproblem der Ästhetik, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, hg. Durch den Klett-Cotta Verlag, Heft 11, 34. Jahrgang, Stuttgart 1980, S. 1071-1080.

Ohl, Hubert: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision, Freiburg im Breisgau 1995.

Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert, hg. v. Alexander C. T. Geppert, Uffa Jensen u. Jörn Weinhold, Bielefeld 2005.

Ott, Michaela: Raum – ein heterogenisierender Relationsbegriff, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. v. Karlheinz Barck/ Martin Fontius/ Dieter Schlenstedt u.a., Band 5, Stuttgart 2003. S. 113-149.

Panizzo, Paolo: Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk, Würzburg 1997.

Paul, Astrid: Verklärung? Verdrängung? Fontanes ‚Stechlin‘ und der Tod aus mentalitätsgeschichtlicher Sicht, S. 68-91.

Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900, Tübingen 1997.

Priester, Karin: Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur, Berlin 2001.

Reich-Ranicki, Marcel: Thomas Mann und die Seinen, Stuttgart 1988.

Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2012.

Reidy, Julian: ‚Das ganze Haus‘. Wilhelm Riehls ‚Die Familie‘ (1855) und Thomas Manns ‚Buddenbrooks‘, in: Monatshefte, Volume 106, Number 4, Wisconsin

2014. S. 583-617.

Reusch, Judith: Zeitstrukturen in Goethes Wahlverwandtschaften. Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Würzburg 2003.

Roos, Alarich: Architektur und Kommunikation. Zur symbolischen Form der städtischen Villa im 19. Jahrhundert, in: Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert, hg. v. Alexander C. T. Geppert, Uffa Jensen u. Jörn Weinhold, Bielefeld 2005. S. 311-341.

Roskoth, Johannes: Firma? Ruiniert. Häuser? Verkauft. Familie? Ausgestorben. Figurationen des Abstiegs in Thomas Manns erstem Roman ‚Buddenbrooks. Verfall einer Familie‘, in: Düsseldorfer Beiträge zur Thomas Mann-Forschung. Schriftenreihe der Thomas Mann Gesellschaft Düsseldorf, hg. v. Miriam Albracht, Sebastian Hansen, Melanie Keutken u.a., Band 1, Düsseldorf 2011, S. 3-15.

Rütten, Thomas: Sterben und Tod im Werk von Thomas Mann, in: Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Die Davoser Literaturtage 2002, hg. v. Thomas Sprecher, Frankfurt am Main 2004, S. 13-35.

Sachwörterbuch der Literatur, hg. v. Gero v. Wilpert, 8., erweiterte Auflage, Stuttgart 2001. Artikel 'Dingsymbol', S. 177.

Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaft, in: Raumwissenschaften, hg. v. Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2012³, S. 225-242.

Schippes, H.: Das Phänomen Tod, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hg. v. Prof. Dr. med. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978, S. 12-23.

Schmarsow, August: Das Wesen der architektonischen Schöpfung, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2012⁷. S. 470-485.

Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, München 1994.

Storch, Wolfgang: Wagners Klangräume. Der Liebthaler Grund, La Spezia, Venedig, in: Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft, hg. v. Wolfgang Storch, Frankfurt am Main 2002, S. 108-125.

Stöckli, Rainer: Zeitlos tanzt der Tod. Das Fortleben, Fortschreiben, Fortzeichnen der Totentanztradition im 20. Jahrhundert, Konstanz 1996.

Streim, Gregor: Das 'Leben' in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal, Würzburg 1996.

Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez u. Simone Winko, Stuttgart 2012, S. 7-31.

Vogt, Jochen: Thomas Mann: Buddenbrooks, München 1995².

Weber, Max: Wissenschaft als Beruf, München/ Leipzig 1921².

Winkler, Angela: Das romantische Kind. Ein poetischer Typus von Goethe bis Thomas Mann, Frankfurt am Main 2000.

‚Wir sind die Seinen lachenden Munds‘. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Mythos, hg. v. Nicola Mitterer u. Werner Wintersteiner, Innsbruck 2010.

Name: Nele Nikolaisen, B.A.

Geburtstag: 18.06.1987

Geburtsort: Köln, Deutschland

Kontakt: a1108190@unet.univie.ac.at

September 1997 – April 2006 Altes Gymnasium Flensburg: Abitur

Oktober 2006 – September 2007	Universität Flensburg: Vermittlungswissenschaften (B.A.) Deutsch und Philosophie
Oktober 2008 – September 2011	Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn: Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft (B.A.) Keltologie (B.A.)
ab Oktober 2011	Universität Wien: Deutsche Philologie (M.A.) Studienschwerpunkte: ▲ Literatur ab 1900 ▲ Wiener Moderne ▲ Fin de Siècle

Berufstätigkeit

Dezember 2006 – Mai 2007	Studienassistentin im Fachbereich Linguistik des Germanistischen Instituts der Universität Flensburg unter Leitung von Frau Prof. Dr. Marianne Polz (emeritiert)
Oktober 2008 – Februar 2009	Tutorin im Fachbereich Neuere Deutsche Literatur am Germanistischen Institut der Universität Bonn unter Leitung von Herrn Prof. Dr. Ingo Stöckmann
Oktober 2009 – September 2011	Studienassistentin der ERASMUS-Mobilität am Germanistischen Institut der Universität Bonn unter Leitung von Dr. Nils Reschke und Prof. Dr. Ingo Stöckmann
Mai 2013 – Januar 2014	Studentische Hilfskraft/ Werkvertrag für das Projekt „Das Bildzitat“ unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Konstanze Fliedl
Wien, im September 2015	