



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Künstlerfiguren in Manns frühen Erzählungen“

Außenseiter – Künstler – Sonderlinge

verfasst von / submitted by

Marina Meier

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015 / Vienna, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

„Das alles könnte denjenigen, in dem die Kunst sich manifestiert, ihren Träger, den Künstler, mit dem höchsten und anmaßendsten Selbstbewußtsein erfüllen, ihn im Verhältnis zu sich selbst aller Nüchternheit entheben und den rauschhaftesten Stolz sein Teil sein lassen. Aber die Wirklichkeit sieht anders aus.“

Aus: Thomas Mann, Der Künstler und die Gesellschaft. In: UNESCO-Schriftreihen 1953

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	4
Danksagung	6
Vorbemerkung	7
1. Künstlersein zwischen Künstlertum und Bürgerlichkeit	10
1.1. Der Bürgerbegriff im 18. und 19. Jahrhundert	10
1.2. Die Theorie der Bürgerlichkeit bei Thomas Mann	12
2. Thomas Manns Auseinandersetzung mit der Romantik	15
3. Das Dreigestirn – Schopenhauer, Nietzsche, Wagner	20
3.1. Manns Werk im Schatten Richard Wagners	22
3.2. Schopenhauer	26
3.3. Nietzsche	31
4. Textanalysen	36
4.1. Künstlerthematik in <i>Der kleine Herr Friedemann</i>	36
4.1.1. Gesellschaftliche Stigmatisierung Friedemanns	39
4.1.2. Epikureer und der passive Künstler	42
4.1.3. Parallelität zwischen Friedemann und Lohengrin	47
4.1.4. Die Ambivalenz der Motive	52
4.2. Künstlerthematik in <i>Tristan</i>	56
4.2.1. Geistigkeit des Künstlertums versus Körperlichkeit des Bürgertums	58
4.2.2. Detlev Spinell – der amoralische Ästhet	62
4.2.3. Wagners Todeserotik	65
4.3. Künstlerthematik in <i>Tonio Kröger</i>	71
4.3.1. Außenseiterrolle Tonio Krögers – zwischen Künstlertum und Bürgertum ..	73
4.3.2. Existenzinterpretationen – Zwischen Nietzsche und Schopenhauer	81
4.3.3 Der musikalische Aufbau der Novelle	87
5. Zusammenschau und Conclusio	91
6. Literaturverzeichnis	95
6.1. Primärliteratur	95
6.2. Sekundärliteratur	95

6.3. Onlineressourcen	99
7. Anhang	100
7.1. Abstract.....	100
7.2. Lebenslauf	101

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt....

...meinen Eltern, die mich zu jeder Zeit bei der Verwirklichung meiner Ziele
unterstützt haben.

...meiner Schwester, die mich stets ermutigt und an mich geglaubt hat.

... meinem Direktor und meinen Kollegen und Kolleginnen, die sich meinem Studium
gegenüber immer verständnisvoll gezeigt haben.

... meinen Schülern und Schülerinnen, die mich Tag für Tag daran erinnert haben, an
meinen Zielen festzuhalten.

... Herrn Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser für seine Betreuung und Geduld beim
Verfassen meiner Arbeit.

Vorbemerkung

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung von Wagners Einfluss einerseits und dem Philosophieverständnis Thomas Manns in seinen frühen Erzählungen andererseits und die damit verbundene Außenseiterrolle der Protagonisten. Für diese Analyse werden drei frühe Erzählungen exemplarisch herangezogen: *Der kleine Herr Friedemann*, *Tristan* und *Tonio Kröger*.

Dieser Einleitung folgt daher zunächst der erste Teil, der sich mit den theoretischen Grundlagen auseinandersetzt. Im ersten Kapitel wird mittels eines historischen Abrisses der Bürgerbegriff und die Bürgerlichkeit bei Thomas Mann behandelt, da diese Begrifflichkeit Grundlage für das Verstehen seiner Charaktere ist. Der Autor selbst entstammt einem wohlhabenden, großbürgerlichen Umfeld. Aus eigener Erfahrung kennt Mann den Konflikt, den er in seinen Künstlernovellen darlegt, da er selbst immer zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz hin- und hergerissen ist. In diesem Abschnitt wird vorwiegend dargestellt, was es im Allgemeinen zu dieser Zeit und für Thomas Mann im Speziellen bedeutet, Bürger zu sein.

Außerdem wird seine Auseinandersetzung mit der Romantik beleuchtet. Hierbei wird vorwiegend auf die Abhandlung Käthe Hamburgers über die Beziehung Manns zur Romantik zurückgegriffen. Sie skizziert die Einflüsse Schlegels und Novalis' auf das Werk des Autors.

Im Anschluss daran wird der Einfluss Schopenhauers, Nietzsches und Wagners für den Autor skizziert. Dann werden theoretische Grundlagen zur Analyse dargestellt, in dem die Rolle Wagners und die philosophischen Konzepte Schopenhauers und Nietzsches und ihre Bedeutung für Thomas Mann beleuchtet werden. Es ist notwendig die grundlegenden Begriffe und Konzepte der beiden Philosophen zu erläutern, da eine Interpretation der Erzählungen auf Basis dieses Philosophieverständnisses nur so nachvollziehbar ist. In erster Linie soll dabei herausgearbeitet werden, in welcher Weise Thomas Mann sich auf die Philosophie und die Musik in der Gestaltung seiner Erzählungen bezieht. Daher liegt der Schwerpunkt der Darstellung in dieser Arbeit auf der Bedeutung der Musik und Philosophie für die Charaktere in den frühen Erzählungen. An dieser Stelle sei auf die Dissertation von Sunthorn Srichai aus dem

Jahre 2009 mit dem Titel *Zur Darstellung künstlerischer Existenz in Thomas Manns frühen Erzählungen Der kleine Herr Friedemann, Schwere Stunde und Das Wunderkind. Eine vergleichende Untersuchung* hingewiesen. Während der Schwerpunkt hier auf der Genieästhetik und ihre Darstellung in der Weimarer Klassik, sowie dem Vergleich der traditionellen Künstlermodelle und jenen von Mann entwickelten liegt, legt die vorliegende Arbeit ihr Hauptaugenmerk auf die Außenseiterrolle der Künstlerfiguren. Aus der zentralen Frage, wie die Protagonisten von der Kunst beeinflusst werden, ergibt sich die Problemstellung, welchen Einfluss ihre Leidenschaft für die Kunst auf ihre gesellschaftliche Position hat und was letztlich den Künstler zum Außenseiter macht.

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit beinhaltet die Analyse der Künstlerfiguren anhand ausgewählter Textbeispiele. Die Schlüsselszenen beschreiben die Entwicklung und die Darstellung der künstlerischen Existenz der Protagonisten und ihre Außenseiterrolle in der Gesellschaft exemplarisch. Hierzu werden die Konzepte Schopenhauers, Wagners und Nietzsches und die Auseinandersetzung Manns mit diesen als Grundlage herangezogen.

Bei der Novelle *Der kleine Herr Friedemann* wird die gesellschaftliche Stigmatisierung des Protagonisten dargestellt. Johannes Friedemann ist ein verkrüppelter Sohn eines Bürgers, der einem geregelten Leben nachgeht und nur in seiner Freizeit seiner Leidenschaft – der Kunst – frönt. Einerseits werden auf Basis von Northcote-Bades Überlegungen die Parallelen zwischen der Novelle und Manns Lieblingsoper *Lohengrin* behandelt, andererseits wird anhand der verwendeten Motive Schopenhauers und Nietzsches Einfluss gegenübergestellt.

Im Anschluss wird die Novelle *Tristan* beleuchtet, in der sich der Gegensatz des Bürgers und des Künstlers in den Protagonisten Detlev Spinell, einem Dichter, und dem Kaufmann Klöterjahn manifestiert. Es wird auf Schopenhauers Ansicht, dass die Kunst die Befreierin von allen irdischen und körperlichen Bedürfnissen sei, eingegangen, indem hier die Darstellung Gabrieleles vor und nach ihrer Hochzeit mit Klöterjahn skizziert wird. In weiterer Folge wird der Aspekt der Todeserotik, der während Gabrieleles Klavierspiel auftritt, in der Novelle thematisiert und mit der Wagner-Oper *Tristan und Isolde* in Bezug gesetzt. Hierbei wird auf den Einfluss und die Beziehung

Nietzsches zu Wagners *Tristan und Isolde* hingewiesen. Außerdem wird auf die leitmotivische Gestaltung des Textes eingegangen.

Den Abschluss bildet die Novelle *Tonio Kröger*, welche die Entwicklung des Protagonisten Tonio vom orientierungslosen Jugendlichen hin zum jungen Mann, der gefangen ist zwischen den Pflichten als Bürger und seiner Leidenschaft für die Kunst, zeigt. Es wird dargestellt, dass die Protagonisten unterschiedliche Existenzkonzepte leben, die auf der Basis der philosophischen Konzepte gestaltet sind. Andererseits wird der strukturelle Aufbau der Novelle mit dem einer klassischen Sonate verglichen.

Es folgen eine Zusammenfassung der Ergebnisse und eine Conclusio, welche versuchen sollen die obengenannten Fragen zu beantworten.

1. Künstlersein zwischen Künstlertum und Bürgerlichkeit

1.1. Der Bürgerbegriff im 18. und 19. Jahrhundert

Der altdeutsche Begriff Bürger bezeichnete den Stadtbewohner in der mittelalterlichen Ständeordnung. Man schrieb dem Bürger typische Ideale wie etwa Fleiß, Tugendhaftigkeit und Pflichterfüllung zu. Das Bürgertum rechtfertigte seine Existenz durch seine Nützlichkeit. Das bedeutet, dass das Handeln der Bürger einen Sinn und Ziel haben soll.¹

Die Blütezeit des Bürgertums ist das 18. Jahrhundert. In dieser Zeit entwickelte sich ein neuer Bürgerbegriff – nämlich der Staatsbürgerliche. Es entstand eine bürgerliche Gesellschaft, innerhalb derer der Bürger als Staatsbürger und Rechtssubjekt manifest war, der aber einen Gesellschaftsvertrag mit den anderen Bürgern einging.

Daraus entwickelte sich eine geraume Zeit später ein revolutionärer Bürgerbegriff. Dieser ging davon aus, dass alle Menschen von Natur aus frei seien und es daher keinen Adel oder andere privilegierte Gesellschaftsschichten geben dürfe. Neben den Idealen des Bürgertums kamen im späten 18. Jahrhundert noch weitere Ideale wie Freiheit, Empfindsamkeit und Liebe hinzu. So entwickelte sich eine Gesellschaftsschicht der Gelehrten, in der die bürgerlichen Ideale nicht nur ökonomisch bedeutend waren. Hier stand eben nicht die Nützlichkeit des Bürgers im Vordergrund, sondern es ging auch um das Empfinden – um eine geistige Ebene. Das ist die Grundlage für den typischen Konflikt zwischen den Bedürfnissen und Gefühlen des Einzelnen und den ökonomischen Erwartungen des sozialen Umfeldes. Als Beispiel kann der Fall herangezogen werden, dass Söhne von Kaufmännern und Handeltreibenden sich dazu entschieden, ihrer Leidenschaft nachzugehen und Künstler zu werden und nicht die Geschäfte der Väter zu übernehmen.²

In Frankreich entwickelten sich unterschiedliche Begriffe für das Bürgertum. Einerseits bezeichnete man nur den wirtschaftlich denkenden Bürger als Bourgeois, andererseits nannte man den revolutionären Staatsbürger Citoyen. Zur selben Zeit in Deutschland

¹ Vgl. Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche- Werk- Wirkung. 3. Erneut überarb. Auflage. München: C.H. Beck, 1985, S. 45f.

² Vgl. ebd., S. 45f.

kennzeichnete die romantische Opposition das Negativbild des Bürgers als Philister. Die sozialistische Opposition hingegen verwendete den Begriff Bourgeois für die negative Form des Bürgers – für sie waren das die Kapitalisten. In der Romantik wurde das Wort Bürger jedoch in seiner altdeutschen Bedeutung verwendet und ermöglichte dadurch eine positive Begriffsverwendung.³

³ Vgl. Kurzke, 1985, S. 45f.

1.2. Die Theorie der Bürgerlichkeit bei Thomas Mann

Thomas Mann entstammt einer Kaufmannsfamilie. Die Getreidefirma war 101 Jahre im Besitz der Familie Mann, bevor sie, nach dem Tod des Vaters Johann Siegmund Mann, 1891 verkauft wurde. Thomas Mann zeigte nie Bestrebungen die Familiengeschäfte zu übernehmen. Er beendete die Schule ohne Abitur zu machen und zog zu seiner Mutter nach München, wo er als Volontär bei einer Feuerversicherung arbeitete. Er bewegte sich in der unpolitischen Künstler- und Literaturwelt Münchens. Schon in frühen Jahren begeisterte sich der junge Thomas Mann für die Literatur Hermann Bahrs. Im Jahre 1893 erschien eine literarische Zeitschrift, die den Titel *Der Frühlingssturm* trug und deren Mitherausgeber Thomas Mann war. Von Bedeutung war die Widmung des kurzen Textes „Dem genialen Künstler Hermann Bahr“⁴.

Dies zeigt die frühe Nachahmung literarischer Vorbilder. Thomas Mann orientierte sich hier an der Kunst des Wiener fin de siècle, noch viele Jahre vor seiner Nietzsche Rezeption. Thomas Mann übernahm die zentralen Motive in Bezug auf seine Künstlerfiguren.

„Der Jüngere fand in <Die gute Schule> indessen nichts Geringeres vor als jene fundamentalen Motivkomplexe, denen er bis in hohe Alter treu bleiben sollte: den Gegensatz von Kunst bzw. Geist und Leben, die Einsamkeit und Außenseiterrolle des Künstlers, seine Verachtung für die <normalen> Bürger als Dummen und Gewöhnlichen.“⁵

Schon frühe Werke Thomas Manns, wie etwa *Tonio Kröger*, weisen Parallelen zu Hermann Bahrs Künstlerfiguren auf. Was Mann in den 40 Jahren seines Schaffens perfektionierte – nämlich „den Gedanken von der Disproportionalität des Talentes gegenüber dem Leben“⁶ – und wie er seine eigene Lebenssituation erlebte, lag aber in der frühen Lektüre Bahrs begründet.

Oft wurde Thomas Mann vorgeworfen, dass er sich nie aus seiner Rolle des Bürgers gelöst hätte. Doch gerade dies war die Möglichkeit, sein künstlerisches Dasein auszuformen und sich selbst immer wieder von Neuem als Künstler zu definieren. In Anbetracht der Tatsache, dass Manns Frühwerk zu einem großen Teil von Figuren

⁴ Dirk Heisserer: "und vor Allem: die Widmung!.. Gedruckte Widmungen von und für Thomas und Katia Mann. Eine bibliographische Studie. Wiesbaden: Herrassowitz Verlag 2011, S. 29.

⁵ Hubert Ohl: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision. Band 39. Freiburg: Rombach Verlag 1995. S. 19f.

⁶ Ebd., S. 21.

handelt, die im Spannungsfeld von Bürgerlichkeit und Künstlertum stehen, wäre die Annahme naheliegend, dass hinter Manns Überlegungen eine Theorie von Bürgerlichkeit stehe. Viel mehr bediente er sich zu Beginn seines Schaffens seiner Erfahrung, da er in das Bürgertum hineingeboren wurde. Auch wenn er durch den Verkauf der Getreidefirma keine bürgerlichen Pflichten erfüllen musste, konnte er sich dennoch von seinen Traditionen und Werten nicht freimachen. So betrachtet Hermann Kurzke Thomas Mann in seinem Werk *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung* als „besonderen Bürger“⁷. Mann stammt aus der Freien Hansestadt Lübeck und diese hatte immer einen Sonderstatus, da sie sich selbst verwaltete. Dies bedeutete, dass das Bürgertum dort eine Oberschicht darstellte, die durchaus aristokratische Züge hatte. Das Gefühl zur privilegierten Gesellschaft zu gehören, begleite Mann sein ganzes Leben lang und findet sich auch in seinen Werken – wie etwa den *Buddenbrooks* – wieder. Der Autor spiegelt in den *Buddenbrooks* die sozialen Umstände des Bürgertums wider. Er machte aber gleichzeitig klar, dass sich das Bürgertum, im Sinne eines altdeutschen Bürgerbegriffs, im Verfall befand. Thomas Mann kritisierte das Bürgertum nicht grundsätzlich, vielmehr ging es ihm im Sinne Nietzsches darum, die Position des Künstlers herauszustreichen.

„Wie Nietzsche sieht er im bürgerlichen Aufklärer den Naiven, der noch an sich selber glaubt, und im unbürgerlichen Künstler den Reflektierten, der die naive Daseinssicherheit des Bürgers kritisiert.“⁸

So lebte er im Zwiespalt zwischen Bürgertum und Künstlertum. Friedrich Ernst Peters stellt in seinem Werk *Thomas Mann und die Romantik* die Frage, was nun Bohème bedeute. Er ist der Meinung, dass es notwendig ist, dass der Künstler sich in diesen unterschiedlichen Lebenswelten bewegen muss, um sein Können zu entfalten. Im Gegensatz zum Bürgertum sieht Peters in der Bohème „kaum mehr als eine jugendlichpittoreske Form der Auflehnung gegen das Bestehende, eine Auflehnung, die den Bürger darum zum großen Amüsischen stempeln möchte, um ihn einer theatralischen Verachtung einigermaßen würdig zu machen.“⁹ Dies bezieht sich aber nur auf eine bestimmte, kurze Lebensphase des Künstlers. So kommt Peters zu dem Schluss, dass die eigentliche Antithese nicht Bohème und Bürgertum lautet, sondern

⁷ Kurzke, 1985, S. 46.

⁸ Ebd. S. 47f.

⁹ Friedrich Ernst Peters: *Thomas Mann und die Romantik*. Mit einem Brief von Thomas Mann an Friedrich Ernst Peters. Hrg. Ulrike Michalowsky. Potsdam: Digitale Version 2013, S. 68.

dass der Künstler ein verantwortungsbewusster, geistig gereifter Mensch sei, der in der Lage sein müsse sein künstlerisches Dasein ständig in Frage zu stellen. Die Konsequenz, die sich aus dieser Erkenntnis für Thomas Mann ergibt, ist, dass er sein Werk der bürgerlichen Welt anpassen musste. Auch wenn es häufig den Anschein macht, als dass der Begriff Bürgerlichkeit eine negative Konnotation hätte, so muss man sich dennoch vor Augen führen, dass die Literatur des 19. Jahrhunderts die Literatur des Bürgertums war. So war sich Mann – obwohl er im Spannungsfeld zwischen Bürgertum und Künstlertum lebte – völlig bewusst, dass er sich den Einflüssen des Bürgerlichen auf sein literarisches Schaffen nicht entziehen konnte. Die Erzählung *Tonio Kröger* beschäftigt sich vor allem mit dieser Problematik. Tonio als Vertreter des Bürgertums und seine Gesprächspartnerin Lisaweta, die die Gruppe der Bohème vertritt, setzten sich mit der Frage auseinander, ob man Bürger und Künstler zugleich sein kann, oder ob diese beiden Existenzen einander ausschließen.

Es war Thomas Mann bewusst, dass seine Vorstellung vom Bürger der altdeutschen Art, Nostalgie ist. Diese Form der Bürgerlichkeit „ist ein Wunsch, etwas bloß Gewolltes, eine Rolle schließlich, ein nur noch Ästhetisches“¹⁰. Hermann Kurzke schließt daraus, dass deshalb die Bürgerlichkeit nur noch eine Bedeutung für den Künstler hat, da er es schafft diesen Schein aufrecht zu erhalten, so wie ein Schauspieler. Für Thomas Mann war damit das Bürgerliche ein wichtiges Element seines literarischen Schaffens. Als Künstler nutzte er seine bürgerlichen Wurzeln und spielte den Bürger – eine Rolle, die einen großen Teil seiner Künstleridentität ausmachte. Thomas Mann sagte in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen*

„[...] weil ich überzeugt bin, daß jeder Künstler ohne Ausnahme genau das macht, was er ist, was seinem eigenen ästhetischen Urteil und Bedürfnis entspricht. Ein unehrliches Künstlertum, welches Wirkung berechnet und erzielte, die ihm selber ein Spott, denen es selbst überlegen wäre, und die nicht zuerst auch Wirkung auf ihren Urheber wären, ein solches Künstlertum gibt es nicht. Und daraus folgt, daß die objektiven Wirkungen eines Künstlers, auch die breit bürgerliche Wirkung Wagners, immer für sein eigenes Sein und Wesen beweisend sind“¹¹

¹⁰ Kurzke, 1985, S. 50.

¹¹ Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Nachw. V. Hanno Helbling. Hrsg. V. Peter de Mendel, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2009, S. 93.

2. Thomas Manns Auseinandersetzung mit der Romantik

Käte Hamburger spricht in ihrer Abhandlung über Thomas Mann und die romantischen Elemente in seinem Werk über frühromantische Traditionen. Hierbei bezieht sie sich auf Novalis und Schlegel. Sie zeigt das Verhältnis von Leben und Tod sowie Leben und Geist auf. Dieses Ineinandergreifen führt zum Problem der Krankheit, das sich in Manns Werken wie etwa den *Buddenbrooks*, *Tristan* und *Tonio Kröger* wiederfindet. Weiters bilden diese Grundüberlegungen die metaphysische Basis für Thomas Manns Annahmen.

Hierzu versucht Hamburger eine Klärung des Begriffs Geist an sich. Sie betrachtet den Begriffswandel von der Aufklärung bis zur Romantik. So meint sie:

„In diesem Bedeutungswandel des Geistesbegriffs handelt es sich nun um die – keineswegs geradlinig sich vollziehende – Verwandlung des Begriffes des Geistes von einem Prinzip objektiver Erkenntnis der gegenständlichen Welt zu einer schöpferisch beseelten Kraft *des Gemüts*, die das *Ich* und die *Welt* in ein grundsätzlich anderes (später näher zu kennzeichnendes) Verhältnis zu setzen sucht.“¹²

Hamburger weist darauf hin, dass hierbei der Wandel von der Ratio der Aufklärung zur Irratio der Romantik gemeint sei. In diesem Spannungsfeld bewegt sich Thomas Mann und auch seine Werke sind maßgeblich von Novalis' und Schlegels Einfluss geprägt. Mann fällt es schwer das antithetische Verhältnis zu akzeptieren und Zeit seines Lebens wehrt er sich gegen das Prinzip, dass der Geist als Erkenntnisprinzip dem Leben seinen Sinn geben soll. Den Geistesbegriff der Aufklärung erlebt der Autor im Spiegel des 20. Jahrhunderts, da hier die Wichtigkeit des rationalistischen Intellekts und damit rationale Gebilde wie Zivilisation, Politik und Demokratie in den Vordergrund treten, die Einfluss auf die Literatur nehmen.¹³

Nündel stimmt Hamburger zu, indem er auch erkennt, dass Mann „das Bewusstseinsmoment in der romantischen Geistesverfassung gesehen hat“¹⁴.

¹² Käte Hamburger: Thomas Mann und die Romantik. Eine Problemgeschichtliche Studie. Berlin: Junker und Dünhauptverlag 1932 (Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker, Band 15), S. 14.

¹³ Vgl. ebd., S. 14f.

¹⁴ Nündel, Ernst: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn: Bouvier Verlag, 1972 (Abhandlung zur Kunst, Musik- und Literaturwissenschaft. Band 122), S. 11.

„Die Vorliebe für die Romantik steht im Zusammenhang mit Thomas Manns Abwendung von einem irrationalistischen zu einem durchaus intellektualistischen Kunstbegriff.“¹⁵

Schon Goethe hat hier das Romantische mit dem Kranken gleichgesetzt. So sieht auch Thomas Mann durchaus im Künstlerischen etwas von der Weltabgehobenes, vielleicht auch Krankes, sodass er die Überlegungen der Romantik in sein Schaffen mit-einbezog.¹⁶

Bereits in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* ist das Verhältnis von Leben und Geist thematisiert. Dies ist nicht verwunderlich, da Thomas Mann dieses Werk abschloss, nachdem er schon als renommierter Autor bekannt war. Das Leben tritt in den *Buddenbrooks*, *Tristan* und *Tonio Kröger* in Form der Bourgeoisie auf.

„Es erscheint in den gesunden und heiteren, den *ungeistigen* Menschen, in jenen die von des Gedankens Blässe nicht angekränkt, die unmittelbar und unbekümmert, die tätig und kraftvoll Lebende sind: in dem alten Johann Buddenbrook und in Toni, in den Hans Hansen und Inge Holm, in den Hagenströms und Herrn Klötherjahn; es tritt in sinnlich konkrete Erscheinung in ihren ausgedehnten und *deftigen* Mahlzeiten, um die die Ordnung des Tages kreist, in ihrem geräumig-prächtigen Hause, kurzum in ihrer gesamten bürgerlichen und das ist hier materielle Lebensform.“¹⁷

Die Künstler sind geistig-sensible Menschen, die ihr Leben in einer bürgerlichen Existenz in Frage stellen. Die Kunst begründet sich im Geist und die Problematik liegt darin, dass Geist und Leben nicht zusammenpassen - sie sind zwei Welten, die nicht zueinanderfinden. So zeigt sich in Manns Werken, dass der Geist vor dem Leben kapituliert. Die Lebenskraft der Buddenbrooks erlischt. Die Sturheit des Lebenswillen wird durch das Gift des Geistes vernichtet. Aber auch Spinell wird sich am Ende der Erzählung bewusst, dass er keine Kraft hat sich gegen Herrn Klötherjahn und seinen gesunden und kräftigen Sohn aufzulehnen. Tonio Kröger selbst bekennt, dass er zwischen zwei Welten lebt und sich doch in keiner zuhause fühle.

Thomas Mann verwendet in seinen Werken ebenfalls die Grenzbegriffe Leben und Geist. Hier lassen sich Parallelen zwischen Manns *Zauberberg* und Novalis ziehen, der durch vitalistische und medizinische Theorien dem Geheimnis des Lebens nachging. Es ist aber zu beachten, dass der Gegensatz zwischen Leben und Geist bei Mann nicht als

¹⁵ Nündel, 1972, S. 11.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁷ Hamburger, 1932, S. 18f.

negativ dargestellt wird, sondern dass Manns Figuren in einem bittersüßen Spannungsverhältnis ihre bürgerliche und künstlerische Existenz fristen.

„Daß der Geist nach dem Leben verlangt so gut wie das Leben nach dem Geist ist die schmerzlich süße Erkenntnis der selbst im Bewusstsein der gegensätzlichen Spannung Lebende, der sentimentalischen Naturen, die um das polare Verhältnis von Leben und Geist wissen als *um ein äußerst delikates, erregendes, schmerzliches, mit Ironie und Erotik geladenes*.“¹⁸

Friedrich Schlegel entwickelte einen eigenen Begriff von Ironie. Es ist jedoch zu beachten, dass Thomas Mann sich in Bezug auf die romantische Ironie mit den Ideen Nietzsches auseinandersetzt. Schlegel sieht die Ironie in der Spaltung des Ichs und Ichsagens, Mann hingegen entwickelt Nietzsches Gedanken, die bereits auf romantischen Überlegungen basieren, weiter und findet die Ironie im Gegensatz von Leben und Geist. Mann setzt den Grundgedanken Schlegels in der Weise um, dass er den Dualismus aus dem Ich heraus und in Form zweier gegensätzlicher Figuren gestaltet. Er arbeitet die Antithetik von bürgerlichem Leben und Künstlertum heraus.

„[...] während bei Schlegel der Widerstreit von Geist und Leben im eigenen Leben (personifiziert im Julius) dargestellt wird, so wie in Schlegel selbst schmerzhaft genug erlebte, gewinnt er bei Thomas Mann objektive Gestaltung und Anschaulichkeit in den zwei gegenüberstehenden Sphären der Tonio Kröger, Aschenbach, Hanno Buddenbrook usw. und der Hans Hansen und Inge Holm, der Klötherjahn und Hagenström.“¹⁹

Die Ironie in Manns Frühwerk entsteht durch den Versuch den Dualismus von Geist und Leben zu durchdringen, was aber nicht gelingt. So wie der kleine Friedemann, der am Ende der Erzählung stirbt und das Zirpen der Grillen die sommerlichen Idylle unterstreichen und niemand Notiz von seinem Tod nimmt. Oder aber Spinell, der beim Anblick des jungen Klötherjahns das Gefühl hat, verspottet und verhöhnt zu werden.

So beschäftigt sich Mann in all seinen frühen Erzählungen mit dem Verhältnis von Geist und Leben und kann sich hierbei nur auf seine eigenen Erfahrungen beziehen. Aus diesem Grund ist es die Dichtkunst, die eine zentrale Rolle in seinem Werk einnimmt. Diese Kunst ist aber von besonderer Form, da sie sich nicht ausschließlich mit dem Denken beschäftigt, aber auch nicht eine reine bildende Kunst ist.

„Die *Idee* wird von der Dichtung zu *Erscheinung* gebracht nicht in wirklich konkretem Stoff - wie von der bildenden Kunst -, sondern nur in der Vorstellung von Wirklichem - und es kommt auf die Stärke des

¹⁸ Hamburger, 1932, S. 25f.

¹⁹ Ebd., S. 28.

Anschauungsgrades dieser Vorstellung an, wo weit in ihr Wirkliches zum Erleben gebracht wird.“²⁰

In der Romantik ist es ebenfalls die Figur des Dichters, die eine Zwischenstellung zwischen Geist und Leben einnimmt und sich dennoch eher auf der Seite des Geistes wiederfindet. Die Romantiker aber sehen die Kunst immer im Gegensatz zum Natürlichen und Bewussten.

Bei Mann ist die Bürgerlichkeit entscheidend daran beteiligt, dass aus einem Dichter ein Literat wird. Das Bürgertum macht ein Werk erst zu dem, was es ist. Auch wenn die Idee dazu im Geiste entstanden ist, so muss es doch von den Bürgern gelesen werden, um zum Erfolg zu werden. Dadurch wird die Brücke zum Leben geschlagen, aber auch die Bürger finden einen Zugang zum Geist, da sich der Literat dem Wesen des Bürgers annähern muss.

„Denn weil das Kunstwerk ein Kind des Geistes und des Lebens ist, nichts als Erscheinung ihres polaren Verhältnisses, so gibt es nicht nur Verlebendigung oder Verleiblichung des Geistes, sondern auch Vergeistigung des Lebens - der Weg, der die Familie Buddenbrook noch zum Verfalle führt“²¹

Der Bürger hat für Mann eine Vermittlerrolle zwischen Geist und Leben inne. Nur weil man Künstler ist, kann man seine Wurzeln nicht verdrängen und man verliert seine Identität als Bürger nicht, nur weil man Künstler geworden ist. Es hat fast den Anschein, als würde Thomas Mann nicht versuchen die Figur des Künstlers an sich zu konzipieren, vielmehr ist es ein in Kontrastsetzen zum Bürger. Diese beiden Existenzformen sind keinesfalls einander ausschließende, sondern sie bedingen einander. Die eine wäre ohne die andere nicht möglich und gerade dies macht die Position des Künstlers in der Gesellschaft aus. Das Überwinden der Brücke von Geist und Leben muss ein Scheitern mit sich bringen, denn sonst könnte es den Künstler an sich nicht geben, da er sonst seine Mittlerrolle zwischen zwei Welten aufgeben müsste. Es ist für Mann zentral, dass sein Werk die Charakteristika des Bürgertums trägt. Es sind Fleiß, Ordnung und Sittsamkeit, die seine Künstlerfiguren ausmachen. Aber auch sein eigenes Schaffen ist davon geprägt. Der Künstler muss beide Seiten des Lebens kennen, um zu seiner Erkenntnis zu gelangen. Er muss die Bürgerlichkeit als einen Teil von sich selbst wahrnehmen – so wie Mann sagt die „Bürgerliebe zum Menschlichen,

²⁰ Hamburger, 1932, S. 30.

²¹ Ebd., S. 34.

Lebendigen und gewöhnlichen“²² kennen – aber auch das „Wissen und Leiden um dich Icheinsamkeit“²³ darf ihm nicht fremd sein.

Die Beschäftigung Thomas Manns mit der Romantik bezieht sich in seinem Frühwerk vorwiegend auf Friedrich Schlegels Ideen. Später sind es Novalis Überlegungen, an denen er sich vor allem beim Verfassen des Zauberberges orientiert. Die Auseinandersetzung mit den beiden Autoren der Romantik zeigt aber auch eine innere Entwicklung Thomas Manns. So nimmt das Todesmotiv, das bei Schlegel kaum Bedeutung hatte, in der Dichtung Novalis eine zentrale Rolle ein. Auch das Verhältnis von Geist und Leben wandelt sich. Im Frühwerk ist es diese Antithetik, die die Existenz der Charaktere in den Erzählungen ausmacht, und in späteren Werken, wie etwa dem Zauberberg, - bei denen sich deutlich der Einfluss Novalis‘ erkennen lässt - erfolgt dieser Übergang von Leben und Geist über das Todesmotiv.²⁴

²² Hamburger, 1932, S. 34.

²³ Ebd., S. 39.

²⁴ Vgl. ebd., S. 40ff.

3. Das Dreigestirn – Schopenhauer, Nietzsche, Wagner

Der Einfluss Schopenhauers, Nietzsches und Wagners ist in allen Werken Thomas Manns erkennbar und spürbar. So schrieb Mann in *Betrachtungen eines Unpolitischen*: „Schopenhauer, Nietzsche und Wagner: ein Dreigestirn ewig verbundener Geister Deutschland, die Welt stand in seinem Zeichen [...]. Die drei sind eins.“²⁵

Thomas Mann setzt sich mit Nietzsche und Schopenhauer auf intellektueller Ebene auseinander und Wagners Schaffen stellt für Mann die ästhetische Basis seiner Literaturproduktion dar. Er bedient sich der Methode des Eklektizismus²⁶ und beschäftigt sich mit der Philosophie und Musik im Sinne von Kunst und nicht als Wissenschaftler. Diese Einflüsse bilden das ästhetische Grundgerüst in seinem Frühwerk.

„Die philosophische Lektüre Schopenhauers erfolgt nicht im Zeichen wissenschaftlicher Rationalität, sondern wird als existenzielle Erfahrung geschildert; die Rauschhaftigkeit des Musikerlebnisses wird zum ästhetischen Formprinzip der Leitmotivtechnik rationalisiert.“²⁶

Die Beschäftigung mit Nietzsche – vor allem dem frühen Nietzsche, war für Thomas Mann bedeutend. Aus Nietzsches Dekadenzbegriff entwickelt Mann die unterschiedlichen Arten von Existenzformen seiner Künstlerfiguren. Nietzsches „Entlarvungspsychologie“²⁷ bildet die Grundlage für Manns psychologisches Verständnis und hat damit Einfluss auf die Konzeption seiner Künstlerfiguren. So gestaltet Mann keine heroischen Figuren, die eine Sonderrolle in der Gesellschaft spielen, sondern er versteht die Kunst als Vermittler.

Richard Wagner beeinflusste Thomas Mann wohl am nachhaltigsten. Viele literarische Figuren erleben „ästhetische Empfindsamkeit“²⁸, sind aber auch einer „lebensbedrohlichen Verführung“²⁹ ausgesetzt. So lauschen sie Wagners Klängen oder sie spielen seine Stücke selbst. Hier wird die Verbindung zwischen Eros und dem Tod deutlich. Die Charaktere sind begeistert von Wagners Werk, aber dennoch stellt es eine Bedrohung der Existenz dar. Wagner ist für Thomas Mann der Inbegriff eines

²⁵ Mann, 2009, S. 66.

²⁶ Inge Wild: Thomas Mann. Tonio Kröger. 1.Aufl. Frankfurt am Main: Diesterweg 1994. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur), S. 59.

²⁷ Ebd., S. 60.

²⁸ Ebd., S. 62.

²⁹ Ebd., S. 62.

Künstlers. Er studiert und beobachtet Wagner. Dies hat Auswirkungen auf sein Literaturschaffen, die Gestaltung seiner Künstlerfiguren und die Verwendung künstlerischer Elemente.

„Den Kunsttheoretiker Wagner aber konnte Thomas Mann nicht ernst nehmen. Deshalb hat er Thomas Manns Denken über Kunst nur mittelbar bestimmt. Nicht etwa Wagners theoretische Konzeption des Künstlertums begegnet uns bei Thomas Mann, sondern Wagners Gestalt und seine Kunst selbst.“³⁰

Schopenhauers Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* beeinflusst Thomas Mann und sein Schaffen. Er bezieht sich vorwiegend auf Schopenhauers ethische Überlegungen. Etwa findet er an Schopenhauers Ansicht Gefallen: Durch das Tun eines Menschen kann dessen Sein in seiner Gesamtheit erkannt werden.

„Das Wirkungsbewußtsein des Künstlers wird als objektiv unmoralisch erkannt, weil er, selbst Nihilist, allen Glauben, alle Hoffnung, und alle Liebe nur als mit ästhetischen Techniken erzielbare Effekte kennt.“³¹

So versucht Mann seine Technik zu begründen, dass er die Figuren entlarvt und hinter die Fassade blicken möchte. Die Vorstellung ist die Erkenntnis, die nicht gestaltend und leitend ins Leben eingreift, sondern sie stattet den Lebenswillen mit Argumenten aus. Damit wird der Intellekt als das Werkzeug des Willens gesehen. Das Ergebnis dieses Zusammenspiels von Wille und Vorstellung ist ein Entlarvungseffekt.

Dahingehend schafft Schopenhauer einen Kunstbegriff, der zu Grunde legt, dass der Geist selbst an die Kunst nicht glaubt. Dadurch gewinnt die Kunst Abstand vom Leben und das ist laut Schopenhauer die wahre Leistung der Kunst.

Wagner liefert das Mittel zur Kunst, während Nietzsche zur Entlarvung der Kunst beiträgt. Schopenhauer bietet Thomas Mann für seine Konzeption des Künstlers das Grundkonzept, indem er „die Entlarvung der Mittel nur als ironisches Selbstdementi des eigenen Willens“³² versteht. Deshalb nimmt das Dreigestirn Wagner–Nietzsche–Schopenhauer großen Einfluss auf Manns Werk und bildet das Grundgerüst seiner Überlegungen zur Kunst und in weiterer Folge zur Künstlerfigur an sich.³³

³⁰ Nündel, 1972, S. 10.

³¹ Kurzke, 1985, S. 117.

³² Ebd., S. 117.

³³ Vgl. Wild, 1994, S. 59f.

3.1. Manns Werk im Schatten Richard Wagners

Dieses Kapitel folgt den Überlegungen und Gedanken Hans Rudolf Vagets aus seinem Werk *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*.³⁴

Richard Wagners Werk übte seit Thomas Manns frühester Kindheit große Wirkung auf ihn aus. Schon als Kind wuchs er mit dessen Werken auf, da seine Mutter Julia Mann mit Leidenschaft Wagner Stücke sang. Auch die frühe Hinwendung zum Musizieren – Thomas Mann spielte Violine – förderte sein Interesse an Wagner.

Der Autor hatte aber Zweifel am Künstlertum und dadurch auch an sich selbst. Dieser Zweifel an Wagner wurde durch Nietzsches Schriften unterstützt. Die ersten Ideen zur Psychologie und Kritik an Wagner hatten ihren Ursprung bei Nietzsche. Thomas Mann las nämlich dessen Kritik nicht als solche, sondern er sah darin eine Verehrung Wagners durch Nietzsche. Wenn gleich die Darstellung eine wenig schmeichelhafte ist, beeinflusste auch dieser Philosoph das Phänomen Wagner maßgeblich. So schrieb Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu Nietzsches Kritik an Wagner:

„Denn überall, wo in diesen Schriften vom Künstler und Künstlertum die Rede ist - und es ist auf keine gutmütige Weise davon die Rede - da ist der Name Wagners, sollte er auch im Text fehlen, unbedenklich einzusetzen: Nietzsche hatte, wenn nicht die Kunst selbst - aber auch diese könnte man behaupten-, so doch das Phänomen „Künstler“ durchaus an Wagner erlebt und studiert, wie dann der so viel geringere Nachkömmling das Wagner'sche Kunstwerk und in ihm beinahe die Kunst selbst durch das Medium dieser Kritik leidenschaftlich erlebt [...]“³⁵

Die Kritik an Wagner schreckte Thomas Mann aber keinesfalls ab, sondern motivierte ihn noch mehr dazu sich mit Wagner und seinen Werken auseinanderzusetzen. Grund dafür mag auch gewesen sein, dass die ersten Berührungspunkte mit Wagner einige Zeit vor der Auseinandersetzung mit Nietzsches Kritik lagen. Bis zu seinem Tod hielt Thomas Mann an seiner Überzeugung und Leidenschaft fest. So schrieb er am 19.9.1919 nach einer Parsifal-Aufführung im Prinzregenten-Theater in sein Tagebuch,

³⁴ Vgl. Hans Rudolf Vaget (Hg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*. Ausgewählte, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 48ff.

³⁵ Ebd., S. 48.

dass er sich „rettungslos zu Hause“³⁶ fühle. Das ausschlaggebende Ereignis, warum Thomas Mann sich für den Künstler Wagner interessierte, war der Besuch der Oper *Lohengrin*. Der Einfluss dieser Oper zeigt sich auch in den ersten literarischen Werken Manns, wie etwa in der Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* oder in seinem Roman *Die Buddenbrooks*. Mann selbst sah in der Begegnung mit Wagner eine schicksalhafte Fügung. Die ersten Figuren, Johannes Friedemann und Hanno Buddenbrook, sind Produkte dieser Schicksalhaftigkeit.

Neben seinem Initialerlebnis bei der Lohengrin-Aufführung, spielte der Umzug Manns nach München 1894 eine große Rolle in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung. München stellte nämlich den geographischen Ausgangspunkt für die Wagnerbewegung dar. Es war die Phase in seinem Leben, die er mit Paul Ehrenberg verbrachte. Die Freundschaft zu ihm und sein Kunst- und Kulturdenken übten große Faszination auf Mann aus. Er soll eine homoerotische Freundschaft zu Ehrenberg gepflegt haben, die ihren Ursprung im gemeinsamen Wagner-Kult hatte. Erst als er Katia Pringsheim kennenlernte, wandte er sich einem bürgerlichen, konventionellen Leben zu und entsagte seinen homosexuellen Neigungen.

Etwa zur selben Zeit kam es zu einer Wagner Krise. So schrieb Thomas Mann in seiner Schrift *Auseinandersetzung mit Wagner* aus dem Jahre 1911 von einer Veränderung des Wagnerkults. Hier räumte er doch die Möglichkeit ein, dass er sich geistig einmal von Wagner entfernen könne, stellte aber gleichzeitig klar, dass er ihm seine künstlerische Entwicklung verdanke. Er skizzierte darin auch das Verhältnis zu Wagner:

„Als Geist, als Charakter erschien er mir suspekt, als Künstler unwiderstehlich, wenn auch tief fragwürdig in Bezug auf den Adel, die Reinheit und Gesundheit seiner Mittel und nie hat meine Jugend sich ihm mit jener vertrauensvollen Hingabe überlassen, mit der sie den großen Dichtern und Schriftstellern anhing [...] Meine Liebe zu ihm war eine Liebe ohne den Glauben - denn stets schien es mir pedantisch, nicht lieben zu können, ohne zu glauben. Es war ein Verhältnis, - skeptisch, pessimistisch, hellseherisch, fast gehässig, dabei durchaus leidenschaftlich und von unbeschreiblichem Liebreiz.“³⁷

Er sprach auch davon, dass Wagner nicht mehr bedingungslos von den jungen Menschen verehrt werde, sondern dass es durchaus viele Kritiker unter ihnen gebe. Er bestreitet aber nicht, dass er ein mächtiges Werk erschaffen habe, aber ist der Meinung,

³⁶ Vaget, 1999, S. 65.

³⁷ Ebd., S. 43.

dass es der Inbegriff des 19. Jahrhunderts wäre und dass sich sein Schaffen im 20. Jahrhundert maßgeblich verändern müsse. Er glaubte sogar zu wissen, „dass Wagners Stern am Himmel des deutschen Geistes im Sinken begriffen ist“³⁸. Aber Thomas Mann schloss seine Schrift damit, dass er sich dennoch nicht von Wagner abwenden könne.

„Aber noch immer, wenn unverhofft ein Klang, eine beziehungsvolle Wende aus Wagners Werk mein Ohr trifft, erschrecke ich vor Freude, eine Art Heim- und Jugendweh kommt mich an, und wieder, wie einstmals, unterliegt mein Geist dem alten klugen, sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber.“³⁹

Manns Werke blieben von dieser Leidenschaft beeinflusst. Er begriff Wagner als Epiker und Psychologen. Dies stellte Herausforderungen an seine Erzählkunst. Thomas Mann ahmte die Wirkungsmittel Wagners nach, was wiederum zu einer musikalischen Erzählweise führt. Wenn man Wagners Ring betrachtet, so kann man hierbei eine neue Kompositionsweise erkennen. Er führte hier analysierende und kommentierende Elemente, die die Funktion eines Erzählers übernehmen, ein. Dies ist für die Literatur bedeutend, weil es zu einer psychologischen Analyse der Innenwelt der Charaktere hinleitet. Bei Thomas Mann ergaben sich daraus Komplikationen, da er seinen Schreibimpulsen hinsichtlich seiner Homosexualität nicht folgen konnte. Um diese Außenseiterthematik in seinen Werken problematisieren zu können, musste er sich unterschiedlicher Methoden bedienen, wie etwa der Verwendung von „Rollen und Masken“⁴⁰.

Aus dieser Problematik entstand die Erzählung *Der kleine Herr Friedemann*. Dort erhält Wagners Musik eine leitmotivische Funktion. Thomas Mann beschreibt hier eine Ebene der Psyche, wo sich die Musik und die Sexualität überlagern. Der Protagonist muss scheitern, da Mann sich auf Nietzsches Kritik, die asketischen Ideale betreffend, stützt. Mann selbst verstand seine Erzählung als Symbol für die „verborgenen Gefährdungen und Sehnsüchte der Epoche“⁴¹.

Auch auf die Struktur des Romans *Buddenbrooks* hatte das Werk Wagners großen Einfluss. Es entstand – ebenso wie *Der Ring des Nibelungen* – aus einer Konzepterweiterung von Hannos Tod. Das Ende des Romans stand zuerst fest. Musik

³⁸ Vaget, 1999, S. 43.

³⁹ Ebd., S. 44.

⁴⁰ Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975, S. 90.

⁴¹ Vaget, 1999, S. 316.

spielt für den Verlauf der Handlung eine schicksalhafte Rolle: Gerda, die Wagnerianerin ist, wird in die Familie Buddenbrook aufgenommen und damit ist der Grundstein für den Verfall der Familie gelegt und die Hinwendung zur Kunst vollzogen. Thomas, Tony und Hanno sind vergleichbar mit Wotan, Brünnhilde und Siegfried aus Wagners *Ring des Nibelungen*. Nur dass die Protagonisten in Manns Werk in einem bürgerlichen Umfeld agieren. Hierzu findet sich in Nietzsches Text *Fall Wagner* eine Anmerkung:

„Würden Sie es glauben, dass die Wagnerischen Heroinnen samt und sonders, sobald man nur erst den heroischen Balg abgestreift hat, zum Verwechseln Madame Bovary ähnlich sehn! – wie man umgekehrt auch begreift, dass es Flaubert freistand, seine Heldin in's Skandinavische oder Karthagische zu übersetzen und sie dann, mythologisiert, Wagnern als Textbuch anzubieten.“⁴²

Schon 1921/ 22 kam es zu einer Umorientierung Thomas Manns. Er lehnte von da an aus einer politischen Motivation heraus, alles, was mit Bayreuth zu tun hatte, ab. Die Werke Wagners bleiben für ihn jedoch faszinierend. Er glaubte, dass im Krieg die Gefahr bestehe, dass die kulturelle Identität Deutschlands verloren gehen könne. Erst 1928 äußerte sich Thomas Mann über Wagner und den Antisemitismus. Er sah einen Zusammenhang zwischen Hitler und Wagner als Antizipation. Mann stellte aber in seinen Darstellungen keinen direkten Bezug von Wagners Judenhass zu Hitler dar.

Er denkt trotz seiner Emigration während des 2. Weltkrieges nicht daran sein „Deutschtum abzuschütteln“⁴³. So schrieb er in einem Brief an Oscar Schmitt-Halin:

„Man soll solche seelengeschichtlichen Entwicklungen und Verhängnisse doch ehren, eingeschlossen den zweideutigen Mythiker Wagner, der viel herrlichste Musik geschrieben hat. Jetzt wird gegen Luther, Friedrich, Bismarck, Nietzsche, Wagner, womöglich auch gegen Goethe geeifert. Will man seine Geschichte, sein Deutschum abschütteln?“⁴⁴

⁴² <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3257/1> (4.2.2014).

⁴³ Vaget, 1999, S. 197.

⁴⁴ Ebd., S. 197.

3.2. Schopenhauer

Schopenhauer und Mann sind nicht nur auf der literarischen Ebene verbunden, sondern auch ihre Lebensläufe und die Familienkonstellationen weisen Ähnlichkeiten auf. Beide stammten aus Kaufmannsfamilien und sollten die Tradition weiterführen. Dennoch war die Kunst ein Bestandteil ihres Lebens, da schon die Mütter einen Hang zu allem Künstlerischen hatten. Die Väter hingegen erwarteten, dass ihre Söhne ihre Rolle als Kaufmänner wahrnahmen. Schon in jungen Jahren gelang beiden eine großartige literarische Leistung. Mit dreißig Jahren vollendete Schopenhauer sein Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, während Mann schon im Alter von fünfundzwanzig Jahren seinen Roman *Buddenbrooks* veröffentlichte. Die Autoren und ihre Werke wurden gefeiert und gelobt. Doch sie gerieten in eine Krise, weil sie glaubten, dass sie nicht mehr in der Lage seien noch weitere Werke von derselben Genialität zu verfassen. Thomas Mann gelang es erst mit der Veröffentlichung des Romans *Der Zauberberg* diese dunklen Gedanken zu überwinden. Schopenhauer hingegen fand Zeit seines Lebens keinen Weg mehr aus dieser Krise.

Abgesehen von ähnlichen Lebensläufen teilten sie auch ihren Durst nach Anerkennung und nach öffentlicher Darstellung. Es handelte sich gewissermaßen um Eitelkeit, die beide verspürten. Dennoch gingen sie unterschiedlich damit um. Während Schopenhauer den Menschen in seinem Umfeld das Leben schwermachte, vertraute Thomas Mann seine Gefühle seinem Tagebuch an. Was die beiden jedoch gemeinsam hatten, war, dass sie die Wirklichkeit zur Illusion erklärten⁴⁵. Aus diesem Grundgedanken entstand Schopenhauers Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, das 1819 vollendet worden war. Er setzte hier die Tradition Platons und im Speziellen Kants Philosophie fort. Schon an Schopenhauers ersten Worten wird klar, dass er mit den bisherigen philosophischen Überlegungen der Aufklärung bricht, wenn es heißt:

„Die Welt ist meine Vorstellung: dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektierte abstrakte Bewußtsein bringen kann: und thut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten.“⁴⁶

⁴⁵ Edo Reents: Zu Thomas Mann Schopenhauer- Rezeption. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Hrgs. Heftrich u. Kurzke. Bd. 12. 1998), S. 8.

⁴⁶ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/3> (24.5.2015).

So ist es laut Schopenhauer einzig und alleine der Kunst möglich, den Menschen für kurze Zeit von seinem Leiden zu erlösen. Nur so kann sich der Mensch vom Willen befreien. Die Kunst dient hier der Erkenntnismöglichkeit und macht es dem Menschen möglich, sich der Zweckgebundenheit der Welt zu entziehen. Besonders wichtig war für Schopenhauer die Musik, da er sie als Abbild des menschlichen Seins, aber ohne die qualvolle Seite, sah. Durch Ästhetisierung gelang es Schopenhauer den Qualen des menschlichen Seins und dem Denken zu entgehen.

Thomas Mann selbst formulierte in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* die erste Lektüre Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* so:

„Das kleine hochgelegene Vorstadtzimmer schwebt mir vor Augen, worin ich, es sind sechzehn Jahre, tagelang hingestreckt auf ein sonderbar geformtes Langfauteuil oder Kanapée, *Die Welt als Wille und Vorstellung* las. Einsam unregelmäßige, welt- und todessüchtige Jugend - wie sie den Zaubersrank dieser Metaphysik schlürfte, deren tiefstes Wesen Erotik ist und in der ich die geistige Quelle der Tristan-Musik erkannte. So liest man nur einmal. Das kommt nicht wieder.“⁴⁷

Sowohl Schopenhauer als auch Mann wollten in ihrer Einzigartigkeit wahrgenommen werden. Dieser Drang nach Bewunderung stand aber gleichzeitig in einem Spannungsfeld mit der tatsächlichen Existenz und den Erwartungen der Familien und der Gesellschaft. Sie rechtfertigten dadurch ihre Rolle als Künstler und kompensierten damit das Gefühl der Unterlegenheit. Letztlich war es der verinnerlichte Gegensatz von Kunst und Leben, der die beiden so empfinden und agieren ließ.

„Thomas Mann setzt sich in *Bilse und ich* gegen bürgerliche Ansprüche an seine Person zur Wehr und klagt jene künstlerische Freiheit ein, ohne die auch er nicht existieren kann. [...] Bei Schopenhauer handelt es sich um eine philosophisch fundierte Abwehrstrategie gegen von der Außenwelt drohende Enttäuschungen.“⁴⁸

Den Begriff Bürgerlichkeit sahen Mann und Schopenhauer jedoch anders. Thomas Mann verstand den Philosophen Schopenhauer zum Bürgertum gehörend. Hierbei geht es aber mehr darum, dass Schopenhauer im bürgerlichen Jahrhundert lebte und arbeitete und seine Familie dem Bürgertum angehörte. Die äußeren Bedingungen lassen diese Zuordnung plausibel erscheinen. Wenn man aber gleichzeitig von der Bürgerlichkeit und der Genialität spricht, so lässt sich Schopenhauer nicht so einfach der bürgerlichen

⁴⁷ Mann, 2009, S. 60.

⁴⁸ Reents, 1998, S. 9.

Sphäre zuordnen. Mann nutzte den Begriff der Bürgerlichkeit eher als Maske, was in der Novelle *Tonio Kröger* zu sehen sein wird. So heißt es bei Edo Reents in seiner Darstellung zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption:

„Man wird auch anstehen, Schopenhauer so ohne weiteres als bürgerlichen Menschen zu bezeichnen, seine aggressive Wirklichkeitsverachtung und sein Haß auf alles Fortschrittsdenken- all dies zeugt von keiner allzu ausgeprägten, weil nur als äußerliche *Lebensform* zu beschreibende Bürgerlichkeit.“⁴⁹

Der Pessimismus, den Schopenhauer an den Tag legte, fand sich, wenn auch in anderer Form, bei Mann wieder. Besonders in Thomas Manns Frühwerk widerfährt seinen literarischen Figuren großes Leid. Seit dem Brief vom 6.4.1897 an Otto Grautoff, ist klar, dass Thomas Mann unter anderem die Figur des kleinen verkrüppelten Johannes Friedemann, als Maske für sein eigenes Leiden nützte.

„Mir ist seit einiger Zeit zu Mute, als seien irgendwelche Fesseln von mir abgefallen, als hätte ich jetzt erst Raum bekommen, mich künstlerisch auszuleben, als wären mir jetzt erst die Mittel gegeben, mich auszudrücken, mich mitzuteilen. Seit dem *Kleinen Herren Friedemann* vermag ich plötzlich die diskreten Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann.“⁵⁰

Das Spiel mit dem Sein und dem Schein faszinierte Mann an Nietzsche, Wagner und nicht zuletzt an Schopenhauer. Alle drei – mit Mann selbst alle vier – sind von bürgerlicher Herkunft. Aufgrund ihrer Genialität rückt diese Tatsache in den Hintergrund und es stellt sich erneut die Frage, wie diese beiden Existenzformen – der Bürger und der Künstler – nebeneinander bestehen können. Für Thomas Mann ist Bürgerlichkeit eine psychologisch-geistige Haltung und nicht so sehr eine soziologische-politische Determinante. Daher zeigt sich bei Manns Schopenhauer-Rezeption eine gewisse Ambivalenz.

Für Schopenhauer, aber auch für Mann, kann man die Kunst nicht losgelöst von der Philosophie betrachten. So kam es auch dazu, dass Thomas Mann die philosophischen Ansätze Schopenhauers als „Künstlerphilosophie“⁵¹ bezeichnete. Einerseits bezog sich diese Bezeichnung auf die Tatsache, dass die Philosophie unter den Künstlern

⁴⁹ Reents, 1998, S. 12.

⁵⁰ Mendelssohn, 1975, S. 90.

⁵¹ Reents, 1998, S. 28.

Begeisterung und Interesse auslöste, andererseits wies die Philosophie selbst Merkmale der Kunst auf.

„Für Schopenhauer hat die Philosophie so gut wie die Kunst am Innern der Welt und was dasselbe ist, des eigenen Selbst anzusetzen. Die philosophische Frage ist für ihn von Anfang an mit der künstlerischen identisch. [...] Kunst also kann mit der Philosophie konkurrieren, ja überbietet diese in ihren gelungensten Momenten sogar noch, und der Künstler ist vom Philosophen nicht wesentlich verschieden.“⁵²

Schopenhauer räumte dem Künstler eine Sonderstellung in der Gesellschaft ein. Diese Ansichten teilte Thomas Mann. Der Künstler an sich ist in der Lage, Gefühle viel tiefer zu empfinden und daher hat er auch die Fähigkeit, das Leid zu ertragen. So schrieb Schopenhauer in seinem Werk *Die Welt als Vorstellung und Wille* im Kapitel *Vom Genie* Folgendes:

„[...]die Schöpfungen des Genies hervorgehen. Eben dieses nun ferner, daß das Genie im Wirken des freien, d. h. vom Dienste des Willens emancipirten Intellekts besteht, hat zur Folge, daß die Produktionen desselben keinen nützlichen Zwecken dienen. Es werde musicirt, oder philosophirt, gemalt, oder gedichtet; – ein Werk des Genies ist kein Ding zum Nutzen. Unnütz zu seyn, gehört zum Charakter der Werke des Genies: es ist ihr Adelsbrief. Alle übrigen Menschenwerke sind da zur Erhaltung, oder Erleichterung unserer Existenz; bloß die hier in Rede stehenden nicht: sie allein sind ihrer selbst wegen da, und sind, in diesem Sinn, als die Blüthe, oder der reine Ertrag des Daseyns anzusehen.“⁵³

Schopenhauers Philosophie ist von einem gewissen Pessimismus geprägt, der sich auch in Thomas Manns Werk nicht leugnen lässt. Mann sah seine negative Weltsicht durch Schopenhauers Philosophie bestätigt. Auf diesem Denkmodell basiert seine Außenseiterproblematik. Schopenhauer dachte, dass man durch das Leiden dem wahren Zweck des Lebens immer näherkomme und man immer glücklicher werde, je länger man leide.⁵⁴

Dieser wichtige Aspekt ist ein weiterer Grund, warum Schopenhauers Philosophie von so großer Wichtigkeit für Thomas Mann war. Er war von Natur aus eher ein Pessimist und empfand sein eigenes Leben vom Leiden geprägt. Engverbunden mit diesem Leiden ist die Konstitution des Künstlers. Während Schopenhauer tatsächlich hinter dem

⁵² Reents, 1998, S. 26.

⁵³ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-zweiter-band-7745/32> (10.4.2015)

⁵⁴ Vgl. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-zweiter-band-7745/50> (10.4.2015)

Begriff Künstler noch ein Genie sah, so ging Mann davon aus, dass ein Künstler ein „psychologisch bestimmbarer und künstlerisch veranlagter Mensch“⁵⁵ sei. Der Glücksbegriff kam bei beiden immer nur in Verbindung mit dem Leidensbegriff vor. Denn umso glücklicher man lebe, umso länger müsse man auf das Ziel des Lebens warten, aber das Leiden bringe einen immer näher an dieses Ziel heran. Die Leidensfähigkeit und die Darstellung des Leidens ist wohl der Aspekt, der Mann an Schopenhauers Werk am nachhaltigsten faszinierte.

Schopenhauer selbst sah seine Philosophie jedoch als christliche Philosophie. Im zweiten Band seines Werks *Die Welt als Wille und Vorstellung* machte er dies deutlich. Er erkannte einen Zusammenhang zwischen dem Sündenfall und dem lebenslangen Leiden des Menschen, der erst im Tod Erlösung und Glück finde. Schopenhauers philosophische Gedanken sind im Laufe seines Schaffens immer mehr mit den christlichen-neutestamentarischen Ideen verwoben, sodass die Moralvorstellungen fast nicht mehr zu unterscheiden sind.

„Denn das menschliche Daseyn, weit entfernt den Charakter eines Geschenks zu tragen, hat ganz und gar den einer kontrahirten Schuld. Die Einforderung derselben erscheint in Gestalt der, durch jenes Daseyn gesetzten, dringenden Bedürfnisse, quälenden Wünsche und endlosen Noth. Auf Abzahlung dieser Schuld wird, in der Regel, die ganze Lebenszeit verwendet: doch sind damit erst die Zinsen getilgt. Die Kapitalabzahlung geschieht durch den Tod. – Und wann wurde diese Schuld kontrahirt? – Bei der Zeugung. – Wenn man demgemäß den Menschen ansieht als ein Wesen, dessen Daseyn eine Strafe und Buße ist; – so erblickt man ihn in einem schon richtigeren Lichte.“⁵⁶

Zusammenfassend ist zu sagen, dass es Schopenhauer hiermit gelingt, die Askese, die bisher immer nur im religiösen Kontext ihren Platz fand, herauszulösen und zu zeigen, dass die Verneinung des Willens im Bereich der Kunst durchaus seine Berechtigung habe.

⁵⁵ Reents, 1998, S. 54.

⁵⁶ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-zweiter-band-7745/47> (10.4.2015).

3.3. Nietzsche

Thomas Mann war von den Denkansätzen Nietzsches beeindruckt, wenngleich Manns Denkweise noch vor einer ausgiebigen Nietzsche Lektüre dem Philosophen ähnlich gewesen war. Nietzsches Vorstellung von Kunst und Künstlerexistenz prägte das Werk des Literaten. Mann wusste, dass der Einfluss des Philosophen auf sein eigenes Werk von großer Bedeutung war, dennoch hinterfragte und reflektierte er das Verhältnis zur Nietzsche-Philosophie. So gab er jedoch selbst an, dass er erst durch die Lektüre und Auseinandersetzung mit Nietzsche zu Schopenhauer gekommen war. In der Literatur Manns zeigt sich dieses Hinübergleiten von Nietzsche zu Schopenhauer besonders im Roman *Die Buddenbrooks*. Die Protagonisten des Romans, die sich zur Kunst hingezogen fühlen, wollen dem Elend entfliehen und sich der Kunst hingeben. Dies führt dazu, dass sie nicht mehr in der Lage sind, sich den alltäglichen und vor allem den geschäftlichen Aufgaben zu widmen. Christian Buddenbrook ist das erste Familienmitglied, das sich der Kunst hingibt und dadurch seine Geschäftstüchtigkeit einbüßt. In der nächsten und letzten Generation ist es Hanno nicht einmal mehr möglich in die Schule zu gehen, da er sich nur dem Klavierspiel widmet und zu allem anderen nicht fähig ist. Der Senator Thomas Buddenbrook nimmt eine Zwischenstellung zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz ein. Nicht zuletzt durch die Lektüre Schopenhauers beflügelt, entdeckt er seine künstlerische, empfindsame Seite. Hier wird nicht mehr der Pessimismus Schopenhauers dargestellt, sondern auch eine dionysische Sicht auf das Leben, wie sie Nietzsche in seiner Abhandlung *Geburt der Tragödie* darstellt.

Thomas Mann interessierte sich auch deshalb für Nietzsches Philosophie, da sie von verwirrender Mehrdeutigkeit geprägt war. Die Zwiespältigkeit, aber auch die Widersprüchlichkeit des gesamten Werks übte auf Mann eine Faszination aus. Die ambivalente Haltung zum Künstler selbst und die große Bedeutung der Kunst für Nietzsche boten Mann eine geeignete Grundlage für sein literarisches Schaffen. So ist die Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen für Nietzsches Kunstverständnis essenziell. Für ihn sind diese beiden nicht nur ästhetische Größen, sondern vielmehr die Macht bzw. die Kunsttriebe der Natur. Der Begriff Kunst bei Nietzsche

verweist auf ein Ganzes und kann daher als Leben oder Natur gesehen werden. Das Dionysische und das Apollinische lassen sich folgendermaßen erklären:

„Das Dionysische und Apollinische sind nicht bloß ästhetische Schemata, denen einmal Musik, Tanz, usw. zum anderen Epos, bildende Kunst usw. entsprächen, sondern sie sind als unmittelbare Mächte der Natur wirksam und äußern sich als Rausch und Gestaltung, als mythische Gemeinsamkeit und Individuation.“⁵⁷

Beide Elemente sind bei Nietzsche gleichrangig, wobei die theoretische Philosophie und die Weltanschauung des 19. Jahrhunderts zu einer Übermacht des Dionysischen führen. Nietzsche strebte eine „Renaissance des Mythos“⁵⁸ an. Er suchte nach mythischer Erneuerung und folglich war auch die Polemik gegen Moralvorstellungen, vor allem gegen jene des Christentums, darauf zurückzuführen.

Nietzsche sah die Kunst als Funktion des Lebens. Das Apollinische und das Dionysische sind Existenzformen, sodass der Kunstbegriff nicht von jenen Begriffen isoliert verstanden werden kann. Die Kunst war laut Nietzsche nicht zweckgerichtet, sondern wenn man über sie spricht, muss man nach dem Ursprung fragen. Der Ursprung der Kunst liegt im Menschen selbst – nämlich in Form des Apollinischen und Dionysischen. So heißt es in Nietzsches Werk *Geburt der Tragödie* über das Wesen dieser beiden Naturgewalten:

„Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Massen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergass die apollinischen Satzungen. Das Uebermass enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus. Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet. Aber ebenso gewiss ist, dass dort, wo der erste Ansturm ausgehalten wurde, das Ansehen und die Majestät des delphischen Gottes starrer und drohender als je sich äusserte.“⁵⁹

Der Kunstwille verändert den Menschen, denn erst im Rauschzustand ist er in der Lage Kunstwerke zu schaffen. Alles Lebendige möchte seine Macht erhalten oder sogar

⁵⁷ Peter Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des Ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. 2. durchgs. u. ergän. Aufl. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1975 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Herausgeber Benno von Wiese. Band 6), S. 13.

⁵⁸ Ebd., S. 14.

⁵⁹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3261/13> (27.3.2015).

steigern. Das bedeutet, dass das Erkennen des Schönen und Hässlichen Grundbedingung für ein moralisches Wertesystem bildet.

„Alles Lebendige drängt nach Vermehrung seiner Kraft und bringt sämtliche verfügbaren Mittel ins Spiel, seine Erhaltung und Steigerung zu fördern. Auf der Höhe seiner Macht hat der Mensch alle seine Kräfte angespannt, und er ist doch ohne Spannung, leicht und heiter [...]. Ihm ist die Kunst verliehen, damit er sie ausübe, um in der Welt zu gebieten.“⁶⁰

Laut Nietzsche wirkte die Kunst auf die Welt in Form eines Scheins. Die Kunst legt einen schönen Schein auf alles, da sonst das Leid und der Schmerz nicht zu ertragen wären. Die Kunst strebt im Dienste des Lebens danach die Welt anders darzustellen, als sie ist, da das Leben alles beseitigen möchte, was es beeinträchtigt. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass der Mensch nur eine Welt verstehen kann, die er selbst geschaffen und geformt hat. Daraus ergibt sich, dass der Begriff Leben auch auf metaphysischer Ebene verstanden werden müsse. Dieser umfasst auch das Böse und Kranke und bezeichnet nicht nur das Idyllische. Die Kunst steht mit dem Leben in Zusammenhang, da sie die Möglichkeit hat, die Probleme des Lebens in verkürzter und vereinfachter Form darzustellen. Der Künstler erschafft nicht nur ein Kunstwerk, sondern zeigt auch Verhaltensweisen des Daseins auf. Diese sind auf die Grundweisen des Lebens – nämlich Krankheit und Gesundheit – zurückzuführen. Denn sie sind der Maßstab aller Lebensfunktionen und damit auch der Maßstab der ästhetischen Phänomene.

Gemeinsame kulturelle Einflüsse prägten die Philosophie Nietzsches und die Literatur Thomas Manns. Die Leidenschaft für Schopenhauer und Wagner, gab Mann an, sei erst durch die Nietzsche-Kritik entfacht worden. Aber vor allem die Begriffe Kunst und Künstlertum sind durch Nietzsche und Manns zwiespältiger Haltung zum Werk des Philosophen beeinflusst. Letztgenannter distanzierte sich von Nietzsches Lebensverherrlichung. Mann reflektierte in diesem Punkt Nietzsches Philosophie kritisch.

„[...] die sich in der Nachfolge Nietzsches als brutale Lebensverherrlichung zu erkennen gibt und sich in einer verantwortungslosen Verleugnung des Geistes gefällt, ohne daß jene Schwärmer aber zuvor den Weg der leidvollen Erkenntnis bis zu ihrer Grenze gegangen wären.“⁶¹

⁶⁰ Pütz, 1975, S. 16.

⁶¹ Ebd., S. 48.

Er legte dieser Sichtweise des Philosophen zwei Irrtümer zugrunde. Einerseits kritisierte Mann das Verhältnis von Instinkt und Intellekt, andererseits sprach er sich gegen Nietzsches Verhältnis von Leben und Moral aus. Aus seiner Sicht war das Leben nicht durch den Geist gefährdet. Damit widerlegte er die Aussage Nietzsches, dass man den Intellekt vor dem Instinkt retten müsse. Das Verhältnis von Leben und Moral ersetzte Mann durch den Gegensatz Ethik und Ästhetik. Außerdem führte er diese Irrtümer auf eine falsche Lebenseinschätzung zurück. Es zeigt sich, dass die Fragestellungen bei beiden gleich sind, jedoch die Antworten darauf konträr ausfallen. Die Wurzeln der Unterschiede liegen schon in einer anderen Begrifflichkeit, genauer in einer unterschiedlichen Auffassung des Lebensbegriffs.

Thomas Mann übernahm den Lebensbegriff von Nietzsche, änderte ihn aber nach seinen Vorstellungen ab.

„Es sind in geistig-dichterischer Hinsicht zwei brüderliche Möglichkeiten, die das Erlebnis Nietzsches zeitigt. Die eine ist jene Ruchlosigkeits- und Renaissance-Ästhetizismus, jener hysterischen Macht-, Schönheits-, und Lebenskult, worin eine gewisse Dichtung sich eine Weile gefiel. [...] daß sie die Selbstverneinung, der Selbstverrat des Geistes zugunsten des Lebens ist.“⁶²

Thomas Mann war nicht vom Macht- und Schönheitsrausch begeistert, sondern er stellte sich gegen diese Vorstellung und war der Meinung, dass das Leben als etwas Leiseres und Gefühlsbetonteres gesehen werden müsse.

Man sieht hier den Lebensbegriff Nietzsches, der von Thomas Mann eher auf das Mittelmäßige heruntergebrochen werde. Für Mann spielte die Verbürgerlichung eine Rolle, da er einen Zusammenhang sah zwischen einem Lebensbegriff, der das Bürgerliche miteinbezog und einem umfassenden Leben. Denn dies führt für ihn zu Intellektualität und zum Lebensrausch.

Diese beiden Pole – Intellektualität und Lebensrausch – manifestieren sich in zahlreichen Gegensätzen in Manns Werk. Es handelt sich aber eher um zwei Welten, die einander bedingen und in einem erotischen Spannungsfeld zueinander stehen, als dass sie einander ausschließen würden. Thomas Manns Antithese Geist und Leben sah er als einengend und zu radikal. Die Grenzen zwischen Kunst und Leben sind demnach fließend, da der Künstler jede Art von Radikalismus ablehnt. So führte die Festlegung

⁶² Mann, 2009, S. 18f.

von Begriffen nach Manns Meinung nicht zur Erkenntnis, sondern zum Irrtum. Alles steht in Beziehung, denn das eine, ist ohne das andere nicht denkbar.

Der Künstler kann hier eine Vermittlerrolle einnehmen, um die Widersprüchlichkeit zu überwinden. Einen klaren Trennstrich zwischen Geist und Leben, so wie Nietzsche zwischen Instinkt und Intellekt, zog Mann nicht.

Die Fragen nach einer künstlerischen Existenz sind engverbunden mit dem Verhältnis des Künstlers zum Leben und zur Gesellschaft. Daraus ergibt sich, dass es sich bei den Fragen nach der Künstlerproblematik, um eine Lebensproblematik an sich handelt. Thomas Manns Helden sind nahezu alle Künstler. Jede einzelne Künstlerfigur zeigt dem Leben gegenüber eine andere Haltung. Die Schwäche der Protagonisten ist zugleich ihre Stärke.

Nietzsche hingegen sah die Gesundheit als Loslösung des Geistigen vom Leben, wobei die Krankheit ein Ausgangspunkt für ein intensiveres Leben sei. Thomas Mann übernahm diesen Gedanken. Das Leben hat nicht mehr die erste Priorität, sondern wird durch das Geistige ersetzt, wobei es bei Mann unterschiedliche Perspektiven von Krankheit gibt. Sie kann zu einer Lebensminderung, wie in der Novelle *Der kleine Herr Friedemann*, aber auch zu einer Lebenssteigerung, wie etwa bei Gabriele aus der Erzählung *Tristan*, führen.

4. Textanalysen

4.1. Künstlerthematik in *Der kleine Herr Friedemann*

Die im Jahre 1898 erschienene Novelle *Der kleine Herr Friedemann* handelt vom körperlich behinderten Sohn eines Konsuls, der sich mit seinem Schicksal alleine zu bleiben abfindet, und sich seiner Leidenschaft – nämlich der Musik – hingibt bis eine merkwürdige und wunderschöne Frau in der Stadt auftaucht. Thomas Mann selbst bezeichnete diese Erzählung als jene, die ihm zum Durchbruch verhalf. Er verfasste zu diesem Text einen aufschlussreichen Selbstkommentar in seinem Werk *On myself*:

„Ich muß wohl sagen, daß mein eigentlicher Durchbruch in der Literatur mit der Erzählung «Der kleine Herr Friedemann» geschah. [...] Diese melancholische Geschichte des kleinen Buckligen stellt auch insofern einen Markstein in meiner persönlichen Geschichte dar, als sie zum erstenmal ein Grundmotiv anschlägt, das im Gesamtwerk die gleiche Rolle spielt, wie die Leitmotive im Einzelwerk.“⁶³

Der Protagonist ist ein „von der Natur stiefmütterlich behandelter Mensch“⁶⁴, der besonderes Interesse an Kunst, Musik und Philosophie hat und der daraus die Kraft zieht, sein Schicksal annehmen zu können. So heißt es weiter im Selbstkommentar Manns, dass erst das Erscheinen Gerda von Rinnlingens dazu führe, dass Friedemanns Lebenskonstrukt zusammenbreche und er an der unerfüllten Liebe und am Wissen, dass er nicht so weiter leben könne wie bisher, zugrunde gehe.⁶⁵

Diese frühe Erzählung unterscheidet sich jedoch von anderen, da die Einflüsse Wagners, Schopenhauers und Nietzsches noch nicht so groß sind wie in späteren Werken. Auch der Konflikt zwischen Bürgertum und Künstlertum ist anders gelagert als in anderen Texten, da Friedemann „Künstler und Bürger in einer Person“⁶⁶ ist.

„Die Einflüsse von Richard Wagners Mystik, Arthur Schopenhauers Skeptizismus und Friedrich Nietzsches psychologischen Erkenntnissen, von denen in der Sekundär-Literatur zum Gesamtwerk Thomas Manns so häufig die Rede ist, sind in diesem frühen Werk kaum spürbar, wenn auch Johannes Friedemann eine „Lohengrin“ Aufführung besucht. Eher

⁶³ Thomas Mann: *On Myself*, in: TM, Teil 1, 1889-1917, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer, S. 21.

⁶⁴ Ebd., S. 21.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 21.

⁶⁶ Robert Hippe: „Erläuterungen zu Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Der kleine Herr Friedemann. Hollfeld/Obfr. : Bange 1972. S. 31- (Königs Erläuterungen und Materialien ; 47).

ist hier an jenen Typus der Dekadenz-Dichtung zu denken, der gemeinhin mit „fin de siècle“ umschrieben wird, den Thomas Mann mit dem „Verfall einer Familie“ in den Abstand der Satire rückte und der hier im „Kleinen Herr Friedemann, vielleicht mit „Heroismus der Schwäche“ am treffendsten umschrieben werden kann.“⁶⁷

Die Schuld für Johannes Friedemanns Behinderung trägt seine alkoholranke Amme, die unachtsam gewesen ist und so stürzt der Säugling vom Wickeltisch. Zuerst ist nicht klar, ob der kleine Johannes diesen Unfall überhaupt überleben wird, doch er erholt sich und bleibt bis zum Ende seines Lebens körperlich schwer beeinträchtigt. So muss Johannes schon früh lernen mit seiner Behinderung umzugehen. So lange er im Schoße der Familie aufwächst, ist seine Welt in Ordnung. So beschreibt Thomas Mann den Protagonisten folgendermaßen:

„Er war nicht schön, der kleine Johannes, und wie er so mit seiner spitzen und hohen Brust, seinem weit ausladenden Rücken und seinen viel zu mageren Armen auf dem Schemel hockte und mit einem behenden Eifer seine Nüsse knackte, bot er einen höchst seltsamen Anblick. Seine Hände und Füße aber waren zartgeformt und schmal, und er hatte große rehbraune Augen, einen weichgeschnittenen Mund und feines, lichtbraunes Haar. Obgleich sein Gesicht so jämmerlich zwischen den Schultern saß, war es doch beinahe schön zu nennen.“⁶⁸

Die „kränkelnde Mutter“⁶⁹ – wie Mann sie nennt – liebt ihr Kind, behütet es und lässt es nicht spüren, dass es anders als die anderen Kinder ist. Sie hat selbst große Probleme ihr Schicksal anzunehmen und überlässt so die Führung des Haushalts den älteren Töchtern. Sie beschäftigt sich mit Handarbeit und den Gedanken an ihren verstorbenen Gatten.

Obwohl die Familie Friedemann zu den bedeutenden Familien der Stadt gehört und gesellschaftlich anerkannt ist, bleiben die drei Töchter unverheiratet. Die Friedemanns verfügen nach dem Tod des Konsuls nur über ein geringes Vermögen, sodass sie keine begehrten Heiratskandidatinnen darstellen. Und so ist auch die Position des kleinen Johannes in der Gesellschaft vom Beginn seiner Schulzeit an ambivalent. Nämlich erst als er in die Volksschule kommt, wird ihm langsam klar, dass er anders ist. Die anderen Kinder stoßen ihn nicht, zeigen ihm gegenüber aber dennoch „eine befangene

⁶⁷ Hippe, 1972, S. 31.

⁶⁸ Thomas Mann: Frühe Erzählungen, 1893-1912. Hrsg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008. S. 89.

⁶⁹ Ebd., S. 89.

Zurückhaltung“⁷⁰. Es macht Johannes nicht viel aus, da er sich mit Büchern beschäftigt und von klein auf daran gewöhnt ist, dass er bei den Spielen der anderen aufgrund seiner körperlichen Beeinträchtigungen nicht teilnehmen kann. Auch erste Schwärmereien auf dem Schulhof haben für Johannes keine Bedeutung.

Erst mit dreizehn Jahren verliebt er sich zum ersten Mal in ein Mädchen. Als dieses seine Zuneigung nicht erwidert, zieht sich Johannes Friedemann zurück und schwört sich selbst sein Schicksal anzunehmen und sich nie wieder zu verlieben.

„Er ging nach Hause und nahm ein Buch zur Hand oder spielte Violine, was er trotz seiner verwachsenen Brust erlernt hatte.“⁷¹

So lebt Johannes Friedemann viele Jahre zufrieden in seiner Welt und erfreut sich an Kultur und Bildung. Er frönt seinen Leidenschaften: der Literatur, dem Theater und der Musik. Außerdem gibt er sich den schönen Dingen des Lebens hin wie etwa einem Spaziergang in der Sonne. Auch beruflich macht Johannes Karriere. Er arbeitet sich vom kaufmännischen Lehrling zum selbstständigen Inhaber einer Agentur hoch.

Sein ruhiges und zufriedenes Dasein wird durch die Ankunft der Familie von Rinnlingen in der Stadt gestört. Besonders Gerda von Rinnlingen hat es Johannes angetan. Bei einem Theaterbesuch sitzt sie neben ihm und er verliebt sich Hals über Kopf in die anmutige Schöne, obwohl die beiden kaum ein Wort gewechselt haben. Er muss den Theatersaal noch vor Ende des Stückes verlassen, da er sich plötzlich schwach fühlt und einen Anfall erleidet. Dies führt dazu, dass er die Einladung der Familie Rinnlingen für den nächsten Tag absagt und seine Schwestern alleine hinschickt. Er ist aber so aufgewühlt und verspürt den starken Drang Gerda doch noch zu sehen, dass er mit einigen Stunden Verspätung bei ihrer Villa eintrifft. Dort angekommen, unterhalten sie sich über ihre Liebe zur Musik und sie lädt ihn zu einem Gartenfest ein.

Während des besagten Gartenfests bittet Gerda von Rinnlingen Johannes Friedemann mit ihr hinaus in den Garten ans Wasser zu gehen. Dort fragt sie ihn gerade heraus, woher er seine Behinderung habe. Er fühlt sich von ihr angezogen und verstanden, fällt auf die Knie vor ihr und berührt ihre Hand. Sie reagiert vorerst gar nicht auf sein Verlangen, dann springt sie auf, entreißt ihm ihre Hände, nimmt ihn am Arm und stößt

⁷⁰ Mann, 2008, S. 89f.

⁷¹ Ebd., S. 90f.

ihn zu Boden. Sie verschwindet in der Dunkelheit. Der kleine Herr Friedemann sieht keinen Grund mehr zu leben. So die letzten Zeilen der Erzählung:

„Auf dem Bauch schob er sich noch weiter vorwärts, erhob den Oberkörper und ließ ihn ins Wasser fallen. Er hob den Kopf nicht wieder; nicht einmal die Beine, die am Ufer lagen, bewegte er mehr.“⁷²

4.1.1. Gesellschaftliche Stigmatisierung Friedemanns

Schon zu Beginn der Erzählung wird klar, dass die Behinderung Friedemanns als Schicksalsschlag und Unfall gesehen wird. Für die Amme hat ihr Fehlverhalten keinerlei Konsequenz, denn im Verlauf der weiteren Erzählung taucht sie nicht mehr auf. Schon der erste Satz macht die Schuld der Amme deutlich:

„Die Amme hatte die Schuld. - Was half es, daß, als der erste Verdacht entstand, Frau Konsul Friedemann ihr ernstlich zuredete, solches Laster zu unterdrücken?“⁷³

Auch wenn alle sofort wissen wie es zu diesem Vorfall kommen konnte, und die Schuldfrage geklärt ist, wird nicht näher auf die Amme eingegangen. Außerdem bleibt unklar, warum Frau Konsul Friedemann die Kinderfrau nicht schon beim ersten Verdacht gekündigt hat und ihr auch noch – wie es weiters heißt „außer dem nahrhaften Bier ein Glas Rotwein täglich verabreichte“⁷⁴. Hier sollte sich eigentlich auch die Frage stellen, ob nicht auch die Mutter selbst eine Mitschuld an diesem Unfall trägt. Obwohl dies nie direkt angesprochen wird, könnte darin aber der Grund liegen, warum Frau Friedemann Johannes so normal wie möglich aufwachsen lässt. Denn nach den ersten bangen Tagen, in denen nicht klar ist, ob Johannes nicht doch seinen Verletzungen erliegen könnte, nimmt die Familie Friedemann das Schicksal an und findet sich damit ab, dass der Jüngste eine körperliche Beeinträchtigung davon getragen hat. Er absolviert einerseits eine Ausbildung zum Kaufmann, andererseits ermöglicht ihm die Mutter die Beschäftigung mit Musik, Literatur und dem Theater.

Johannes wird nicht auf allen Ebenen der menschlichen Existenz stigmatisiert. Er wird als vollwertiger Bürger charakterisiert, der seinen Beitrag zur Gesellschaft leistet und durch sein kaufmännisches Geschick durchaus gesellschaftliches Ansehen genießt. Im

⁷² Mann, 2008, S. 118f.

⁷³ Ebd., S. 87.

⁷⁴ Ebd., S. 87.

Hinblick auf seinen Ausbildungsweg und seine Karriere als Kaufmann unterscheidet sich Johannes Friedemann nicht von anderen.

Johannes wird mit sieben Jahren eingeschult und verlässt mit 17 Jahren die Schule, um Kaufmann zu werden. Er wird Lehrling in der Holzhandlung des Herrn Schlievogt und geht dort seiner Arbeit nach, bis er sich nach dem Tod der Mutter mit einer kleinen Agentur im Wohnhaus der Familie Friedemann selbstständig macht. Außerdem hält er sich häufig in der Börse auf und nicht selten kommt es vor, dass „er ein Wörtchen mitgeredet hatte“⁷⁵. Herr Friedemann ist für die Stadt nicht ganz unbedeutend. Die Leute auf der Straße bemitleiden ihn, aber sie wissen gar nicht, welcher Geist sich hinter dem verkrüppelten Äußeren verbirgt.

„Er spazierte winzig und wichtig, neben dem Großkaufmann Stephens, einem ungewöhnlich großen und vierschrötigen Herren mit rundgeschnittenen Backenbart und furchtbar dicken Augenbrauen. Beide trugen Cylinder und hatten wegen der großen Wärme die Überzieher geöffnet. Sie sprachen über Politik, wobei sie taktmäßig ihre Spazierstöcke auf das Trottoir stießen [...]“⁷⁶

Auch wenn hier die körperlichen Voraussetzungen kontrastiert werden, so zeigt sich jedoch deutlich, dass Friedemann im wahrsten Sinne des Wortes mit Stephens, einem großgewachsenen Industriellen Schritt halten kann. So verläuft Johannes Friedemanns Karriere durchaus so wie es in den Kreisen, in denen er sich bewegt, als angemessen gilt. Der Literaturwissenschaftler Kurzke sieht klar, dass ein Mensch wie Friedemann nicht geliebt wird, sondern dass die Menschen – vor allem die Frauen – nur Mitleid mit ihm haben. Er erkennt darin die Verarbeitung Nietzsches Überlegung, dass Mitleid jedoch nur „Selbstgenuss“⁷⁷ sei. Das bedeutet, dass dem Bemitleideten nur noch mehr vor Augen geführt wird, dass er nicht als vollwertiger Mann angesehen wird.⁷⁸

Dennoch ist Johannes Friedemann ein „Außenseiter des Lebens“⁷⁹. Er entwickelt sich emotional vorerst völlig normgerecht. Er wird zu Kinderfesten eingeladen und gestaltet gemeinsam mit seinen Schwestern die Freizeit im Garten hinter dem Haus. Johannes

⁷⁵ Mann, 2008, S. 96.

⁷⁶ Ebd., S. 96.

⁷⁷ Kurzke, 1985, S. 58.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 58.

⁷⁹ Ohl, 1995, S. 63.

stört sich nur wenig dran, dass er körperlich beeinträchtigt ist, da er es nicht anders kennt.

„Diese Dinge, von denen die Anderen ersichtlich ganz erfüllt waren, gehörten zu denen, für die er sich nicht eignete, wie Turnen und Ballwerfen. Das machte manchmal ein wenig traurig; am Ende aber war er von jeher daran gewöhnt, für sich zu stehen und die Interessen der anderen nicht zu teilen.“⁸⁰

Als Schlüsselerlebnis lässt sich jene Stelle bezeichnen, an der sich Johannes das erste Mal verliebt, aber seine Liebe nicht erwidert wird. Von da an zieht er sich zurück und beschließt der Liebe auf ewige Zeiten zu entsagen. Er lebt fortan in seiner eigenen Welt, die aus Kunst, Literatur und Musik besteht. Friedemann findet kein Glück:

„Das zeigt doch, daß er nicht vom Glück selbst, sondern nur von dem Gedanken an das Glück lebt. Somit erlangt er das Glück nicht und müßte demnach „unglücklich“ sein. Doch durch seine Scheinwelt, die er sich aufbaut, wird ihm dies nicht bewusst.“⁸¹

Die Familie und ihr Verhältnis zur Gesellschaft lassen sich als ambivalent beschreiben. Die Friedemanns gehören zu den besten Kreisen der Stadt und werden immer wieder eingeladen, da der verstorbene Vater Konsul gewesen ist. Auch nach dem Tod der Eltern genießen die drei Töchter und der Sohn gesellschaftliches Ansehen. Die Töchter sind unverheiratet und auch Johannes hat sich geschworen, sich nie wieder zu verlieben. So zeigt sich, dass die Kinder dieser Familie allesamt schwächlich und nicht gesund sind. Dies lässt sich einerseits an Johannes Verkrüppelungen, die durch einen Unfall verursacht worden sind, erkennen, aber auch die Schwestern werden als von Natur aus hässlich und damit nicht vermittelbar beschrieben. Sie werden folgendermaßen charakterisiert:

„[...]aber geheiratet hatten sie leider noch nicht, denn ihr Vermögen war nicht eben groß, und sie waren ziemlich häßlich.“⁸²

Hier zeigt sich, dass zwei Aspekte gemeinsam auftreten; einerseits sind die Töchter nicht von besonderer Schönheit, andererseits fehlen ihnen die finanziellen Mittel, sodass sie auch in dieser Hinsicht nicht als gute Partie gelten.

Dies ist ein Sinnbild für die fehlende Sexualität im Hause Friedemann. Die Mutter ist verwitwet und es ist bis zum Ende der Erzählung keine Rede von einem neuen Verehrer

⁸⁰ Mann, 2008, S. 90.

⁸¹ Stephan Wessendorf: Thomas Mann verfilmt. "Der kleine Herr Friedemann", "Tristan" und "Mario und der Zauberer" im medialen Wechsel. Frankfurt am Main ; Wien [u.a.] : Lang, 1998. S. 51 (Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung ; 5).

⁸² Mann, 2008, S. 89.

oder gar Ehemann. Die Töchter sind zu hässlich und, obwohl sie schon ein reiferes Alter erreicht haben, sind sie unverheiratet. Und auch die letzte Hoffnung auf Fortpflanzung wird zerschlagen, da Johannes Friedemann durch sein körperliches Gebrechen keine Gattin findet. So macht die Gesellschaft die gesamte Familie von Natur aus oder vom Schicksal so gewollt zum Außenseiter des Lebens.

4.1.2. Epikureer und der passive Künstler

Im Vergleich zu anderen Künstlerfiguren in Thomas Manns Werk nimmt Johannes Friedemann eine Sonderstellung ein. Er ist nicht von Berufswegen Künstler und versucht gar nicht von der Kunst zu leben. Johannes ist ein erfolgreicher Kaufmann, der ehrgeizig seine Karriere vorantreibt. Die Literatur, die Musik und das Theater sind einzig und alleine das private Glück für ihn, das er im gesellschaftlichen Leben nicht finden kann.

Johannes Friedemann zeichnet sich durch seine große Sensitivität aus. Es ist aber nicht alleine die Verkrüppelung, die ihn zu einem sensitiven Menschen macht. Dadurch, dass Thomas Mann ihn jedoch als den sensitiven Krüppel darstellt, hat er keine Chance im Leben. Das Schicksal Friedemanns ist vorbestimmt und der Grund für jede Niederlage seines Lebens liegt nicht in der Tatsache, dass er körperlich beeinträchtigt ist, sondern dass er eine sensible und zarte Seele besitzt. Es sind die weichen und feinen Gesichtszüge, die Ausdruck seiner musischen Neigung sind. Seine Liebe zur Musik ist der Grund dafür, dass Gerda überhaupt Interesse an ihm zeigt.

Eckhard Heftrich beschäftigt sich mit der Frage nach dem Verfall der bürgerlichen Strukturen in Manns Novellen.⁸³

„Ja, er war ein Epikuräer, der kleine Herr Friedemann!“⁸⁴ Dies stellt Thomas Mann über seine Hauptfigur fest und lässt damit keinen Zweifel daran, dass Friedemanns kleine Freuden im Leben ihm einzig und alleine als Ersatzbefriedigung dienen. Er verzichtet auf die Liebe und wendet sich stattdessen der Musik und der Literatur zu. Eckard Heftrich versucht den Begriff Epikureer folgendermaßen abzugrenzen:

„Danach ist ein Epikureer ein Mensch, der den Genuß als einziges Ziel des Lebens anerkennt und infolgedessen bei der Erlangung seiner Genüsse weder auf die Moral noch auf die Menschen Rücksicht nimmt.

⁸³ Vgl. Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Bd.2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982. S. 11-35.

⁸⁴ Mann, 2008, S. 92.

Diese Verkehrung der wahren Lehre Epikurs war möglich, weil der Philosoph nicht nur die Erlangung der individuellen irdischen Glückseligkeit als möglich zu beweisen versuchte, sondern diesen Weg mit der Freiheit der Götterfurcht und Todesangst verknüpfte und daher nicht Verzicht oder gar Askese, sondern Maß und Vernunft zur Regulierung der erstrebten Lust empfahl. Nur die so gewonnene Lust könne die wahre, da dauernde sein. Sie setzt Selbstzucht, Beherrschung und Verzicht auf bloß illusionäre Lust voraus.“⁸⁵

Was jedoch Friedemann nicht mit Nietzsches Vorstellungen gemeinsam hat, ist die Vorstellungen des asketischen Lebens in Demut und Armut, die Nietzsche einem Epikureer zuschreibt. Friedemann ist wohlhabend und zeigt doch auch in Ansätzen Eitelkeit. So lässt sich erkennen, dass das asketische Leben sich nur auf die Liebe und damit verbundene Sexualität beschränkt. So heißt es bei Krug:

„Nur die Keuschheit teilt er mit Nietzsches Asketen; die Perspektive verengt sich also rein auf den erotischen Aspekt. In diesem Punkt lässt Thomas Mann Schopenhauers Position und Nietzsches Kritik aufeinanderprallen“⁸⁶

Die Spannung der Erzählung wird dahingehend aufgebaut, wie sich das Verzichtsende gestalten wird. Von Beginn an ist dem Leser klar, dass etwas Schlimmes passieren muss, wenn es Herrn Friedemann nicht mehr gelingt der Liebe zu entsagen. Dieses Konzept findet sich auch in Nietzsches philosophischen Überlegungen. Er beschreibt dies als die „Umbiegung des Willens zur Macht in den Machtwillen des Verzichts“⁸⁷. Diese Haltung Friedemanns lässt sich gut an seinem Beschluss, sich auch in Zukunft nicht zu verlieben, skizzieren. Johannes verliebt sich mit 16 Jahren in die Schwester eines Freundes. Als er jedoch mit ansehen muss, wie sie einen anderen küsst, beschließt er in Zukunft alleine zu leben.

„Den anderen gewährt das Glück und Freude, mir aber vermag es immer nur Gram und Leid zu bringen. Ich bin fertig damit. Es ist für mich abgethan. Nie wieder.> Der Beschluss tat ihm wohl. Er verzichtete, verzichtete auf immer.“⁸⁸

Friedemann erkennt, dass er nicht die Kraft dazu hat, immer darauf zu hoffen, dass ihm irgendwann einmal dasselbe Glück vergönnt wäre wie seinen Mitmenschen. Er hat das Bedürfnis Macht über sein Schicksal zu haben, aber es gelingt ihm nicht, da er immer

⁸⁵ Heftrich, 1982, S. 23.

⁸⁶ Dietmar Krug: Eros im Dreigestirn. Zur Gestaltung des Erotischen im Frühwerk Thomas Manns. Frankfurt a.M. 1997 (= Literarhistorische Untersuchungen 29), S. 38.

⁸⁷ Heftrich, 1982, S. 21.

⁸⁸ Mann, 2008. S. 91.

wieder enttäuscht wird. So wird ihm bewusst, dass es die einzige Möglichkeit ist, um nicht mehr verletzt zu werden, auf die Liebe und das Leben zu verzichten. Es reift in ihm der Gedanke, dass es doch auch ein lebenswertes Leben sei, wenn man sich an den kleinen Dingen der Welt erfreue. Das ist der Grund, warum Friedemann Ersatzbefriedigung in der Musik, Kunst und Literatur findet. Der Genuss von Natur und Kunst dient nur zum Ersatz für das stille, zarte Glück, das ihm verwehrt bleibt. Die Krönung seines Ersatzlebens ist das Theater. Es symbolisiert für Friedemann eine gefühlte Leidenschaft, die er in seinem Leben nicht kennt. Das, was er dabei empfindet, ist nicht nur eine innere Zufriedenheit, sondern noch viel mehr eine körperliche Erregung. So heißt es in Kapitel fünf:

„Er besaß ein ungemein starkes dramatisches Empfinden, und bei einer wuchtigen Bühnenwirkung, der Katastrophe eines Trauerspiels, konnte sein ganzer kleiner Körper ins Zittern geraten.“⁸⁹

Er hat im Stadttheater sogar einen Stammplatz in Loge 13, wo er sich bevorzugt alleine und wenn, dann selten von seinen drei Schwestern begleitet, der Kunst hingibt. Dass seine Schwestern ihn begleiten dürfen, hat vermutlich auch damit zu tun, weil sie nicht der Innbegriff des Weiblichen sind, sondern ganz im Gegenteil, asexuelle Wesen, die jeder Schönheit und Erotik entbehren.

Als Friedemann Gerda überraschend in seiner Loge antrifft, wird dies von ihm als Eindringen in sein beschauliches und geordnetes Leben empfunden. Hier wird der Bezug zu Nietzsche und Schopenhauer und der Frage nach den Interessen deutlich.

„Interesse - nämlich so Nietzsche - versteht Schopenhauer vornehmlich im Sinne der <geschlechtlichen Interessiertheit>, von der er ja um jeden Preis befreit sein wollte. Schopenhauers Ästhetik beinhaltet dadurch einen markanten Widerspruch: Wo sie interessenlose Kontemplation verspricht, ist sie in Wahrheit von einem überaus energischen Interesse geleitet, nämlich vom Kampf gegen den eigenen Sexualtrieb.“⁹⁰

Er kann sich der Wirkung des Weiblichen nicht mehr entziehen und als er „den warmen Duft ihrer Brust“⁹¹ wahrnimmt, ist es dem Leser klar, dass Friedemanns Lebenskonstrukt, das auf Verzicht aufgebaut ist, Risse bekommt. Dies symbolisiert schon die Loge 13, in der Friedemann und Gerda einander begegnen. Die Zahl 13 verheißt nichts Gutes. Aber es war Friedemanns Schicksal, dass es einen Punkt in seinem Leben geben

⁸⁹ Mann, 2008. S. 93.

⁹⁰ Krug, 1997, S. 38 und Vgl. Thomas Mann: Notizbücher. A. o.; Bd 2; Hervorh. v. T. M., 1991, S. 110.

⁹¹ Krug, 1997, S. 101.

muss, an dem er seine Zufriedenheit nicht mehr in der Kunst alleine begründet sieht. Hier lässt sich der Einfluss Schopenhauers erkennen, der sich in der Auseinandersetzung mit der Kantschen Philosophie mit dem Erhabenen und dem Schönen auseinandersetzt. Friedemanns Versuch ein asketisches Leben zu führen, hat eine reine Schutzfunktion. Nietzsches Aussage in seiner dritten Abhandlung *Zur Genealogie der Moral* (1887) „*Was bedeuten asketische Ideale?*“ hierzu, ist folgende:

„Und, um auf unsre erste Frage zurückzukommen, <was bedeutet es, wenn ein Philosoph dem asketischen Ideale huldigt?> – so bekommen wir hier wenigstens einen ersten Wink: er will von einer Tortur loskommen“.⁹²

Friedemann versucht alles, um von der Tortur loszukommen, sich für Gerda zu interessieren. Der Leser weiß aber schon viel früher, dass Gerda Friedemanns Schicksal ist. In Kapitel sechs wird sie von Frau Hageström beschrieben. Gerda von Rinnlingen ist burschikos und reitet. Aber auch die Art und Weise, wie sie mit ihrem Gatten umgeht, stößt bei den Damen der Gesellschaft auf Ablehnung. Die Herren der Stadt sind hingegen augenblicklich begeistert von der Gattin des neuen Oberstleutnants. Das ist das einzige Kapitel der Erzählung, in dem Friedemann nicht vorkommt. Dies zeigt schon die Bedeutung des Charakters für die weitere Handlung. Gerda ist so zentral, dass man nur über sie spricht und man sich in diesem Augenblick um nichts anderes kümmern kann.

Nietzsche, der das Modell des Dionysischen und das Modell des Apollonischen kontrastiert, sieht im Epikur das Gegenteil einer dionysischen Gestalt.

„Aber er hat die Rechnung ohne den fremden Gott gemacht; der Machtwechsel von Epikur zu Dionysos tritt symbolisch mit einem Wechsel in der <Bezirkskommandantur> von Friedemanns Heimatstadt auf den Plan. So begegnet er der Kommandeurengattin Gerda von Rinnlingen, einer Ortsfremden, die überdies durch fremdartiges Benehmen einiges Aufsehen erregt. Der fremde Gott ist also eine Göttin; durch sie gerät Friedemanns apollinisches, auf Schönheit und Mäßigung ausgerichtetes Dasein aus den Fugen.“⁹³

Friedemann hingegen erblickt Gerda von Rinnlingen das erste Mal auf der Hauptstraße. Zu diesem Zeitpunkt hat er bereits einiges über die Gattin des neuen Oberstleutnants gehört. Als er sie jedoch zum ersten Mal erblickt, gelingt es ihm nicht mehr sich auf das

⁹²http://www.maldura.unipd.it/dllags/docentianglo/dispense_rispoli/nietzsche_was_bedeuten_asketische_ideale.pdf (11.10. 2014).

⁹³ Krug, 1997, S. 40.

Gespräch mit seinem Arbeitskollegen zu konzentrieren. So heißt es: „Der kleine Herr Friedemann antwortete nicht, sondern blickte vor sich nieder auf das Pflaster.“⁹⁴ Dies deutet schon daraufhin, dass etwas passieren wird und dass es Friedemann nicht gelingen wird, an den Werten seines asketischen Lebens festzuhalten. Es geschieht an jenem schicksalsträchtigen Abend im Stadttheater. Er trifft in seiner Loge auf Gerda, einem Ort, an dem er sich immer sicher gefühlt hat und der den Inbegriff seines asketischen Lebens darstellt. Als sie vermeintlich aus Achtlosigkeit, oder vielmehr Berechnung, den Fächer fallen lässt und Friedemann ihren Duft einatmet, ist es um ihn geschehen. Als er aus dem Theater flüchtet, ist dies für Friedemann der letzte verzweifelte Versuch, an seinem asketischen Leben festzuhalten. Doch dem Leser ist klar, dass es ihm nicht gelingen wird, da ihn bei dieser Flucht die Klänge Lohengrins verfolgen. Zuhause angekommen, verfällt er in einen fieberhaften Wahn und hört noch die Verse des Stücks nachklingen.

„Keineswegs sind die gleichsam flatternden Gedichtzeilen mit der Musik gleichzusetzen. Man darf wohl heraushören, daß die Verse als Erinnerung einer nun endgültigen dahinschwindenden Scheinwelt epikureischen Glücks von einer Musik überdröhnt werden, die jetzt nicht mehr Höhepunkt des Ersatzlebens ist, sondern Signal für den Einbruch des verdrängten Lebens.“⁹⁵

Doch eine leidenschaftliche Liebe zwischen Friedemann und Gerda ist unvorstellbar, denn seine Verkrüppelung lässt dies unmöglich erscheinen. Krug sieht darin Parallelen zu Thomas Manns eigenen Erfahrungen mit der Auseinandersetzung der Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche.

„Thomas Mann läßt seinen Helden das Dilemma durchleben, das ihn selbst zwischen Schopenhauer und Nietzsche, zwischen der Verachtung des Sexuellen und dem Wissen um die Faszination des Notwendigen schwanken lässt. Friedemann vollzieht am Wendepunkt der Novelle einen Wandel vom Schopenhaurianer, der in der Kunst seinen Frieden mit dem Eros macht, zur <amor-fati>- Haltung Nietzsches, die Ja sagt zur Triebhaftigkeit des Lebens.“⁹⁶

Erneut steht seine Beeinträchtigung als Symbol dafür, dass ihm ein Leben, wie es die anderen führen, verwehrt bleiben wird. Friedemann bleibt kein anderer Ausweg, als sich umzubringen. So begeht er Selbstmord, als er von Gerda zurückgewiesen wird.

⁹⁴ Mann, 2008, S. 97.

⁹⁵ Heftrich, 1982, S. 36f.

⁹⁶ Krug, 1997, S. 45.

4.1.3. Parallelität zwischen Friedemann und Lohengrin

Es ist kein Zufall, dass Gerda von Rinnlingen und Johannes Friedemann einander in der Oper begegnen und auch die Wahl des Stücks ist von Thomas Mann nicht zufällig erfolgt. Thomas Manns Lieblingsoper ist *Lohengrin* und daher ist es nicht verwunderlich, dass die beiden auf schicksalhafte Weise in Loge 13 aufeinander treffen. So sagte Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

„Heute noch, wenn unverhofft eine beziehungsvolle Wendung, irgend ein abgerissener Klang aus Wagners musikalischem Kosmos mein Ohr trifft, erschrecke ich aus Freude.“⁹⁷

Im Alter von 18 Jahren war Mann am Höhepunkt seiner Leidenschaft zu Wagners Musik. Man vermutet, dass er in dieser Zeit auch Nietzsches Wagner-Kritik gelesen haben muss. *Lohengrin* nimmt im Werk Manns daher eine besondere Stellung ein. Er war sich der Außergewöhnlichkeit Wagners Musik, aber gleichzeitig auch ihrer Gefährlichkeit bewusst. Vielleicht auch deshalb lässt er *Lohengrin* gerade zu dem Zeitpunkt spielen, als Gerda von Rinnlingen und Johannes Friedemann einander zum ersten Mal, auch körperlich, näherkommen, nämlich in der Loge 13.

James Northcote-Bade⁹⁸ erkennt deutliche Parallelen zwischen *Der kleine Herr Friedemann* und der Oper *Lohengrin*. Hierbei stützt er seine Behauptung nicht nur auf gemeinsame Motive, sondern beschreibt den Aufbau der Erzählung und die Konzeption der Charaktere parallel zu Wagners Werk.

Schon am ersten Satz der Erzählung erkennt Northcote-Bade Übereinstimmungen zu *Lohengrin*. Die Frage der Schuld wird nämlich in beiden Werken von Beginn an festgelegt. Bei Friedemann ist es die Amme, die an Johannes' Schicksal schuld ist. Dies wird deutlich mit dem Eingangssatz: „Die Amme hatte die Schuld.“⁹⁹ Hierbei ist die Schuldfrage einfach zu klären. Bei *Lohengrin* ist die Frage der Schuld nicht ganz so einfach zu erfassen. Dennoch wird dies schon in der ersten Szene erläutert. Friedrich Telramund klagt Elsa von Brabant an, ihren Bruder ermordet zu haben, um Herrscherin über Brabant zu werden. So heißt es in der ersten Szene:

⁹⁷ Mann, 2009, S. 68.

⁹⁸ Vgl. Northcote-Bade: Parallelitäten zwischen Friedemann und Lohengrin.-In Die Wagner Mythen im Frühwerk Thomas Mann. S. 15-21.

⁹⁹ Mann, 2008, S. 87.

„Welch fürchterliche Klage sprichst du aus! /

Wie wäre möglich solch große Schuld?“¹⁰⁰

Auch die Gemütszustände der Schuldigen ähneln einander. Während die Amme betrunken und deshalb nicht ganz bei Sinnen ist, so ist Else „traumselig“¹⁰¹. Gemeinsam haben beide Erzählanfänge, dass die Schuldige bereits bekannt ist und auf dieser Schuld basierend, die Handlung ihren weiteren Verlauf nimmt.

Northcote-Bade stellt den Charakter des Lohengrins nicht – wie man vermutet Friedemann, sondern – Gerda von Rinnlingen gegenüber. Elsa möchte den Ritter, Lohengrin, den sie im Traum gesehen hat, zum neuen Herzog machen. Dass Herzog Gottfried nun verschwunden ist und dass sein Platz von Lohengrin eingenommen wird, lässt sich mit dem Wechsel in der Bezirkskommandantur durch Oberstleutnant von Rinnlingen vergleichen. Man mochte den Mann, der jahrelang dieses Amt innehatte, und die Stadtbewohner freuten sich nicht besonders über einen Wechsel, doch als Herr Rinnlingen mit seiner Gattin Gerda auftaucht, gehört das ganze Interesse ihr. Sie wird von Frau Rechtsanwalt Hagenström als burschikos und kaltherzig beschrieben, da sie ihren Mann angeblich nicht gut behandeln solle. So kommt Northcote-Bade zu dem Schluss, dass Gerdas Beschreibung Ähnlichkeiten mit Lohengrin hat.

Dies untermauert er noch durch das erste Erscheinen Gerdas im siebten Kapitel und die Ankunft Lohengrins in einem von einem Schwan gezogenen Boot. Während Lohengrin im Boot erscheint, taucht Gerda das erste Mal in einem gelben Jagdwagen auf. Der kleine Herr Friedemann macht mit dem Großkaufmann Stephens einen Spaziergang und unterhält sich über Politik, als er Gerda plötzlich erblickt. Die beiden Männer grüßen sie überschwänglich und heben sogar den Hut. In *Lohengrin* wird dem Ankommenden zugejubelt und auch dort heißt es: „entblößt in höchster Ergriffenheit das Haupt“¹⁰². Es lässt sich dies noch auf die Szene in der Oper ausweiten.

„Alle Augengläser aber, im Parquet wie auf den Rängen, richteten sich auf Loge dreizehn, gleich rechts neben der Bühne, denn dort waren zum ersten Male Herr von Rinnlingen nebst Frau erschienen, und man hatte Gelegenheit, das Paar einmal gründlich zu mustern.“¹⁰³

¹⁰⁰ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/lohengrin-836/2> (15.6.2015).

¹⁰¹ Ebd., (15.6.2015).

¹⁰² Vgl. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/lohengrin-836/3> (15.6.2015).

¹⁰³ Mann, 2008, S. 99.

In *Lohengrin* ist es Ortrud, die dem fremden Ritter misstraut. Sie glaubt, er habe magische Kräfte und sie möchte, dass Elsa ihn fragt, woher er komme und wie er heiße. Sie zweifelt an seiner Reinheit. So sagt sie:

„so glauben alle wir mit Recht,/ du müßtest selbst in Sorge zagen, um seine Reine steh' es schlecht!“¹⁰⁴

Dieses öffentliche Anprangern stellt eine Verbindung mit der Novelle her. Das schlechte Gerede Frau Hagenströms über Gerda und deren Verhalten weist Ähnlichkeiten mit der Anklage und den Verdächtigungen durch Ortrud auf.

Eine weitere These Northcote-Bade ist es, dass Thomas Mann zahlreiche Parallelen zwischen Elsa und Friedemann konstruiert hat. Hier ist einer der Hinweise, dass die Namen Friedemanns Schwestern an die männlichen Personen König Heinrich und Friedrich von Telramund erinnern.

„Daß Friedemanns Schwestern offenbar nach den männlichen Personen König Heinrich und Friedrich von Telramund „Henriette“ und „Friederike“ genannt werden, bereitet uns auf Friedemanns Rolle in der *Lohengrin*-Persiflage vor, denn er stellt nicht Lohengrin, sondern Elsa dar.“¹⁰⁵

Der Aufbau der Handlung ist bemerkenswert, da sich die *Lohengrin*-Aufführung im Stadttheater abspielt, während sich Friedemann in der Loge, wie Elsa auf der Bühne verhält. Es ist die Szene, in der Friedemann Gerdas Fächer aufhebt und dabei den Duft ihrer Brust einatmet. Er ist davon so benebelt und spürt den inneren Konflikt, der ihn dazu treibt, das Theater zu verlassen. Soll er sich seinem Leben als Epikureer hingeben oder soll er es zulassen, dass die Leidenschaft in seinem Leben Einzug hält? Zur gleichen Zeit kämpft Elsa am Ende des zweiten Aufzugs, als Friedemann das Theater fluchtartig verlässt, mit ihrem inneren Konflikt.

Am folgenden Tag stattet Friedemann der Familie Rinnlingen einen Besuch ab. Dort kommt es laut Northcote-Bade zu zahlreichen Anspielungen auf *Lohengrin*. Er spricht von der Körperhaltung Elsas und *Lohengrins* und vergleicht diese mit Friedemanns und Gerdas.

„Die Redewendungen <blickt zu ihr in die Höhe> und <reicht ihr bis zur Brust> also rufen im Kontext der *Lohengrin* Persiflage erotische

¹⁰⁴ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/lohengrin-836/6> (15.6.2015)

¹⁰⁵ Northcote-Bade, 1975, S. 17.

Assoziationen hervor, die zwar in der Novelle nicht abwesend, doch verzerrt und entstellt sind: was bei Elsa Ausdruck tiefer Liebesjubiläum ist, ist bei Friedemann die jämmerliche und unvermeidliche Folge eines Gebrechens, was sie allerdings für den Liebeskranken in diesem Fall vorteilhaft auswirkt.“¹⁰⁶

Letztlich sieht Northcote-Bade die Vergleichbarkeit der Charaktere darin, dass Elsa in Lohengrin in ihrem Liebesduett schon am Anfang sagt, dass sie Lohengrin in ihrem Traum gesehen habe und wusste, dass er von Gott geschickt worden sei. In der Novelle Thomas Manns ist es Friedemann, der weiß, dass Gerda sein Schicksal ist. Aufgrund dessen manifestiert sich Northcote-Bades Annahme, dass in Gerda Züge von Lohengrin und in Friedemann jene von Elsa zu erkennen sind.

Die Kapitel 14 und 15 im Friedemann nennt Northcote-Bade „die Travestie des letzten Akts“¹⁰⁷. Da er durch seinen frühzeitigen Aufbruch aus der Oper den dritten Akt des Lohengrins versäumt, sieht Northcote-Bade die letzten beiden Kapitel als die Darstellung dieses Akts. Die Gründe für diese Annahme sind die ähnliche Gestaltung der Schauplätze, der Zeit und der Ereignisse. In beiden Erzählungen findet ein Fest statt, bei Lohengrin handelt es sich um ein Hochzeitsfest, bei Friedemann um eine Gesellschaft bei den Rinnlingens. Beide Veranstaltungen spielen sich in einem Saal und anschließend am Ufer eines Flusses ab. In beiden Werken ist es Nacht und die Protagonisten werden nur schwach beleuchtet, einerseits durch Kerzenlicht, andererseits bei durch „weißes Glasglühlicht“¹⁰⁸

In der Oper sowie in der Erzählung suchen die Protagonisten Ruhe und Einsamkeit. Gerda und Friedemann suchen die Ruhe des Gartens, wo Gerda die alles entscheidende Frage stellt. Elsa und Lohengrin ziehen sich ins Brautgemach zurück. Dort wird der Duft des Blumengartens besungen. Diese Situationen bieten den Anlass für die nachfolgenden Konversationen. In Manns Erzählung sitzen Friedemann und Gerda auf einer Bank nahe dem Fluss, als sie ihm die bedeutende Frage stellt: „Und Sie waren nicht glücklich, diese dreißig Jahre?“¹⁰⁹ Friedemann antwortet, dass sein Glück nur Einbildung gewesen wäre.¹¹⁰

Auch Lohengrin fragt Elsa, ob sie glücklich sei.

¹⁰⁶ Northcote-Bade, 1975, S. 18.

¹⁰⁷ Ebd., S. 19.

¹⁰⁸ Mann, 2008, S. 113.

¹⁰⁹ Ebd., S. 117.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 117.

„Elsa, mein Weib! Du süße, reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir jetzt vertraut!“¹¹¹

Hier zeigt sich ein klarer Unterschied zwischen Elsas überschwänglichen und Friedemanns einsilbiger Antwort. Northcote-Bade erkennt darin „eine Tendenz zur Banalität, zur Bewegung vom Erhabenen zum Gemeinen.“¹¹² Die Wirkung auf den Leser ist, dass man mit Friedemann noch mehr Mitleid hat, da er durch seine Antwort noch armseliger wirkt.

Aber auch die Geräuschkulisse weist Parallelen auf: Elsa glaubt die Laute eines Schwans zu hören, während Gerda und Friedemann das Zirpen der Grillen wahrnehmen.

Die letzten Seiten der Novelle stellen laut Northcote-Bade die zentralen Ereignisse der letzten Szene der Oper dar. Auffallend ist schon die Schauplatzwahl, da die Schlusszene des *Lohengrin* ebenfalls am Ufer eines Flusses stattfindet. Friedemann sinkt zu Boden und hält liebevoll Gerdas Hand, während Elsa sich krampfhaft an Lohengrin klammert. Des Weiteren zeigt sich in Gerdas Verhalten Aggression, als sie Friedemann zur Seite schleudert und den Ort am Fluss verlässt. Elsa geht langsam zu Boden und auch Friedemann gleitet langsam in den Fluss hinein. In Manns Erzählung ist es Gelächter, das aus der Ferne erklingt, während im *Lohengrin* ein lautes Klagen zu hören ist.¹¹³

¹¹¹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/lohengrin-836/7> (15.6.2015)

¹¹² Northcote-Bade, 1975, S. 21.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 21.

4.1.4. Die Ambivalenz der Motive

Thomas Manns Auseinandersetzung mit den Überlegungen Schopenhauers und jenen Nietzsches sind in der Novelle *Der kleine Herr Friedemann* zu erkennen. Zu der Zeit, als er die Novelle verfasst hat, konnte er noch nicht genau sagen, welche philosophischen Überlegungen er unterstütze. Dies wird besonders bei der Ambivalenz der verwendeten Motive deutlich, wie Dietmar Krug in seiner Abhandlung *Eros im Dreigestirn* darstellt.¹¹⁴

Das erste Motiv, das zu nennen ist, ist das Motiv des Glücks. Für Johannes Friedemann bedeutete Glück etwas ganz anderes, als es für seine Schulkollegen bedeutet. Schon als Schulkind erkennt Johannes, dass er sich für die alltäglichen Dinge nicht eignet.

„Es kam die Zeit, wo er sie auf dem Schulhof oft von gewissen Erlebnissen sprechen hörte; aufmerksam und mit großen Augen lauschte er, wie sie von ihren Schwärmereien für dies oder jenes Mädchen redeten und schwieg dazu. Diese Dinge von denen die Anderen ersichtlich ganz erfüllt waren, gehörten zu denen, für die er sich nicht eignete, wie Turnen und Ballwerfen.“¹¹⁵

Interessant ist, dass hier seine körperlichen Einschränkungen einerseits auf körperliche Aktivitäten, wie etwa das Ballspielen und Turnen bezogen werden, andererseits aber im Zusammenhang mit den Schwärmereien und Liebeleien genannt werden. Dies weist schon daraufhin, dass es durch seine Verkrüppelung völlig ausgeschlossen ist, ein Leben zu führen wie die anderen. Diese Erkenntnis manifestiert sich in dem Moment, als er einen Schulkollegen sieht, der das Mädchen küsst, für das Johannes Friedemann schwärmt. Das ist der Punkt in seinem Leben, an dem er beschließt seinen Sexualtrieb zu kompensieren, indem er sich dem kleinen Glück, nämlich den kleinen Freuden des Lebens, zuwendet. Hierzu zählen für Friedemann die Kunst, die Literatur, die Musik, aber vor allem das Theater. Die Gleichaltrigen ziehen der kulturellen Beschäftigung die leidenschaftliche, körperliche Liebe vor.

Die Vermutung, die naheliegt, wäre, dass Johannes Friedemann resigniert, aber viel mehr erfreut er sich am Verzicht. Herbert Lehnert sagt in Bezug auf die Novelle, dass hier ein doppelter Lebensbegriff vorliegt. Daher beschreibt er auch den Grund für den

¹¹⁴ Vgl. Krug, 1997, S. 46-53.

¹¹⁵ Mann, 2008, S. 90.

Tod Friedemanns folgenderweise: Friedemann gehe letztlich nicht an Gerda zugrunde, sondern an sich selbst.¹¹⁶

Ein weiteres Motiv, das immer wiederkehrt, ist das Motiv des Endes. Die Formulierung lautet im Text folgendermaßen: „<Gut>, sagte er sich, <das ist zu Ende. Ich will mich niemals wieder um dies alles kümmern.“¹¹⁷ Mit diesem Satz beschließt Friedemann für immer auf das Liebesglück zu verzichten und sich den schönen Dingen des Lebens hinzugeben. Als Friedemann klar wird, dass er von der Leidenschaft zu Gerda übermannt wird und an seinem bisherigen Lebenskonstrukt nicht mehr festhalten kann, kehrt dieses Motiv wieder.

Eine ähnliche Funktion hat das Motiv der Kunst. Sie dient als Ersatz für das private Glück und hier greift Thomas Mann auf Schopenhauer zurück, da der kleine Herr Friedemann sich in der Ruhe und Zufriedenheit ganz freimacht vom Drang der Sexualität und der Begierde. Aber die andere Seite der Kunst ist eine mit Leidenschaft und anderen körperlichen Reaktionen, die durch den Kunstgenuss hervorgerufen werden, verbundene.

Das nächste Motiv, das im doppelten Sinn zu verstehen ist, ist das Motiv des Zitterns. Der kleine Herr Friedemann wird immer dann von heftigen Gefühlen übermannt, wenn er sich der Kunst, im Speziellen dem Theater, hingibt. Besonders bei der Lohengrin-Aufführung ergreift ihn die Leidenschaft und „es beginnen Kunst und Leben ineinander überzugehen“¹¹⁸. Als er den Duft Gerdas einatmet, ist es zu Ende mit dem Verzicht. Die Bedeutung der Kunst verändert sich schlagartig. Es handelt sich nicht mehr um etwas, das Friedemann beruhigt und vor der Leidenschaft schützt, sondern vielmehr wird die Kunst zum Ausdruck der puren Leidenschaft. Hier lässt sich auch ein Zusammenhang zwischen Nietzsche und Wagner und in weiterer Folge die Auffassung Manns dieser beiden Künstler erkennen. Das Dionysische nimmt Besitz von Friedemann. Außerdem ist es ein Werk Wagners, das auf den kleinen Friedemann eine solche verführerische und erotische Wirkung ausübt.

Weiters kann man erkennen, dass die Darstellung der Sinnlichkeit auch ein Zusammenspiel unterschiedlicher Motive ist, die sich im Handlungsverlauf verändern.

¹¹⁶ Vgl. Herbert Lehnert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965, S. 462.

¹¹⁷ Mann, 2008, S. 91.

¹¹⁸ Krug, 1997, S. 49.

Dies zeigt sich etwa beim Blickmotiv oder auch beim Motiv des Dufts oder der Geräusche.

Bei den Blicken müssen zwei Arten von Blicken unterschieden werden. Einerseits sind es die Blicke der Mutter, andererseits jene Gerdas.

„Die Gegenpole sind hier der Blick der Mutter, der mit <wehmütiger Freundlichkeit> auf dem kleinen Johannes ruht und Gerdas Blick, der ihn mit einer <zitternden Grausamkeit> demütigt.“¹¹⁹

Auch hier kann man deutlich die philosophische Grundlagen Nietzsches erkennen. Die Mutter, die hier als Symbol für das Apollonische gilt und Gerdas Blicke hingegen, die für den dionysischen Geist stehen. Aber auch Friedemanns Blicke selbst verraten einiges über seinen Gemütszustand. Als er Gerda im Theater trifft, wagt er es nicht den Blick direkt auf sie zu richten. Das Einzige, was ihm gelingt ist, dass er sie von der Seite betrachtet. In der Pause, gelingt es ihm ebenfalls nicht ihr in die Augen zu schauen. Dies zeigt wie alles einnehmend die Ausstrahlung Gerdas ist. Dennoch kann er sich ihrem Strahlen nicht entziehen. Als sich ihre Blicke dann doch noch treffen, hält er diesem vorerst Stand, bis er doch wieder beschämt zur Seite blickt. Das ist ein Symbol dafür, dass Gerda über ihn siegen wird, weil er einfach zu schwach ist. Während Friedemann versucht sich von Gerda abzuwenden, fühlt er sich erleichtert und befreit. Auch dies drückt sich in seinen Blicken aus, indem er in die Sonne blinzelt. Northcote-Bade erwähnt in seiner Abhandlung *Die Wagner Mythen im Frühwerk Thomas Manns* ebenfalls die Funktion des Blicks. Er wendet sich den Anfangsworten Elsas aus dem Liebesduett zu, in denen es heißt: „da wollt ich vor deinem Blick zerfließen[...]“.¹²⁰ Elsa erkennt dadurch, dass Lohengrin ihr von Gott gesandt wurde. Nachdem Friedemann Gerda besucht hatte, verlässt er sie und als er schon ein gutes Stück vom Haus entfernt ist, hat er noch das Gefühl ihren Blick zu spüren. So steht im Text geschrieben: „Lag nicht noch immer ihr Blick auf ihm?“¹²¹ Später heißt es:

„Da war diese Frau gekommen, sie musste kommen, es war sein Schicksal, sie selbst war sein Schicksal, sie allein! Hatte er das nicht gefühlt vom ersten Augenblick an?“¹²²

Friedemann errötet vor dem Blick Gerdas und es wird ihm bewusst, dass sie sein Schicksal ist.

¹¹⁹ Krug, 1997, S. 49.

¹²⁰ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/lohengrin-836/7> (15.6.2015).

¹²¹ Mann, 2008, S. 110.

¹²² Ebd., S. 110f.

Aber auch das Motiv des Dufts ist in Manns Erzählung allgegenwärtig. Schon zu Beginn ist es der Duft der Mutter, der Friedemann Sicherheit gibt. Dies steht in Kontrast zum betörenden Duft, der von Gerdas Brüsten ausgeht. Besonderes bedeutungsvoll erscheint für Friedemann der Duft einer Blume. Es wird erwähnt, dass es eine seiner kleinen Freuden im Leben ist, um verzichten zu können.

„Ein Spaziergang zur Frühlingszeit draußen in den Anlagen vor der Stadt, der Duft der Blume, der Gesang eines Vogels- konnte man für solche Dinge nicht dankbar sein?“¹²³

Im Theater ist es Gerdas Duft, dem er sich nicht entziehen kann. Es ist eine Mischung aus Parfum und erotisch geladener Atmosphäre, die ihn das Theater frühzeitig verlassen lassen. Danach tritt er in die laue Frühlingsluft und er stellt fest, dass ihm der Duft der Rose nichts mehr bedeutet. Dies ist ein Symbol für das Schwinden seiner epikureischen Freuden und Genüsse, und dass er nicht mehr in der Lage ist zu verzichten. Auch hier lässt sich das Apollonische und das Dionysische des Dufts nachweisen. Der Duft der Mutter wird als süß beschrieben und mit einer Zuckerfabrik verglichen, während Gerdas Duft pure Erotik für Friedemann ist.

Die Beschreibung der Natur und selbst die Geräuschkulisse sind ambivalent. Das Vogelgezwitscher ist Teil seiner epikureischen Genüsse und es wird dann hörbar, wenn er versucht sich wieder an sein Dasein als Epikureer zu erinnern und gegen die Verführung anzukämpfen. Als er an seinem 30. Geburtstag über die Zukunft nachdenkt, hört er das Zwitschern der Vögel. Es ist ein Ausdruck seiner Zufriedenheit mit dem von ihm selbst gewählten Leben.

Herbert Lehnert stellt die Ambivalenz der Motive in einer schlüssigen Art und Weise dar. Er zeigt deutlich, dass hier einerseits die Einflüsse Schopenhauers, aber andererseits auch die Überlegungen Nietzsches für die Gestaltung der Erzählung eine bedeutende Rolle spielen. Dies unterstreicht einmal mehr, dass philosophische Einflüsse in dieser Novelle vorhanden sind, aber noch nicht so klar voneinander zu trennen sind, wie in Manns späteren Novellen.

¹²³ Mann, 2008. S. 91.

4.2. Künstlerthematik in *Tristan*

Die im Jahr 1902 erschienene Erzählung *Tristan* handelt vom Großkaufmann Klöterjahn, der seine Gattin Gabriele in das Sanatorium Einfried bringt, da sie nach der Geburt ihres Sohnes Anton an der Luftröhre erkrankt ist.

Bald steht die junge Frau im Mittelpunkt des Interesses und alle Patienten kennen ihre Lebensgeschichte. Die aus Bremen stammende Dame hat vor zehn Monaten einen kräftigen und gesunden Sohn geboren. Von da an ist Gabriele immer blasser und kränker geworden. Sie ist an der Luftröhre erkrankt und als die Therapie des Hausarztes nicht anschlägt, empfiehlt man Frau Klöterjahn den Aufenthalt in einem Sanatorium.

Im Kurort macht der ungesellige Schriftsteller Detlev Spinell auf sich aufmerksam, der einen Roman veröffentlicht hat. Warum Spinell seine Zeit im Sanatorium verbringt, erklärt er folgendermaßen:

„Diese Helligkeit und Härte, diese kalte, herbe Einfachheit und reservierter Strenge verleiht mir Haltung und Würde, gnädige Frau, sie hat auf die Dauer eine innere Reinigung und Restaurierung zur Folge, sie hebt mich sittlich, ohne Frage...“¹²⁴

Also rein körperlich gibt es scheinbar keine Notwendigkeit, dass Detlev Spinell in Einfried verweilt. Seine Krankheit dürfe in der Psyche zu finden sein. „Er ist ein Kauz, ein ganz wunderlicher Kauz“¹²⁵ dieser Schriftsteller. Gabrieles Gesundheitszustand gibt Anlass zur Sorge. Sie ist schwach und fiebert, aber trotzdem „rief er in ihr eine seltsame Neugier, ein nie gekanntes Interesse für ihr eigenes Sein hervor“¹²⁶. Spinell bringt sie dazu von ihrer Kindheit und der ersten Begegnung mit Herrn Klöterjahn zu erzählen. Durch beharrliches Nachfragen und Schmeicheln gelingt es Spinell, dass Gabriele über sich selbst und ihr Leben nachdenkt.

Der Schriftsteller übt so große Anziehung auf Gabriele aus, dass sie langsam ihren Gatten und den kleinen Anton vergisst. Bei einer Schlittenfahrt, die für die Gäste des Sanatoriums veranstaltet wird, bleiben die beiden zuhause. In dieser Zeit verführt er Gabrielle zum streng verbotenen Klavierspiel. Er überredet sie, indem er sie an ihre Kindheit und den geigenspielenden Vater erinnert.

¹²⁴ Mann, 2008. S. 332.

¹²⁵ Ebd. S. 336.

¹²⁶ Ebd. S. 337.

„[...] wenn Sie jetzt hier niedersetzen und spielen wie einst, als noch Ihr Vater neben Ihnen stand und seine Geige jene Töne singen ließ, die Sie weinen machten...dann kann es geschehen, daß man sie wieder heimlich in Ihrem Haare blinken sieht, die kleine, goldene Krone...“¹²⁷

So beginnt sie das *Nocturne* von Chopin zu spielen. Gepackt von der Leidenschaft zur Musik, musiziert Gabriele immer weiter und weiter, bis Spinell sie überzeugt die Oper *Tristan und Isolde* von Wagner zu spielen. Am darauffolgenden Tag fühlt sich Frau Klöterjahn ausgezeichnet, aber in den nächsten Tagen verschlechtert sich ihr Gesundheitszustand rapide. Deshalb werden der Ehemann und der Sohn ins Sanatorium gerufen. Anfangs begründet man den Besuch damit, dass das Ehepaar schon so lange voneinander getrennt sei und ein Wiedersehen von Mutter und Kind zur Genesung beitrage. Der Schriftsteller schreibt einen Brief an den Großkaufmann und erklärt ihm die Fantasiewelt, die er um sich und Gabriele aufgebaut hat. Klöterjahn wird darin als Zerstörer dargestellt, der Gabriele zur Ehefrau und Mutter gemacht und damit erniedrigt hat.

„In der That, Sie lenken ihren verträumten Willen in die Irre, Sie führten sie aus dem verwucherten Garten in das Leben und in die Häßlichkeit, Sie geben ihr ihren ordinären Namen und machen sie zum Eheweib, zur Hausfrau, machen sie zur Mutter. Sie erniedrigen die müde, scheue und in erhabener Unbrauchbarkeit blühende Schönheit des Todes in den Dienst des gemeinen Alltags und jenes blöden, ungefügen und verächtlichen Götzen, den man die Natur nennt, und nicht eine Ahnung von der tiefen Niedertracht dieses Beginnens regt sich in Ihrem bäuerischen Gewissen.“¹²⁸

Herr Klöterjahn stellt Spinell zur Rede, aber das Gespräch wird unterbrochen, da sich Gabrieles Gesundheitszustand verschlechtert hat. Unerwartet verstirbt sie kurze Zeit später. Spinell macht einen Spaziergang. Erst als er der Realität ins Auge blicken muss, da er den kleinen Anton im Garten trifft, läuft er davon. Er flüchtet innerlich.

¹²⁷ Mann, 2008, S. 348.

¹²⁸ Ebd., S. 360.

4.2.1. Geistigkeit des Künstlertums versus Körperlichkeit des Bürgertums

Spinell und Klöterjahn sind Vertreter ganz unterschiedlicher Lebenseinstellungen und Welten. Klöterjahn ist erfolgreicher Kaufmann und symbolisiert somit das Bürgertum, während Spinell als Schriftsteller das Künstlertum verkörpert. Dieser Kontrast wird aber auch bei der genaueren Betrachtung der Namen deutlich.

„Der Name Klöterjahn enthält den niederdeutschen Ausdruck <Klößen>, eine Dialektbezeichnung für Hoden, und verweist auf den sinnlich-geschlechtlichen Bereich. Spinell hingegen, <der den Namen irgendeines Minerals oder Edelsteins führt>, wird der Ebene von Leblosigkeit und Sterilität zugeordnet.“¹²⁹

Klöterjahn genießt das Leben. Er liebt das gute Essen, hat eine Affinität zu allem Englischen und auch den schönen Frauen ist er zugetan, wobei er um keine Annäherung verlegen ist. Spinell hingegen kann dieser Art von Leben nichts abgewinnen. In einem Brief schreibt er an Klöterjahn, dass er all das, was Klöterjahn verkörpert, hasst. Hierbei bezieht er sich tatsächlich auf das Körperliche.

„Sie sind, mein Herr, wie ich sagte, ein plebejischer Gourmand, ein Bauer mit Geschmack. Eigentlich von plumper Konstitution und auf einer äußerst niedrigen Entwicklungsstufe befindlich, sind Sie durch Reichtum und sitzende Lebensweise zu einer plötzlichen, unhistorischen und barbarischen Korruption des Nervensystems gelangt [...]“¹³⁰

Den körperlichen Freuden kann Spinell hingegen nichts abgewinnen. Dies symbolisiert schon sein Name. Spinell bedeutet Edelstein oder Mineral und diese Namensbedeutung impliziert schon eine gewisse „Leblosigkeit und Sterilität“¹³¹. Für ihn ist der Anblick einer schönen Frau etwas Ästhetisches, das nicht notwendigerweise etwas Körperliches nach sich ziehen muss. Als Spinell Gabriele beschreibt, welch schöne Frau er gesehen hat, so lässt sich in seiner Beschreibung erkennen, dass sie auf Schopenhauers Lehre von der Kunst als Befreierin von Willensdrang und Sexualität¹³² gestützt ist. Spinell weigert sich die Frau als Objekt der Erotik zu betrachten, denn es reicht ihm, wenn er eine Vorstellung von ihr hat. Er giert nicht danach sie wirklich zu erobern. Auch diese Haltung verweist deutlich auf Schopenhauer. Die Rede ist hierbei von

¹²⁹ Krug, 1997, S. 92.

¹³⁰ Mann, 2008, S. 361.

¹³¹ Krug, 1997, S. 92.

¹³² Vgl. ebd., S. 92.

„der Idee, als reine Kontemplation, Aufgehn in der Anschauung, Verlieren ins Objekt, Vergessen aller Individualität, Aufhebung der dem Satz vom Grunde folgenden und nur Relationen fassenden Erkenntnißweise, wobei zugleich und unzertrennlich das angeschaute einzelne Ding zur Idee seiner Gattung, das erkennende Individuum zum reinen Subjekt des willenlosen Erkennens sich erhebt [...]“¹³³.

Gabriele trägt unterschiedliche Namen. Von Beginn der Erzählung bis zur Szene als sie für Spinell Klavier spielt, wird sie als Herr Klöterjahns Frau bezeichnet. Dies symbolisiert durchaus ihre Position als Ehefrau und Mutter. Während sie Wagners Oper *Tristan und Isolde* spielt, spricht der Erzähler als „die Spielende“¹³⁴ von ihr. Diese Bezeichnung deutet eine gewisse Befreiung aus gesellschaftlichen Zwängen an. Es erinnert an die von ihr geschilderte Szene aus vergangenen Tagen im Garten ihrer Eltern, als sie mit ihren Freundinnen unbeschwert gespielt hat. Dort ist sie von Kunst und Musik umgeben gewesen, vor allem das Geigenspiel ihres Vaters hat große Bedeutung für sie gehabt. Erst nach ihrem Tod wird ihr Mädchenname, Gabriele Eckhof, genannt. Dies symbolisiert, dass Detlev Spinell sein Ziel erreicht hat. Gabrieles Ehre ist wieder hergestellt. Sie ist nicht mehr Mutter und Ehefrau, denn durch den Tod ist ihr diese Last von den Schultern genommen worden.

Es wird deutlich, dass Spinell und Klöterjahn Gegenspieler sind. Einerseits ist es ihre unterschiedliche Lebensweise – sie symbolisieren Geist und Leben –, andererseits ist es auch ihre komplett andere Art Gabriele zu verehren und zu begehren, nämlich der eine als Vertreter der Askese und der andere als Vertreter ausgelebter Sexualität.¹³⁵ Gabriele befindet sich zwischen diesen beiden Welten. Die Ehe mit dem Großkaufmann Klöterjahn einzugehen, war – so gibt sie es zumindest an – ihr freier Wille. Hierbei muss man jedoch wieder die Ansätze Schopenhauers miteinbeziehen, um Gabrieles Handeln nachvollziehen zu können. Hier ist das gemeint, was Schopenhauer als den blinden Willen bezeichnet. Denn es stellt sich im Gespräch mit Spinell heraus, dass sie deshalb geheiratet hat, weil es sich so gehört. Sie war angetan von seiner lebensbejahenden Art und hat ohne zu zögern, eingewilligt ihn zu ehelichen. Das Kind, das dieser Ehe entsprungen ist, ist der Grund für Gabrieles Erkrankung und ihren

¹³³ <http://www.schopenhauer-web.org/textos/MVR.pdf>, S. 413 (10.11.2014).

¹³⁴ Mann, 2008, S. 350.

¹³⁵ Vgl. Krug, 1997, S. 93.

Aufenthalt im Sanatorium Einfried. Seit der Geburt des kleinen Antons geht es der Mutter immer schlechter.

„Sie war ihm in seine Vaterstadt, dort oben am Ostseestrand, gefolgt und hatte ihm vor nun etwa zehn Monaten unter ganz außergewöhnlich schweren und gefährlichen Umständen ein Kind, einen bewundernswert lebhaften und wohlgeratenen Sohn und Erben beschert. Seit diesen furchtbaren Tagen aber war sie nicht wieder zu Kräften gekommen, gesetzt daß sie jemals bei Kräften gewesen war.“¹³⁶

Umso kränker und schwächer Gabriele wird, umso mehr gibt sie sich der Kunst hin, um in ihr Erfüllung zu finden. Sie summt sogar eine Melodie bevor sie stirbt. Auch hier zeigt sich ein Kontrast zwischen dem gesunden und bürgerlich geborenen Anton und seiner kranken Mutter, die sich immer mehr zurückzieht und in diesem „Zustand anfällig für Spinells vergeistigten Ästhetizismus“¹³⁷ ist.

Gabriele erzählt Spinell von der Zeit vor ihrer Ehe. Sie berichtet von angenehmen Zeiten mit ihren Freundinnen in einem verwilderten Garten mit einem Springbrunnen, und dass ihr Vater Kaufmann und Künstler gewesen sei. Für Spinell wird diese voreheliche Vorstellung von Gabriele zum Sinnbild für ihre Unschuld und Keuschheit. Als sie schildert, wie Klöterjahn sie zum ersten Mal sah, als sie am Rande des Springbrunnens saß, ist es für Spinell so, als hätte Klöterjahn Gabriele der Idylle des Gartens entrissen. Alleine die Vorstellung, dass Gabriele ihren Mädchennamen aufgegeben hat und sie nun den Namen Klöterjahn trägt, ist für ihn unerträglich. Hier lassen sich Parallelen zu anderen Erzählungen von Thomas Mann ziehen. Die Künstler sind oftmals an der körperlichen Liebe nicht interessiert und unfruchtbar. An dieser Stelle sei auf die Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* hingewiesen. So auch die Konzeption Spinells. Thomas Manns Abneigung der Ehe gegenüber könnte in seiner Biographie begründet sein und Hermann Kurzke zieht daraus folgenden Schluss:

„Die biographischen und psychologischen Wurzeln dieser auffallend konstanten Struktur sind wahrscheinlich nicht mehr vollständig aufhellbar. Ob es frühe Demütigung der Männlichkeit gegeben hat, ob sie die homoerotische Neigung aktivierten, darüber lässt sich nur spekulieren. Auf der Hand liegt allerdings, daß die Auseinandersetzung zwischen Homoerotik und Ehe biographisch in der Entscheidung zwischen Paul Ehrenberg und Katja Pringsheim gegründet ist. Biographisch siegte Katja, poetisch siegte Paul, sofern die homoerotischen

¹³⁶ Mann, 2008, S. 325.

¹³⁷ Krug, 1997, S. 94.

Energien, die biographisch nur noch begrenzt zum Zuge kommen konnten, psychisch zur Triebkraft des dichterischen Werkes wurden.“¹³⁸

So sieht Spinell den einzigen Sinn und auch Ausweg für Gabriele aus dieser Situation, indem er sie in den Tod führt. Spinell gelingt es, dass sie sich immer mehr und mehr von ihrer Familie entfremdet. Man kann eine zunehmende Vergeistigung Gabrieles wahrnehmen. Gabriele kann sich dem faszinierenden Einfluss Spinells nicht entziehen und so zieht der Schriftsteller sie in seinen Bann. Letztlich gipfelt diese erotisch anmutende Beziehung, die jedoch jeder Körperlichkeit entbehrt, in der Verführungsszene, als die anderen Patienten einen Schlittenausflug machen. An dieser Stelle kommt es zu einer Rückblende und Spinell greift die von Gabriele erzählte Geschichte wieder auf.

„Wenn Sie fürchten, sich zu schaden, gnädige Frau, so lassen Sie die Schönheit tot und stumm, die unter Ihren Fingern laut werden möchte. Sie waren nicht immer so verständig; wenigstens nicht, als es im Gegenteile galt, sich der Schönheit zu begeben. Sie waren nicht besorgt um Ihren Körper und zeigten einen unbedenklicheren und festeren Willen, als Sie den Springbrunnen verließen und die kleine goldene Krone ablegten...[...] dann kann es geschehen, daß man sie wieder heimlich in Ihrem Haar blinken sieht, die kleine, goldene Krone...“¹³⁹

Er macht ihr Hoffnungen, dass sie sich wieder genauso stark und gesund fühlen könne wie als junges unverheiratetes Mädchen. Spinell möchte Gabriele ihre Jungfräulichkeit und Unversehrtheit durch die Musik Wagners wiederzurückgeben. Sie kann seiner Verführung und den verlockenden Worten nicht widerstehen und spielt Wagners *Tristan und Isolde* auf dem Klavier vor. Sie gibt sich der Musik hin und legt den letzten Rest ihrer Kraft in das Musizieren. Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob es Spinell gelungen ist, dass Gabrieles Unschuld wiederhergestellt worden ist. Aber eines ist klar, Spinell ist es aufgrund seiner Verführungstechniken gelungen, Gabriele mit Wagners musikalischer Hilfe in den Tod zu führen.

¹³⁸ Kurzke, 1985, S. 192.

¹³⁹ Mann, 2008, S. 348.

4.2.2. Detlev Spinell – der amoralische Ästhet

Schon zu Beginn der Erzählung lässt sich erkennen, dass Thomas Mann hier die Symbolik des Ästhetizismus aufgreift. Er beschreibt das Sanatorium Einfried in einer Art und Weise, dass die eigentliche Funktion des Ortes zunächst in den Hintergrund rückt. Die Heilstätte für physisch und psychisch Kranke wird von einem lieblichen Garten umgeben. So heißt es:

„Weiß und geradlinig liegt es mit seinem langgestreckten Hauptgebäude und seinem Seitenflügel inmitten des weiten Gartens, der mit Grotten, Laubengängen und kleinen Pavillons aus Baumrinde ergötzlich ausgestattet ist, und hinter seinen Schieferdächern ragen tannengrün, massig und weich zerklüftet die Berge himmelan.“¹⁴⁰

Die Gestaltung des Raums und die Konzeption der Hauptcharaktere stehen in dieser Erzählung in einem großen Kontrast. Auffallend ist, dass die Entwicklung der Personen leitmotivisch geprägt ist. Gabriele ist zwar lieblich und schön wie die Umgebung des Sanatoriums Einfried, aber der äußere Eindruck trügt. Gabriele ist schwer krank und von Beginn an dem Tode geweiht. Denn der Leser vermutet schon seit dem ersten Auftauchen der Familie Klöterjahn, dass die Erkrankung nicht so harmlos ist, wie die Betroffenen selbst annehmen. Diese Vorausdeutung zeigt sich auch in der Beschreibung der Landschaft, als Gabriele von ihrem Mann nach Einfried gebracht wird. Es ist Winter – Jänner um genau zu sein. „Draußen lag der winterliche Garten mit Matten über den Beeten, verschneiten Grotten und vereinsamten Tempelchen [...]“¹⁴¹

Hans Jürgen Geerdts sieht in der Raumgestaltung einerseits die „Goethschen Rezeption der folkloristischen Dreier-Formel“¹⁴², andererseits die Umsetzung der musikalischen Bilder in die Gestaltung der Landschaft. Dies sieht er als den Einfluss Wagners auf Manns Werk und die Konzeption des Raums.

„Weniger jedoch die lakonisch zeichnende klassisch-realistische Weise Goethescher Motivbehandlung als die Art Wagners bestimmt die eigentlich illustrative sprachliche Formung dieser Landschaftsbilder, ihre romantische, auch auf Mann wirkende Konzeption, die sich aus der Umsetzung musikalischer Empfindungen in Farbe ergibt.“¹⁴³

¹⁴⁰ Mann, 2008, S. 319.

¹⁴¹ Ebd., S. 321.

¹⁴² Hans Jürgen Geerdts: Thomas Mann „Tristan“ in der literarischen Tradition.-In: Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. Hrsg. Georg Wenzel. 1. Aufl. Berlin und Weimar: Aufbauverlag, 1966. S. 192.

¹⁴³ Ebd., 1966, S. 192.

Es geht in der Darstellung Detlev Spinells mehr um die Darlegung des Charakters als um das Aufzeigen einer Entwicklung. Er selbst gibt an, dass er Schriftsteller sei, wobei er nur einen wenig bedeutenden Roman verfasst hat. In weiterer Folge stellt sich Spinell kaum als Literat oder Dichter dar. Auch die Beschreibung seiner äußeren Merkmale macht einen Widerspruch deutlich. Einerseits wird er als jung und stattlich beschrieben, andererseits erwähnt der Erzähler den schlechten Zustand seiner Zähne und die wenig ästhetische Form seiner Oberlippe. Dieses Erscheinungsbild bringt Spinell den spöttischen Beinamen „verwester Jüngling“¹⁴⁴ ein. Dieser ist auch Ausdruck seiner Lebenseinstellung und -auffassung. Er führt ein Dasein zwischen Sein und Schein. Dies zeigt sich in einigen beschriebenen Situationen. Er vergöttert die Oper *Tristan und Isolde*, kann aber selbst nicht Klavierspielen. Spinell legt großen Wert auf Kultur und Liebe, ist aber nicht in der Lage diese auszuleben. Thomas Mann will hier den Tristanstoff, der in einer langen Tradition steht, in das bürgerliche Milieu transferieren und das Ziel ist die Enthetisierung der Tristan-Grundlage. Unterstützt wird die Darstellung der Charaktere durch eine leitmotivische Technik. So weiß der Leser von Beginn an, dass Gabriele kränklich ist. Hierzu verwendet Thomas Mann das Luftröhren- und Lungen-Motiv. Außerdem wird regelmäßig das „blaßblaue Äderchen“¹⁴⁵ erwähnt. Dies deutet daraufhin, dass Gabriele zerbrechlich und von schwacher Konstitution ist.

Detlev Spinells Charakter wird durch das Leitmotiv des Edelsteins verstärkt. Ein Edelstein kann mehrere Farben annehmen und auch Spinell ist nicht auf den ersten Augenblick zu durchschauen. Einerseits ist er ein Ästhet und Kunstliebhaber, andererseits treibt er Gabriele ohne jegliches Gefühl in den Tod.

Detlev Spinell ist dieser unheroische Protagonist. Geerdts beschreibt Spinell folgendermaßen:

„Denn Spinell ist ein schwacher, aktionsloser Mensch, in seinem sterilen Ästhetizismus ein parasitäres Wesen, mag in ihm auch noch ein Rest des Protestes gegen die brutal- derbe Bourgeoisie stecken, wie sein Haß ist im Effekt passiv [...]“¹⁴⁶

¹⁴⁴ Mann, 2008, S. 328.

¹⁴⁵ Ebd., S. 341.

¹⁴⁶ Geerdts, 1966, S. 193.

Gabriele ist für Spinell nur die Vorstellung, also die „formale Repräsentantin einer Abstraktion“¹⁴⁷. Sie ist für ihn die Projektionsfläche seiner Wünsche und Vorstellungen. So kommt das Klavierspiel für Spinell dem Akt der Vereinigung gleich. Sie wiederum weigert sich nicht, kommt seinem Wunsch nach und spielt die Wagner-Oper *Tristan und Isolde*. Dass Gabriele aufgrund der Emotionen, die durch die Musik ausgelöst worden sind, sehr geschwächt werden könnte, nimmt Spinell in Kauf.

Seine Reaktionen werden von Geerdts folgendermaßen erläutert:

„Spinell, der die Liebe als eine lebensspendende Kraft pervertiert, indem er sie als tödliches Moment der Auflösung wirken läßt, bleibt im Grunde vom Sterben der Angebeteten ungerührt, die schon in der ersten leidenschaftlichen Expression zum Tode verurteilt wird. Spinell geht nicht zugrunde, weil selbst die imaginäre Leidenschaft, die er kultiviert, bar auch der geringsten Bereitschaft zur Hingabe ist!“¹⁴⁸

Nach Hans Jürgen Geerdts Auffassung übt Thomas Mann über die Figur Detlev Spinell Kritik am Liebesverständnis und der Ehebeziehung der Bourgeoisie. Dies lässt sich am Symbol der Krankheit gut skizzieren. Gabriele ist erst krank geworden, als sie von Klöterjahn zur Ehefrau und Mutter gemacht worden ist. Dies war für sie der Eintritt in die bürgerliche Klassengesellschaft. Im Haus ihrer Eltern haben die Kunst und die Musik eine zentrale Rolle gespielt und dort ist sie lebenslustig und gesund gewesen. Seit der Geburt des kleinen Antons ist die gesundheitliche Situation kontinuierlich schlechter geworden. Das Kind hingegen ist von Tag zu Tag kräftiger geworden und strotzt nur so vor Lebensenergie. Während zu Beginn Spinells Gegenspieler noch Klöterjahn ist, so wird es zum Ende hin immer mehr der kleine gesunde Anton. So endet die Erzählung auch, wie folgt:

„Da machte Herr Spinell kehrt und ging von dannen. Er ging, gefolgt von dem Jubilieren des kleinen Klöterjahn, mit einer gewissen behutsamen und steif-graziösen Armhaltung über den Kies, mit den gewaltsamen zögernden Schritten jemandes, der verbergen will, daß er innerlich davonläuft.“¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ebd., S. 193.

¹⁴⁸ Ebd., S. 194.

¹⁴⁹ Mann, 2008, S. 371.

4.2.3. Wagners Todeserotik

Was für Friedemann *Lohengrin* ist, ist für Spinell Wagners Werk *Tristan und Isolde*. Es ist die Musik Wagners, die die Hauptcharaktere in Ekstase versetzt und deren Wirkung sie sich nicht entziehen können.

Gabriele Klöterjahn soll sich schonen und sich nicht überanstrengen. Seit sie in Einfried angekommen ist, ist ihr Zustand gleichbleibend und nicht besorgniserregend, solange sie sich an die Anweisungen ihrer Ärzte hält. Es ist eine schicksalshafte Entscheidung, die sie trifft, als sie nicht an der Schlittenfahrt teilnimmt. Spinell bleibt auch im Sanatorium und von da an ist dem Leser klar, dass etwas geschehen muss, das für Gabrieles Gesundheitszustand nicht förderlich sein kann. Spinell kommt in den Aufenthaltsraum und trifft dort auf Gabriele und Frau Rätin Spatz. Da die drei Zuhausegebliebenen nichts mit ihrer Zeit anzufangen wissen, schlägt Spinell vor, dass Gabriele doch ein Stück auf dem Klavier spielen solle. Nachdem sie sich anfangs wehrt, stimmt sie dann doch zu und spielt Chopins *Nocturnes*. Von der Leidenschaft zur Musik gepackt, kann Gabriele nicht mehr aufhören und als Spinell und sie die Noten für Wagners *Tristan und Isolde* finden, vergisst sie die Empfehlungen der Ärzte sich zu schonen. Im Folgenden ändert sich die Erzählweise und es findet sich eine Beschreibung von Gabrieles Darbietung, in welche wortwörtliche Zitate aus dem Originalwerk Wagners eingeflochten sind.

In der Literaturwissenschaft werden die Motive Wagners und die Umsetzung Manns in unterschiedlicher Art und Weise interpretiert und bewertet.

Einige beschäftigen sich mit Interpretationen, die Erzählung *Tristan* als Ausdruck für die Verehrung Richard Wagners sehen, andere wollen eine Kritik an der Oper erkennen. Weiters gibt es auch Auslegungen, welche die Novelle als eine reine Verarbeitung der Tristan-Musik deuten oder sie als Parodie, Travestie oder Karikatur empfinden.¹⁵⁰

Northcote-Bade zum Beispiel erkennt in der Bearbeitung Manns von Wagners *Tristan und Isolde* deutlich den Einfluss Nietzsches. Erst durch die Beschäftigung mit diesen philosophischen Ideen, ist es Mann möglich gewesen in analytischer Weise an das Werk Wagners heranzugehen und sich nicht ausschließlich durch seine jugendliche Leidenschaft leiten zulassen. Northcote-Bade bezieht sich hierbei schon alleine deshalb

¹⁵⁰ Vgl. Northcote-Bade, 1975, S. 43.

auf Nietzsche, weil dieser sich selbst über Wagners *Tristan und Isolde* geäußert hat, indem er die Musik Wagners mit einer Droge vergleicht, die er brauchte, um der Realität zu entfliehen. Der Philosoph beschreibt sogar, dass es ein besonderes Erlebnis für ihn gewesen sei, als er das erste Mal Wagners *Tristan und Isolde* gehört habe, da er von diesem Augenblick an ein glühender Verehrer Wagners gewesen sei.¹⁵¹

„Aber ich suche heute noch nach einem Werk von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der Tristan ist - ich suche in allen Künsten vergebens.“¹⁵²

Mann steht dem Werk zwiespältig gegenüber, wie man diversen Briefen und Wagner-Schriften entnehmen kann. Einerseits lobt er die Oper *Tristan und Isolde* als Meisterwerk und sieht sie den Werken *Meistersinger* und *Der Ring des Nibelungen* ebenbürtig, andererseits gibt es Äußerungen, in denen klar wird, dass Mann, zumindest teilweise, *Tristan und Isolde* als unzüchtig beschreibt und dass ihn das Werk förmlich wahnsinnig mache.

„All die Züge also, die für sein ganzes Wagner-Erlebnis typisch sind – die zwiespältige Faszination, die Analyse von literarischen und musikalischen Elementen, der starke Einfluss Nietzsches – sind in Manns Tristan – Äußerungen zu finden, und die Tristan-Novelle, in der dieses Erlebnis in literarischer Form zusammengefaßt wird, ist vielleicht die erfolgreichste unter den verschiedenen <Wagner-Übersetzungen> Manns.“¹⁵³

Northcote-Bade richtet in seiner Interpretation das Hauptaugenmerk auf die Travestie und Karikatur. Schon bei der Wahl der Hauptcharaktere erkennt er die Parallelen zu den Figuren der Oper. Er macht deutlich, dass es sich bei der Gestaltung von Gabriele, Klöterjahn und Spinell um Isolde, Marke und Tristan handelt. Außerdem schreibt er der Rätin Spatz, der Begleiterin Gabrieles auf Einfried, die Rolle der Brangäne zu. Er zieht zur Analyse der Konzeption der einzelnen Figuren charakteristische Textstellen der Oper heran.

Peacock hingegen weist auf die leitmotivische Struktur der Novelle hin. Er sieht in der Eingangsszene, in der die handelnden Personen vorgestellt werden, eine Art

¹⁵¹ Vgl. Hermann Nietzsche; Werke in drei Bänden. Hrsg. V. Karl Schlechta. Bd 2, München: Hanser 1954. S. 1091.

¹⁵² Ebd., S. 1091.

¹⁵³ Northcote-Bade, 1975, S. 42.

„Opernvorspiel“¹⁵⁴. Er hebt hervor, dass es sich hierbei aber nicht um Haupt-, sondern Nebenmotive handelt, da hier die Wirkung Gabrieles auf die Bewohner des Sanatoriums beschrieben wird. Da spricht Peacock von einer „kontrapunktischen-leitmotivischen Durchflechtung“¹⁵⁵. Die Leitmotive dienen vor allem dazu, um die Kontrapunkte Geist und Leben deutlich zu machen, da hier der Zusammenhang zwischen zwei abstrakten Begriffen und inneren Vorgängen mit diesen Symbolen dargestellt wird. Der Literaturwissenschaftler macht aber auch darauf aufmerksam, dass Sprache nicht mit Musik gleichzusetzen sei. Bei der Sprache ginge es viel mehr um die Erkenntnis und Betrachtung, also nicht wie die Musik, die auf ein Ziel hinsteuere. Es gebe keine „dramatische, theatralische Wirkung und Steigerung“¹⁵⁶ so wie es in einem Musikstück der Fall sei.¹⁵⁷

Northcote-Bade erkennt jedoch deutliche Parallelen zwischen Wagner und Mann, da er sich nämlich nicht wie Peacock auf die Leitmotivik konzentriert, sondern sowohl den Aufbau als auch die handelnden Personen miteinander vergleicht. Northcote-Bade arbeitet hierbei textimmanent und bezieht sich dabei auch auf eine sprachliche Ebene.

Gabriele wird nach Einfried geschickt, da sie an der Luftröhre erkrankt ist. Auch Isolde verlangt nach mehr Luft, da sie das Gefühl hat zu ersticken. Großkaufmann Klötterjahn, Gabrieles Ehemann, liebt alles, was mit dem Englischen zu tun hat. Das merkt man daran, dass er immer wieder englische Wörter verwendet. Aber auch den englischen Kleidungsstil bevorzugt. Die Parallelen zum englischen König Marke lassen sich daher gut erkennen. Frau Magistratsrätin Spatz freundet sich mit Gabriele schnell an und sie verbringen viel Zeit beim Handarbeiten und bei langen Unterhaltungen. Diese wird mit Isoldes treuer Gefährtin Brangäne gleichgesetzt. Spinell, der sich von Gabrieles Ankunft auf Einfried bis zu ihrem Tod intensiv um sie bemüht, wird mit Tristan verglichen. Das macht Northcote-Bade an der Aussage Spinells „Wie schön! Gott, sehen Sie, wie schön!“¹⁵⁸ fest. Dies ist ein Lieblingsausruf Spinells, den er öfters wiederholt. Hier zieht Northcote-Bade Parallelen zu Tristans Ausruf im dritten Akt: „Ach Isolde! Isolde! Wie

¹⁵⁴ Ronald Peacock : Das Leitmotiv bei Thomas Mann. Bern: Paul Haupt Verlag 1934. (Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrgs. Manyc, Singer, Strich. Heft 55), S. 25.

¹⁵⁵ Ebd., S. 25.

¹⁵⁶ Ebd., S. 28.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 24-29.

¹⁵⁸ Mann, 2008, S. 328.

schön bist du?“¹⁵⁹ Aber Spinell hat nichts Heldenhaftes an sich und damit in dieser Hinsicht nichts mit dem Helden Tristan gemeinsam. Spinell wird als weich mit einem Jünglingsgesicht beschrieben. Deshalb wird er im Sanatorium „der verweste Säugling“¹⁶⁰ genannt.

Weiters vergleicht Northcote-Bade die Kapitel acht bis zwölf mit dem zweiten Aufzug und Isolde's Liebestod. Schon die Ausgangssituation ist eine ähnliche. Während Isolda und Brangäne auf den Stufen der Burg Marke nachblicken, schauen Gabriele und Frau Spatz von der Terrasse aus den anderen Patienten zu, die sich auf die Abfahrt der Schlitten vorbereiten. Auch die Geräuschkulissen ähneln einander. Im Sanatorium Einfried hört man die Schellen der Schlitten und als Marke aufbricht, ertönt der Klang der Hörner.

Nachdem Marke mit seinem Jagdtross aufgebrochen ist, erwartet Isolda Tristan. Prompt kommt er und sagt, dass er das Licht nicht mehr ertragen könne. Parallel dazu kommt Spinell ins Konversationszimmer und trifft dort auf Frau Spatz und Gabriele. Auch hier ist die Stimmung eher düster. Es ist Winter und Gabriele bemerkt, dass es vielleicht noch schneien könne, da es heute schon dunkler sei, als gestern um diese Zeit.

„Ach [...] nach all diesen hellen Wochen thut das Dunkel den Augen wohl. Ich bin dieser Sonne, die Schönes und Gemeines mit gleich aufdringlicher Deutlichkeit bestrahlt, geradezu dankbar, daß sie sich endlich ein wenig verhüllt.“¹⁶¹

In weiterer Folge verführt Spinell Gabriele zum Klavierspiel, obwohl es ihr strengstens verboten ist, da es sich negativ auf ihren Gesundheitszustand auswirken könnte. Spinell findet am Flügel die Noten des *Tristan-und-Isolde*-Vorspiels. Frau Spatz verabschiedet sich formlos, da sie befürchtet von den Klängen noch kränker zu werden und verlässt das Zimmer. Dieses Verhalten unterscheidet sich von jenem Brangänes, die die beiden Liebenden warnt, dass es bald Tag werde. Indirekt erkennt Northcote-Bade aber doch eine Warnung. Durch den Aufbruch macht Frau Spatz deutlich, wie gefährlich die Musik sein könne. Dies ist schon eine Vorausdeutung auf den nahen Tod Gabriele's, der durch die Wirkung der Musik verursacht wird. Gabriele wird von der Leidenschaft der Musik gepackt und verspürt den Drang weiterzuspielen. Sie wendet sich dem zweiten

¹⁵⁹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tristan-und-isolde-7044/4>.

¹⁶⁰ Thomas Mann: *Frühe Erzählungen, 1893-1912*. Hrsg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008. S. 328.

¹⁶¹ Ebd., S. 346f.

Akt der Oper zu. Die Erzählung und die Originaltextstellen gehen so ineinander über, dass es nicht mehr klar nachvollziehbar ist, ob es sich um Gabriele und Spinell oder Isolde und Tristan handelt. Laut Northcote-Bade gibt es zwei Brüche in der Handlung. Einmal ist es Gabriele, die sagt, dass sie die Symbolik der Oper nicht verstehe. Als Spinell sie ihr erklärt, fragt sie ihn, warum er das Stück nicht spielen könne, wenn er es doch so genau verstehe.

„Auf drei Dinge wird hier angespielt: erstens macht Mann sich lustig über Schopenhauers <erotischer Philosophie> [...], die, seiner Meinung nach, in diesem Zitat zum Ausdruck kommt [...], indem er es auf das ziemlich morbide Verhältnis zwischen dem <verwesten Säugling> Spinell und der todkranken Gabriele anwendet. Zweitens mahnt die Tatsache, daß Spinell den Text so gut versteht, aber die Musik nicht spielen kann, an Nietzsche spottendes Wort über Wagnerianer [...]. Drittens fragt man sich, inwieweit diese Stelle ein Hieb auf Baudelaire ist [...].“¹⁶²

Der zweite Bruch in der Handlung, in welchem der Leser ganz klar erkennen kann, dass es sich um Gabriele und Spinell handelt, ist, als Gabriele beim Klavierspiel am Höhepunkt des Liebesduetts ankommt. Es ist genau die Stelle, an der König Marke das Liebespaar Tristan und Isolde überrascht. Auch in Einfried werden die beiden gestört, als die Tür zum Salon geöffnet wird. Es ist die Pastorengattin Höhlenrauch, die 19 Kinder geboren hat und nun dem Wahnsinn verfallen ist, die am Arm ihrer Pflegerin hereinkommt, um Sekunden später auch wieder wie ein Geist zu verschwinden. Hier sieht Northcote-Bade eine Parallele zur Oper *Tristan und Isolde*. Im Originaltext heißt es zur Störung durch Marke, die Tristan nicht real erscheint:

„Tagesgespenster!
Morgenträume!
Entschwebt! Entschwebt!“¹⁶³

Auf Einfried ist es die Pastorengattin, die als Gespenst durch die dunklen Gänge des verlassenen Sanatorium geistert und das Liebespaar aufschreckt. Durch das kurze Erscheinen von Frau Höhlenrauch wirkt auch diese Situation, als wäre sie nicht real. Aber auch die Tatsache, dass ihr Geist keinen klaren Gedanken mehr fassen kann, unterstützt das Bild eines Geistes.

¹⁶² James Northcote-Bade: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1975 (Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 167), S.49f.

¹⁶³ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tristan-und-isolde-7044/3> (15.6.2015).

Auch in der Todesszene selbst lassen sich Parallelen erkennen. Gabriele summt – laut Frau Spatz‘ Bericht – noch eine Melodie vor sich hin, bevor sie wieder zu husten beginnt und Blut spuckt.

„Sie hat so viel Blut aufgebracht, so fürchterlich viel. Sie saß ganz ruhig im Bette und sumnte ein Stückchen Musik vor sich hin, und da kam es, lieber Gott, so übermäßig viel...“¹⁶⁴

Isolde hingegen hört eine wunderbare Melodie, als sie stirbt. So kommt Northcote-Bade zu der Erkenntnis, dass beide Frauen auf unterschiedliche Art ertrinken: „Isolde ertrinkt im All des Weltatems, Gabriele in ihrem eignen Blut.“¹⁶⁵

Aber diese Stelle markiert noch nicht das Ende der Erzählung, sondern es kommt noch zum Zusammentreffen von Spinell und dem Sohn Gabrieleles im Park des Sanatoriums. Spinell flieht innerlich vor der Vitalität und Fröhlichkeit des Kindes. Northcote-Bade erkennt darin Folgendes:

„Das Ende ist offen satirisch. Manns Absicht ist klar: er will zeigen, daß die Beschäftigung der Oper der modernen Welt nicht mehr passen; nach Nietzscheschen Prinzip wird der <ewige Gehalt> des Tristan und Isolde in Frage gestellt.“¹⁶⁶

Der Literaturwissenschaftler Dietmar Krug sieht hier einen Zusammenhang von Erotik und Erlösung. Er meint, dass Gabriele sich der Leidenschaft und der damit verbundenen Sexualität durch den Tod entzieht. Darin erkennt er die Ideen Schopenhauers bezüglich der Erlösung, aber auch die Vorstellungen Wagners in Hinblick auf die erotische Gestaltung der Oper *Tristan und Isolde*.

„Thomas Mann entwirft hier eine neue Variante der Desillusionierung. Als Fluchtweg aus der Sexualität dient ausgerechnet ein Werk, das Wagner bewußt als erotische Abhandlung der Schopenhauerschen Erlösungslehre konzipiert hat. Auch der bislang größte Verächter der Lebenswelt entkommt nicht den erotischen Fängen des Dreigestirns“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Mann, 2008, S. 368.

¹⁶⁵ Northcote-Bade, 1975, S. 52.

¹⁶⁶ Ebd., S. 53.

¹⁶⁷ Krug, 1997, S. 105.

4.3. Künstlerthematik in *Tonio Kröger*

Die 1903 erschienene Erzählung *Tonio Kröger* beginnt mit dem 14-jährigen Tonio, der gemeinsam mit seinem Schulkameraden Hans Hansen, Sohn eines Kaufmanns, nachhause spaziert. Tonio ist der Sohn eines Konsuls und einer Ausländerin. Man erfährt nicht genau, woher die Mutter stammt, da es im Text nur heißt „denn meine Mutter ist doch von drüben“¹⁶⁸. Tonio nimmt eine Außenseiterrolle in seinem Umfeld ein. Schon sein außergewöhnlicher Name führt dazu, dass die anderen Jugendlichen ihn für eigenartig halten. Er liest gerne, schreibt Gedichte und mag es, wenn seine Mutter musiziert. Für Tonio ist Hans ein besonderer Freund. Er empfindet Zuneigung und Leidenschaft für Hans Hansen. Besonders deshalb, weil er genau das Gegenteil von Tonio ist. Hans reitet gerne und betreibt auch noch andere Sportarten wie etwa Schwimmen, Segeln oder Rudern. Dafür hat Tonio nichts übrig, er genießt die Nähe seines Schulkollegen und ist eifersüchtig auf alle anderen. Sein Freund ist sehr beliebt und jeder mag ihn. So treffen sie auf dem Heimweg einen anderen Jugendlichen, der sich auch mit Hans gut versteht. Er weiß, dass er für Tonio sehr wichtig ist und fühlt sich einerseits geschmeichelt, aber andererseits empfindet er nicht dieselbe Art von Liebe für Tonio. Es ist für Hans mehr eine innige Freundschaft, denn leidenschaftliche Zuneigung. Dennoch kommt Hans dem Wunsch Tonios nach, Schillers *Don Carlos* zu lesen, obwohl er sich für Literatur überhaupt nicht interessiert.

Einige Jahre später nimmt Tonio an einem Tanz- und Benimmkurs teil. Dort trifft er Ingeborg Holm. Obwohl er sie schon oft gesehen hat, verliebt er sich nun in sie. Sie schenkt ihm aber keine Beachtung und lacht ihn sogar aus. Dass sich eine andere junge Dame jedoch für ihn interessiert, beachtet er nicht.

Nachdem die Großeltern verstorben sind und auch der Vater nicht mehr lebt, verliert die Familie Kröger ihr Ansehen in der Stadt. Tonios Mutter heiratet erneut und geht mit dem neuen Ehemann nach Italien. Der junge Mann selbst weiß aber nicht so recht mit seinem Leben etwas anzufangen. Er kann nicht einmal sagen, in welchem Beruf er arbeiten will.

„Fragte man ihn, was in aller Welt er zu werden gedachte, so erteilte er wechselnde Auskunft, denn er pflegte zu sagen (und hatte es auch bereits aufgeschrieben), daß er die Möglichkeit zu tausend Daseinsformen in

¹⁶⁸ Mann, 2008, S. 252.

sich trage, zusammen mit dem heimlichen Bewusstsein, daß es im Grunde lauter Unmöglichkeiten seien...¹⁶⁹

So bewegt sich Tonio zwischen zwei extremen Daseinsformen: „eisiger Geistigkeit und verzehrender Sinnenglut“¹⁷⁰. Obwohl er so nicht leben möchte, kann er doch nicht anders.

Im Atelier der russischen Malerin Lisaweta Iwanowna führen die beiden ein Gespräch über Kunst. Zentral ist hierbei die Frage, was Kunst überhaupt sei und was einen Künstler ausmache. Lisaweta lauscht den Ausführungen Tonios und erst am Ende teilt sie ihm ihre Meinung mit, die Tonio hart trifft:

„Ich habe Ihnen gut zugehört, Tonio, von Anfang bis zu Ende, und ich will Ihnen die Antwort geben, die auf Alles paßt, was Sie heute Nachmittag gesagt haben, und die Lösung ist für das Problem, das Sie so beunruhigt hat. Nun also! Die Lösung ist, daß Sie, wie Sie dasitzen einfach ein Bürger sind. [...] Sie sind ein Bürger auf Irrwegen, Tonio Kröger, – ein verirrter Bürger.“¹⁷¹

Einige Zeit später kündigt Tonio Lisaweta an, dass er eine Reise nach Dänemark unternehme, um sich dort mit Literatur zu beschäftigen und die Gegend zu genießen. Auf dieser Reise möchte er auch in seiner Heimatstadt haltmachen. Als Tonio dort ankommt, sucht er sein ehemaliges Wohnhaus auf. Er muss erkennen, dass in den Räumlichkeiten die Stadtbibliothek und Privatwohnungen untergebracht sind. Er ist wehmütig, aber gibt sich nicht als ehemaliger Bewohner zu erkennen. Tonio möchte alsbald abreisen, doch er wird aufgehalten, da man ihn für einen Hochstapler hält. Er kann sich nicht ausweisen, aber ein Manuskript, auf dem sein Name steht, ist für den Polizisten ausreichend, um ihn weiterreisen zu lassen.

Tonio nimmt ein Schiff nach Kopenhagen. Auf See lernt er einen jungen Kaufmann kennen und ist zwischen Erinnerung und Neubeginn gefangen. Dort angekommen, fühlt er sich mit den Kaufmannsfamilien engverbunden und da Kopenhagen ihn zu sehr an seine Heimatstadt erinnert, reist er bald weiter zu einem Badeort namens Aalsgaard.

Im Kurhotel findet eine Tanzveranstaltung statt. Er glaubt, unter den Gästen Hans Hansen und Ingeborg Holm zu erkennen. Zunächst ist er nur stiller Beobachter des Geschehens, aber als ein junges, blasses Mädchen, das die Männer nicht zu beachten scheinen, bei der Quadrille stürzt, wird Tonio zu ihrem Retter und hilft ihr auf. Von da

¹⁶⁹ Mann, 2008, S. 263.

¹⁷⁰ Ebd. S. 265.

¹⁷¹ Ebd. S. 281.

an nimmt er aktiv am Fest teil. Dennoch gelingt es ihm nicht mit Hans und Ingeborg in Kontakt zu treten. Er verlässt den Tanzabend und geht in sein Hotelzimmer. Dort denkt er an vergangene Tage zurück und verspürt Heimweh.

Am Ende der Erzählung schreibt Tonio Lisaweta einen Brief. Darin erklärt er, dass er immer versucht habe gegen das Bürgerliche anzukämpfen und dass es sein Wunsch gewesen sei, sich zum Literaten zu entwickeln. Seine Einstellung zum Leben habe sich nicht geändert, aber er sei nun bereit sich dem Menschlichen hinzuwenden, um sich vom Dichter zum Literaten zu entwickeln.

4.3.1. Außenseiterrolle Tonio Krögers – zwischen Künstlertum und Bürgertum

Tonio Kröger ist ein Zerrissener zwischen zwei Welten. Wie es der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki 1987 formuliert. So ist Tonio für ihn ein Heimatloser im eigenen Land.¹⁷² Begründet liegt diese Zerrissenheit in seiner Herkunft. Die Mutter kommt aus dem Süden und der Vater ist aus dem Norden. Das macht Tonio zu etwas Besonderem und gleichzeitig macht es ihn anders. Wenn man Tonios Umfeld und vor allem seine Familienverhältnisse betrachtet, so bleibt kein Zweifel daran, dass er ein Bürger ist. Er wächst in einer hanseatischen Stadt im Kreise einer angesehenen Familie auf. Der Vater Konsul Kröger ist Kaufmann und erwartet von seinem Sohn tadelloses Verhalten und gute Leistungen in der Schule. Auch die Großmutter – „das Haupt des Geschlechts“¹⁷³ – spielt eine große Rolle in der Familie Kröger. Der Vater hat einen klaren Plan für die Zukunft seines Erbens, er soll Kaufmann werden und ein redliches Leben führen.

Was nun aber der Grund dafür ist, dass Tonio Kröger daran zweifelt, Teil dieser großbürgerlichen Gesellschaft zu sein, ist der Einfluss seiner Mutter. Wie Bertin Nyemb feststellt, wird das Bild von Consuela Kröger nicht sehr genau gezeichnet. Der Leser erfährt nur wenig über sie. Dies jedoch führt dazu, dass den Charakter Frau Krögers etwas Geheimnisvolles umgibt. Trotzdem ist ihr Einfluss auf die Erziehung und auch auf das Selbstverständnis Tonios maßgeblich. Sie legt kaum Wert auf Tonios Ausbildung und entspricht von ihrem Auftreten her eher einer Südländerin, wobei nicht ganz klar ist, woher sie genau kommt.

¹⁷² Vgl. Marcel Reich-Ranicki: Eine Jahrhundert Erzählung. Tonio Kröger. In: M.R.-R. (Hg.), Thomas Mann und die Seinen. Stuttgart 1978, S. 93-108.

¹⁷³ Vgl. Mann, 2008. S. 263.

„Die Mutter Tonios jedoch, seiner schönen, schwarzhaarigen Mutter, die Consuela mit Vornamen hieß und überhaupt so anders war, als die übrigen Damen der Stadt, weil der Vater sie sich einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hatte,- seiner Mutter waren die Zeugnisse grundeinerlei.“¹⁷⁴

Dass Consuela aus dem Süden stammt, daran besteht kein Zweifel. Es wird jedoch nicht ganz klar, ob sie wirklich Italienerin ist. Für Italien spricht allerdings einiges. Tonio verbringt dort als junger Erwachsener einige Zeit, als er versucht, sich selbst zu finden und herausfinden möchte, ob er eher als Künstler oder doch als Bürger leben will und vor allem kann. Außerdem heiratet die Mutter nach dem Tod Konsul Krögers, einen jungen Musiker, der einen „italienischen Namen“¹⁷⁵ trägt und verlässt mit ihm die Heimatstadt im Norden. Sie ist begabt und hat ein feuriges Temperament, welches sie zeigt, wenn sie am Flügel oder auf der Mandoline spielt.

Unter dieser Andersartigkeit leidet der jugendliche Tonio Kröger. Es ist nicht nur sein fremdländisches, bzw. südländisches Aussehen, sondern auch sein Name macht Tonio zu einem Außenseiter. Hinzu kommt seine Leidenschaft für Poesie, Theater und Musik.

„Aber unter Tonios runder Pelzmütze blickten aus einem brünetten und ganz südlich scharfgeschnittenen Gesicht dunkle und zart umschattete Augen mit zu schweren Lidern träumerisch und ein wenig zaghaft hervor...Mund und Kinn waren ihm ungewöhnlich weich gebildet.“¹⁷⁶

Sein Aussehen steht in direktem Kontrast zu den Begleitern seiner Jugendzeit und frühen Adoleszenz. Da ist sein Schulkollege Hans Hansen, den er verehrt und vergöttert. Der Erzähler begründet diese Vernarrtheit darin, dass Tonio in die Schönheit Hans Hansens verliebt ist, aber auch in der Tatsache, dass Hans sowohl physisch, als auch was seine Vorlieben betrifft, genau das Gegenteil von Tonio ist.¹⁷⁷ Hans Hansen wird als der ordentliche Deutsche beschrieben, der aus einer angesehenen Kaufmannsfamilie stammt. Schon sein Name Hans Hansen zeigt, dass sein Charakter nichts Geheimnisvolles oder gar Künstlerisches verbirgt, da die Wiederholung des Vornamens im Nachnamen eher auf Geradlinigkeit und die Reduktion auf das Wesentliche hindeutet. Hans drückt auch ganz offen seine Abneigung gegen Tonios Vornamen aus, indem er ihn nur bei seinem Nachnamen nennt.

¹⁷⁴ Mann, 2008, S. 247.

¹⁷⁵ Vgl. Mann, 2008, S. 263.

¹⁷⁶ Ebd., S. 244.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 248.

„Ich nenne dich Kröger, weil dein Vorname so verrückt ist, du entschuldige, aber ich mag ihn nicht leiden. Tonio...das ist doch überhaupt kein Name. Übrigens kannst du ja nichts dafür, bewahre!“¹⁷⁸

Aber nicht nur die Ablehnung seinem Namen gegenüber, sondern auch das Desinteresse für die Kunst und Literatur machen Tonio traurig und wütend. Obwohl er der Sohn des Konsuls Kröger ist, hat er trotzdem das Gefühl Hans' Aufmerksamkeit nicht in der Weise auf sich zu lenken, wie er es sich wünsche. Hans ist der Liebling seiner Lehrer und das Vorbild seiner Mitschüler. In allen Bereichen des Lebens gelingt es Hans so zu sein, wie man es von einem jungen Mann aus den besten Kreisen der Stadt erwartet.

„Hans Hansen war ein vortrefflicher Schüler und außerdem ein frischer Geselle, der ritt, turnt, schwamm wie ein Held und sich der allgemeinen Beliebtheit erfreute. Die Lehrer waren ihm beinahe mit Zärtlichkeit zugethan, nannten ihn mit Vornamen und förderten ihn auf alle Weise, die Kameraden waren auf seine Gunst bedacht, und auf der Straße hielten ihn Herren und Damen an, faßten ihn an dem Schopfe bastblonden Haares, der unter seiner dänischen Schiffermütze hervorquoll [...]“¹⁷⁹

Tonio lässt jedoch nichts unversucht, um den Freund an die Kunst und Literatur heranzuführen. Er schlägt ihm Schillers *Don Carlos* als Lektüre vor. Aber trotz aller Begeisterung und Schwärmerei Tonios lässt sich Hans nicht beeinflussen. Tonio möchte ihm das Werk borgen, doch Hans lehnt ab und erklärt, dass er lieber Bücher über Pferde lese. Wenn dies auch eine bei der ersten Betrachtung belanglos wirkende Konversation ist, so zeigen die unterschiedlichen Vorlieben auch, dass die beiden Protagonisten Vertreter unterschiedlicher Welten sind. Hans beschäftigt sich mit bodenständigen Aktivitäten, wie etwa der Pferdezucht oder dem Schwimmen und Turnen. Tonio hingegen kann damit nichts anfangen. Er wird nur dann leidenschaftlich, wenn er über Literatur sprechen und andere damit begeistern kann. Immer wieder muss er erleben, dass sein bürgerliches Umfeld auf seine Leidenschaften mit Desinteresse reagiert. Bertin Nyembe meint dazu, dass Tonio die Rolle des Mittlers zwischen dem Norden und dem Süden ausfüllt. Hans Hansen ist Deutscher und aufgrund seiner klaren und unproblematischen Herkunft entwickelt er sich zu einem Idealtypus im bürgerlichen Sinn. Tonio aber kämpft mit Identitätsproblemen, da seine Herkunft problembehaftet ist.

¹⁷⁸ Mann, 2008, S. 251.

¹⁷⁹ Ebd., S. 248.

„Kröger ist dagegen von einer interkulturellen Mentalität geprägt und strebt eine Vermittlung der entfernten Pole an. Daher ist er stets darauf bedacht, Kontakte mit den Vertretern des anderen *normalen* Lebens zu knüpfen.“¹⁸⁰

Hans Hansen fühlt sich geehrt, weil Tonio sich für ihn interessiert. Neuere Ansätze, wie etwa Hans Wißkirchen, legen diese zärtliche Zuneigung Tonios Hans Hansen gegenüber als Thomas Manns homosexuelle Neigungen aus. Dies macht Tonio, abgesehen von seiner Herkunft oder seinem Interesse für die schönen Künste, zu einem Außenseiter. Der jugendliche Tonio im Alter von 14 bis 16 Jahren spürt seine Andersartigkeit ständig. So meint Hans Wißkirchen:

„Unbestritten ist jedoch inzwischen die Tatsache, dass die homosexuelle Neigung Thomas Manns die Grundlage seiner Kunst war, dass sie eine Triebfeder war, die aus dem Bürger den Künstler gemacht haben.“¹⁸¹

Es wird aber nicht klar, inwieweit Tonios sexuelle Neigungen ihn zu einer Randfigur der Gesellschaft machen. In späteren Lebensphasen hat er durchaus Kontakt zu Frauen, wenngleich er sich eher ungeschickt im Umgang mit ihnen anstellt. Bertin Nyemb sieht die Zuneigung Tonios nicht als die Verarbeitung autobiographischer Erlebnisse Manns, sondern als „interkulturelle Annäherungsversuche“¹⁸². Letztlich muss klar gesagt werden, dass Hans Hansen Tonio Kröger seine Außenseiterrolle sehr bewusst macht, da er auf den gemeinsamen Spaziergang keinen Wert legt – diesen sogar vergisst – und er Tonio nur bei seinem Nachnamen nennt.

Aber auch als Tonio sich in den ersten Tanzstunden zu Ingeborg Holm hingezogen fühlt, gelingt es ihm auch hier nicht, dass eine Vertreterin des Bürgerlich-Gewöhnlichen seine Gefühle erwidert. Inge nimmt eine ähnliche Rolle ein wie Hans Hansen schon Jahre zuvor. Auffallend ist, dass Tonio nun versucht sich den Konventionen und gesellschaftlichen Normen der bürgerlichen Welt anzugleichen. Symbolisch hierfür steht der Tanzunterricht, der den jungen Menschen diese Regeln näherbringen soll. Doch auch hier genügt er diesen Normen nicht. Dies drückt sich

¹⁸⁰ Bertin Nyemb: Interkulturalität im Werk Thomas Manns. Zum Spannungsverhältnis zwischen Deutschem und Fremdem. Stuttgart: ibidem-Verlag 2007, S. 129.

¹⁸¹ Hans Wißkirchen: 100 Jahre Tonio Kröger- oder: Sieben Gründe, warum wir Thomas Manns Novelle auch heute noch lesen. In Walter Mayr, Hans Wißkirchen (Hg.), Thomas Manns Tonio Kröger. Wege einer Annäherung. Heide 2003, S. 22.

¹⁸² Vgl. Nyemb, 2007, S. 119-149.

schon einmal darin aus, dass er sich beim Tanzen ungeschickt anstellt. Und hier ist es für Tonio merkbar, dass er – sogar rein physisch – außerhalb der Gesellschaft steht.

„Tonio Krögers Herz zog sich schmerzlich zusammen bei diesem Gedanken. Zu fühlen, wie wunderbar spielende und schwermütige Kräfte sich in dir regen, und dabei zu wissen, daß diejenigen, zu denen du dich hinübersehnst, ihnen in heiterer Unzulänglichkeit gegenüberstehen, das thut sehr weh. Aber obgleich er einsam, ausgeschlossen und ohne Hoffnung vor einer geschlossenen Jalousie stand und in seinem Kummer that, als könne er hindurchblicken, so war er dennoch glücklich. Denn damals lebte sein Herz. Warm und traurig schlug es für dich, Ingeborg Holm, und seine Seele umfaßte deine blonde, lichte und übermütig gewöhnliche kleine Persönlichkeit in seliger Selbstverleugnung.“¹⁸³

Das vorangegangene Zitat zeigt die Ambivalenz Tonios Dasein. Einerseits leidet er unter der Tatsache, dass Inge seine Liebe nicht erwidert, weil sie für ihn das Tor zur bürgerlichen und gewöhnlichen Welt ist, der er angehören möchte. Andererseits fühlt er sich lebendig, da er diese starken Gefühle für sie hegt. Er ist nicht in der Lage ihr seine Zuneigung zu gestehen und es ist auch absolut ausgeschlossen, dass sich hier eine Liebesbeziehung entwickelt. Nyemb zieht daraus den Schluss:

„[...] einerseits zeigt sich deutlich, daß Tonios Verhältnis zu Inge als *fern*, *fremd* und *befremdlich* beschrieben wird. Andererseits erlebt er seine unglückliche Liebe auch als Erfüllung. Die Tiefe und Intensität des Erlebten machen ihn glücklich [...]“¹⁸⁴

Im zweiten Kapitel betritt noch ein zweites Mädchen die Bildfläche – nämlich Magdalena Vermehren. Sie macht deutlich, dass sie sich für Tonio interessiert, da sie ihm sehr ähnlich ist und viele seiner Vorlieben teilt. Magdalena ist eher ungeschickt beim Tanzen und auch von ihrer äußeren Erscheinung ähnelt sie Tonio „mit dem sanften Mund und den großen, dunklen, blanken Augen voll Ernst und Schwärmerei.“¹⁸⁵

Für Nyemb ist Magdalena fremdländischer Herkunft, wobei nicht klar wird, worauf er diese Annahme stützt. Möglicherweise bezieht sich diese auf die physische Beschreibung Magdalenas und im Speziellen auf die Farbe ihrer Augen. Nyemb erkennt den Grund für die Abneigung, die Tonio Magdalena entgegenbringt, in folgender Weise:

¹⁸³ Mann, 2008. S. 261.

¹⁸⁴ Nyemb, 2007, S. 134.

¹⁸⁵ Mann, 2008. S. 258.

„Die Ambivalenz seines Verhaltens besteht darin, daß er sich Magdalena gegenüber im Dialog öffnet, aber sich emotional von ihr abgrenzt. Würde er eine ernsthafte Beziehung mit der kunstinteressierten und schwärmerischen Anwaltstochter eingehen, so würde er die eigene Außenseitersituation vertiefen.“¹⁸⁶

Während sich die erste beschriebene Lebensphase Tonio Krögers vorwiegend damit beschäftigt, dass er anders als die Gleichaltrigen ist, dreht sich in den späteren Lebensphasen alles um die Kunst an sich.

Tonio ist es gelungen das Gewöhnliche und Bürgerliche hinter sich zu lassen und verspürt auch kein Bedürfnis mehr Teil dieser Gesellschaft zu sein. Er verlässt seine Heimatstadt, um sich der Kunst hinzugeben. Im Text heißt es:

„Er lebte in großen Städten im Süden, von dessen Sonne er sich ein üppigeres Reifen seiner Kunst versprach; und vielleicht war es das Blut seiner Mutter, welches ihn dorthin zog.“¹⁸⁷

Es zeigt sich, dass der Protagonist seine südländischen Wurzeln nicht mehr verleugnet, sondern ganz im Gegenteil nach dem Tod des Vaters seine Identität im Ausland zu finden versucht. Hier geht es nun darum, dass er seine Existenz als Künstler begründet und seinen Platz in der künstlerischen Welt findet.

Am Ende des dritten Kapitels ist es Tonio noch nicht gelungen ein Mittelmaß zwischen Leben und Kunst zu finden. Kurt Bräutigam meint sogar am Ende dieser ersten Phase – der Jugend – einen Todesgedanken zu erkennen. Einerseits ist es das Ende der Jugend, andererseits wird dieser entscheidende Lebensabschnitt durch den Tod des Vaters markiert. Hier zieht Bräutigam einen Vergleich zu Odysseus und der Unterwelt.¹⁸⁸

„Wie weiland Odysseus steigt auch Tonio Kröger in das Reich der Schatten hinab um der Erkenntnis willen. Er wagt Leib und Seele an die Verlockung des Südens, an die laue und *süße, durchschwängerte Luft eines beständigen Frühlings* und an die *Abenteuer des Fleisches*. Das Ergebnis ist die *Kenntnis des Leidens*, die Tonio zu schöpferischer Leistung anregt.“¹⁸⁹

Nachdem Tonio sich nach dem Tod seines Vaters und nach der neuerlichen Eheschließung seiner Mutter mit einem Musiker dazu entschließt in der Ferne zu leben, gerät er zwischen zwei extreme Formen des Daseins. Einerseits hüllen ihn die bürgerlichen Traditionen und Erwartungen in Einsamkeit, andererseits führt er ein

¹⁸⁶ Nyemb, 2007, S. 136.

¹⁸⁷ Mann, 2008. S. 264.

¹⁸⁸ Vgl. Bräutigam, 1969, S. 28ff.

¹⁸⁹ Ebd., S. 28.

ausschweifendes und intensives Leben als Künstler. Aufgrund dieser Lebensweise hat er ein schlechtes Gewissen, da die Werte seines Vaters doch viel zu stark in seiner Persönlichkeit verankert sind. Er stürzt sich in die Arbeit, um die Wollust zu unterdrücken. Obwohl er sich von den Zwängen des Bürgertums zu lösen versucht, merkt Tonio dennoch selbst, dass der Weg, den er hier einschlägt, nicht der wahre ist.

„Er gibt damit zu erkennen, daß er auf einer Lebensstufe der Einseitigkeit angelangt ist: ein Meister im *Dienst* der Kunst, aber ein Irrgänger im Reich des Lebens. Die beiden Pole, die Kröger in seinen Jugendjahren aufeinander beziehen und überbrücken wollte, sind ihm zu beziehungslosen Gegensätzen geraten. Seine Eigenart und Andersartigkeit hat sich zu ästhetischer Meisterschaft zugespitzt und sich zugleich des menschlichen Miteinanders, der Teilhabe am *warmen Leben* entledigt.“¹⁹⁰

Als Tonio von seinen Reisen in den Süden zurückkehrt, hat er das dringende Bedürfnis, seine Erlebnisse und Erfahrungen jemandem mitzuteilen. Dazu wählt er die Russin Lisaweta Iwanowna aus. Sie ist weder Teil der deutschen Kaufmannsgesellschaft noch hat sie einen Bezug zu Tonios leidenschaftlichen, südlichen Wurzeln. Sie nimmt eine neutrale Vermittlerposition ein. Das erkennt man auch an der Beschreibung des Äußeren von Lisaweta. Sie steht zwischen den deutsch Aussehenden einerseits, und den dunkelhaarigen Südländern andererseits.

„Ihr braunes Haar, fest frisiert und an den Seiten schon leicht ergraut, bedeckte in leisen Scheitelwellen ihre Schläfen und gab den Rahmen zu ihrem brünetten, slavisch geformten, unendlich sympathischen Gesicht mit der Stumpfnase, den scharf herausgearbeiteten Wangenknochen und den kleinen, schwarzen, blanken Augen. Gespannt, mißtrauisch und gleichsam gereizt musterte sie schiefen und gekniffenen Blicks ihre Arbeit....“¹⁹¹

Tonio öffnet sich in dieser Phase seines Lebens Lisaweta. Er kommt zur ihr, nachdem er sich einige Zeitlang den süßen Verführungen in Italien hingegen hat. Nun sucht er nach dem Bürgerlichen. Er wendet sich von der Kunst ab und möchte sich in die Gesellschaft eingliedern. Der Wille zur Eingliederung zeigt sich schon an seiner Kleidung, als er bei Lisaweta auftaucht. Er ist gut und ordentlich gekleidet, sodass er nach außen hin keinesfalls den Eindruck eines Künstlers macht. Es ist ihm wichtig, den

¹⁹⁰ Nyemb, 2007, S. 152.

¹⁹¹ Mann, 2008, S. 267.

Vorstellungen seines verstorbenen Vaters zu genügen, der immer wieder betont hat, dass sie keine Zigeuner seien, sondern Kaufleute.

Das Gespräch mit Lisaweta ist für Tonio notwendig, um endlich eine Lösung für seinen innerlichen Konflikt zu finden. Er begreift, dass seine jetzige Lebensform hier zu Ende sein muss. Auch Lisaweta unterstützt diese Annahme, da sie ihn einen verirrtten Bürger nennt, einen Bürger auf Irrwegen¹⁹². So verlässt Tonio das Atelier Lisawetas und bricht auf eine Reise in den Norden, nach Dänemark, auf.

Tonio kehrt in der Hoffnung, dass er dort zur Bürgerlichkeit findet, in seine Heimatstadt zurück. Es gelingt ihm aber nicht, da er sich zwar von dieser Welt angezogen fühlt, aber dennoch kein Teil davon ist. Nach einer Stadtbesichtigung wird er sogar verdächtigt ein Krimineller, ein Ausländer, zu sein. Nur durch seinen Namen und durch eine seiner Novellen kann er sich bei der Polizei ausweisen und wird frei gelassen. Er fühlt sich fremd in seiner eigenen Heimatstadt. Nichts ist ihm mehr vertraut – nur der Walnussbaum. Er verlässt die Stadt und reist weiter, bis er in einem Badeort ankommt, in dem er dann einige Zeit verbringt. Dort hat er den Eindruck, als würden ihm die Schatten seiner Jugend wiederbegegnen. Doch das spielt sich nur in seiner Einbildung ab. Er sehnt sich immer noch danach, so zu sein wie die Vorbilder seiner Schulzeit.

„Hat sich Tonio geändert? Ist er nach seinem notwendigen Irrgang nicht wieder auf den alten Weg geraten? Da sitzt er durch eine Glaswand vom Leben getrennt, das er sehnsüchtig betrachtet, an *dunkler Stelle* verborgen.“¹⁹³

Das letzte Kapitel der Erzählung ist ein Brief an Lisaweta, in dem er das Fazit aus seinem Leben zieht. Er erkennt, dass er zwischen den Welten steht und dass dies von Beginn an durch seine Herkunft sein vorbestimmtes Schicksal gewesen ist. Tonio fühlt sich nicht als Bürger, als Künstler will man ihn jedoch auch nicht ernstnehmen. Es ist aber die Bürgerliebe zum Menschen¹⁹⁴, die ihm dabei hilft Dichter zu sein. Diese Bürgerliebe schlägt die Brücke zwischen den beiden Welten. Dennoch macht er Folgendes klar:

„Aber meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen.“¹⁹⁵

¹⁹² Vgl. Mann, 2008. S. 281.

¹⁹³ Bräutigam, 1969, S. 39.

¹⁹⁴ Vgl. Mann, 2008. S. 318.

¹⁹⁵ Ebd., S. 318.

Tonio gelingt es am Ende die beiden Welten zu verbinden, wobei immer eine gewisse Sehnsucht und ein Schwermut in der Erinnerung an die Ideale seiner Jugend und auch an die Werte seines Vaters bleiben. Er ist ein Außenseiter, der durch seine Andersartigkeit ein Wanderer zwischen zwei Welten ist.

4.3.2. Existenzinterpretationen – Zwischen Nietzsche und Schopenhauer

Thomas Mann steht seit jeher unter großem Einfluss der beiden Philosophen Schopenhauer und Nietzsche. Die Frage, die sich bei der Darstellung der künstlerischen Existenz in der Novelle stellt, ist jene, ob sich eher Schopenhauers oder Nietzsches Gedanken erkennen lassen. Auf diese Frage kann jedoch keine eindeutige Antwort gegeben werden, da Thomas Mann seinen Figuren unterschiedliche Wesenszüge verleiht. So lässt sich sagen, dass Tonio selbst eher Merkmale der Nietzsche-Philosophie zeigt, während Lisawetas Gedanken auf Schopenhauer zurückzuführen sind. Thomas Mann vereint hier „die Kunstreligion Schopenhauers und die Lebensapologie Nietzsches“¹⁹⁶. Dies zeigt er an den Charakteren, die meist im Gegensatz zueinander stehen. So stellt er Tonio, dem Außenseiter und Künstler, beispielsweise die „Blauäugigen und Blondes“¹⁹⁷, die redlichen Bürgerlichen, gegenüber.

Auf den ersten Blick wirkt die Novelle wie ein Bildungs- und Künstlerroman, doch es ist – wie es Vaget beschreibt – vielmehr „die Neubegründung einer Künstlerschaft im Zeichen einer Versöhnung mit dem Bürgertum“¹⁹⁸. Daraus ergibt sich jedoch eine Botschaft an den Leser/die Leserin, welche/r das Verständnis auf das Künstlertum in folgender Weise richten soll:

„Aufgabe des Künstlers, wie sie im letzten Kapitel von *Tonio Kröger* formuliert wird, ist die Darstellung und Gestaltung des bürgerlichen Lebens. Mit dem Programm der Ordnung von der Welt, der Verpflichtung auf das bürgerliche Leistungsethos wird der Kunst eine soziale Rolle zugewiesen, ohne daß jedoch auf die Grundforderung des l’art pour l’art nach absoluter Freiheit der Kunst verzichtet würde.“¹⁹⁹

¹⁹⁶ Wild, 1994, S. 17.

¹⁹⁷ Mann, 2008, S. 318.

¹⁹⁸ Vaget, 1990, S. 565.

¹⁹⁹ Wild, 1994, S. 18.

Tonio Krögers Charakter ist in einer Art und Weise konzipiert, sodass er sich selbst als Außenseiter der Gesellschaft sieht. Er hadert mit seinem Schicksal und hinterfragt ständig seine eigene Existenz: „Kein Problem, keines in der Welt, ist quälender, als das vom Künstlertum und seiner menschlichen Wirkung.“²⁰⁰

Tonio empfindet sein Dasein als Qual und bemitleidet sich selbst. Im Gegensatz von Künstlerwelt und bürgerlicher Welt lassen sich deutlich Nietzsches dionysische Elemente erkennen. Jener Philosoph äußert sich über den Künstler wie folgt:

„Denn freilich ist es ein Leben voll mannigfacher Qual und Scham in einer Welt unstet und unheimisch zu sein und doch zu ihr reden, von ihr fordern zu müssen, sie verachten und doch die Verachtete nicht entbehren zu können, -- es ist die eigentliche Not des Künstlers der Zukunft [...].“²⁰¹

Nietzsche hat in seiner Abhandlung *Die Geburt der Tragödie* den apollinischen Menschen dargestellt und diesen mit Hamlet verglichen. Hier deckt er anhand seiner Entlarvungspsychologie die Diskrepanz zwischen den bürgerlichen Ansprüchen und der Realität auf. Hamlet ist für Nietzsche ein dionysischer Mensch. Immer wenn sich Hamlet dieser Welt zuwendet, dann fühlt er sich losgelöst von allem Alltäglichen. Wenn ihm aber das alltägliche Leben wieder in den Sinn kommt, dann empfindet er Ekel.

„In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben erkannt, und es ekelte sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten.“²⁰²

Inge Wild sieht zu Nietzsches Darstellungen Parallelen zu Tonio Kröger. Ebenso wie für Hamlet der einzige Ausweg die Kunst ist, um den Ekel zu überwinden, findet auch Tonio Zuflucht in der Kunst und Literatur. Außerdem erwähnt Tonio in den Gesprächen mit Lisaweta viermal jene literarische Figur, sodass der Vergleich naheliegt.

„Der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert (und durchaus nicht versöhnlich gestimmt) zu fühlen, – der Fall Hamlets, des Dänen, dieses typischen Literaten. Er wußte, was das ist: zum Wissen berufen werden, ohne dazu geboren zu sein. Hellsehen noch durch den Tränenschleier des Gefühls hindurch, erkennen, merken, beobachten und

²⁰⁰ Mann, 2008, S. 274.

²⁰¹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3244/42> (8.7.2015)

²⁰² <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3261/16> (8.7.2015)

das Beobachtete lächelnd beiseite legen müssen noch in Augenblicken, wo Hände sich umschlingen, Lippen sich finden, wo des Menschen Blick, erblindet von Empfindung, sich bricht, – es ist infam, Lisaweta, es ist niederträchtig, empörend... aber was hilft es, sich zu empören?“²⁰³

Kurt Bräutigam sieht darin, dass Tonio nur „die eine Seite der Kunst, die zerstörende, todbringende“²⁰⁴ sieht. Er sieht den Unterschied zwischen Tonios und Hamlets Lebenseinstellung darin, dass Hamlet vom Leben enttäuscht ist und deshalb auf Rache sinnt, während Tonio von der Liebe enttäuscht ist. Bräutigam erkennt darin aber die „Liebe zum Menschen“²⁰⁵ und nicht unbedingt die leidenschaftliche, körperliche Liebe.

Haug hingegen wendet sich von der Idee ab, dass Nietzsches Überlegungen dem Ekel Tonios zugrunde liegen.

„[...] nicht so sehr – im Sinne Nietzsches – die Entlarvung eines Ideals , als vielmehr die bittere Einsicht in die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit einem Ideal – dem wirklichkeitsreinen Traums – zu unterwerfen. Der Ekel, der solche Einsicht begleitet, wäre der unmittelbare Ausdruck einer Ausweglosigkeit, in der ideales Wunschbild und reales Bedürfnis zusammenstoßen, ohne daß eine erfolgreiche Vermittlung möglich ist, weil der Träumer weder auf den Traum noch auf das Leben verzichten kann. Der Ekel wäre die unmittelbare existentielle Reaktion auf die Unmöglichkeit dieser Vermittlung.“²⁰⁶

Dies lässt sich in der Novelle immer dann erkennen, wenn dem Leser/der Leserin nicht ganz klar ist, ob Tonio träumt oder ob die Szenen tatsächlich so passieren. So empfindet er plötzliche Leidenschaft bei einer Tanzveranstaltung für die blonde Inge Holm. Wie im Traum tanzt er mit den Damen Quadrille, doch er kann sich nicht auf die Tanzschritte konzentrieren, weil er von den leidenschaftlichen Gefühlen geleitet wird. Als er von den Worten des Tanzlehrers Knaak wieder in die Realität zurückgeholt wird, empfindet er große Qualen und Ekel.

„Man stand nicht da, indem man die Hände auf dem Bauch faltete und die Zunge in den Mundwinkel schob; that man es dennoch, so hatte Herr Knaak eine Art, es ebenso zu machen, daß man für den Rest seines Lebens einen Ekel vor dieser Haltung bewahrte...“²⁰⁷

²⁰³ Mann, 2008. S. 275.

²⁰⁴ Bräutigam, 1969, S. 68.

²⁰⁵ Ebd., S. 69.

²⁰⁶ Helmut Haug: Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1969. S. 62

²⁰⁷ Mann, 2008. S. 257.

Tonio fühlt sich aber auch schlecht, nachdem er viele Jahre später glaubt, Hans Hansen und Inge Holm wiederzusehen. Auch wenn er versucht sich aus dem Bann der beiden herauszulösen und sich einem anderen Mädchen zuwendet, das seine Hilfe benötigt, bleiben am Ende doch Schmerz und Unruhe. Er denkt über sein bisheriges Leben nach und die Gefühle, die er empfindet, sind „Reue und Heimweh“²⁰⁸.

Ein weiterer Aspekt der Künstlerexistenz ist der Verfall der wohlhabenden und angesehenen Familie nach dem Tod des Vaters. Mit diesem Ereignis beginnt für Tonio Kröger eine neue Form der Existenz. Hier lassen sich klare Verbindungen zu Manns *Buddenbrocks* erkennen. Erst durch die Veränderung bekannter familiärer Strukturen, ist es den Protagonisten möglich, neue Wege zu gehen und ihre künstlerische Seite auszuleben. Tonio Kröger entscheidet sich nach dem Tod des Vaters und dem Weggehen der Mutter nach Italien vollends für die Kunst. Für Bertin Nyemb ist die „Entscheidung für die Kunst als Dreh- und Angelpunkt seiner Existenz“²⁰⁹ zu betrachten, also quasi als Schlüsselszene der Novelle. Trotz alledem möchte sich Tonio dem Gewöhnlichen hingeben, weil es ihn fasziniert. So wie er seit jeher für die „Blonden und Blauäugigen“²¹⁰ schwärmt. Er hat das Gefühl nur als Beobachter des Bürgerlich-Gewöhnlichen teilzuhaben.

Bei dem Gespräch zwischen Lisaweta und Tonio bezeichnet Kurzke die Gesprächspartner als „Boheme und Bürger“²¹¹. Der Bürgerbegriff Tonios zeigt hier Aspekte des altdeutschen Begriffs. Tonio Kröger ist der Meinung sein Leben der Kunst widmen zu müssen und diese Tätigkeit soll einen Nutzen haben.

Lisaweta zeichnet ein ganz anderes Bild von Tonio als er selbst. Sie sieht in ihm einen „Bürger auf Irrwegen“²¹². Laut Bräutigam ist es auch kein Zufall, dass Thomas Mann hier eine Russin als Gesprächspartnerin für Tonio wählt.

„Die zeitgenössische russische Literatur birgt für den Dichter wie für sein Abbild etwas Heilendes in sich, weist den Weg zur Liebe und zum Verstehen.“²¹³

Lisaweta hat die Aufgabe eine Vermittlerrolle einzunehmen und dem verwirrten und ratlosen Tonio den Weg zu weisen. Ihr gelingt es nämlich den Grund für Tonios Leben

²⁰⁸ Mann, 2008, S. 316.

²⁰⁹ Nyemb, 2007, S. 159.

²¹⁰ Mann, 2008, S. 318.

²¹¹ Vgl. Kurzke, 1997, S.48

²¹² Mann, 2008, S. 281.

²¹³ Bräutigam, 1969, S. 30.

zwischen zwei Welten zu benennen. Sie sieht die Problematik in seiner Herkunft, indem sie Tonio darauf aufmerksam macht, dass er ein Bürger ist. Mit dieser Erkenntnis trägt sie maßgeblich dazu bei, dass Tonio sich mit beiden Polen seiner Existenz aussöhnt und diese in seiner Doppelfunktion als Bürger und Künstler zusammenführt. Nach dem Gespräch durch Lisawetas Anregungen ermuntert, verreist er, um seine Wurzeln zu finden. Am Ende der Novelle wird aus dem Literaten letztlich ein Dichter. Durch Lisawetas Hilfe gelangt Tonio abschließend zur Erkenntnis:

„Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei.“²¹⁴

Inge Wild erkennt in dieser Endpassage der Novelle, dass Thomas Mann den „Künstler-Bürger-Gegensatz als identitätsstiftendes Merkmal der Avantgardekunst des 19. Jahrhunderts“²¹⁵ aus einem Ganzen herauslöst.

Der Dialog, den Lisaweta und Tonio über Kunst führen, ist ein abwechselndes Darstellen von Schopenhauers und Nietzsches Vorstellungen. Lisaweta vertritt in ihren kurzen eingeworfenen Fragen die Position Schopenhauers. Dies zeigt sich schon an folgender Frage, in der die erlösende Rolle der Kunst nach Schopenhauers Vorbild dargestellt wird.

„Die reinigende, heiligende Wirkung der Literatur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der literarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengesistes überhaupt, der Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger, – die Dinge so betrachten, hieße, sie nicht genau genug betrachten?“²¹⁶

Tonio Kröger antwortet hier auf der Basis der Nietzschen Überlegungen. Thomas Mann bezeichnet die Empfindung, die der Künstler durch die Erkenntnis hat als „Erkenntnis-ekel“²¹⁷. In folgender Weise erklärt Tonio Lisaweta, was er damit meint:

²¹⁴ Mann, 2008, S. 318.

²¹⁵ Wild, 1994, S. 22.

²¹⁶ Mann, 2008, S. 275.

²¹⁷ Ebd., S. 276.

„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 (und durchaus nicht versöhnlich gestimmt) zu fühlen, – der Fall Hamlets, des Dänen, dieses typischen Literaten.“²¹⁸

Diese Beschreibung geht wie schon oben ausführlich beschrieben auf Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* zurück.

Inge Wilde sieht „im Urteil Lisawetas auch ein Selbsturteil Thomas Manns“²¹⁹. Thomas Mann selbst hat versucht sich als Künstler zu positionieren und auch ihm ist ebenso wie Tonio seine bürgerliche Herkunft im Weg gestanden. Der Autor hat dort das Künstlersein als problematisch erfahren, wo „bürgerliche Werte wie Selbstdisziplin, Leistung und Arbeit auf die Produktion von Kunst angewendet werden“²²⁰. So entspricht die letzte Aussage bevor Tonio Lisaweta verlässt, nicht nur der Novellenfigur, sondern auch dem Autor Thomas Mann selbst.

„Ich danke Ihnen, Lisaweta Iwanowna; nun kann ich getrost nach Hause gehn. *Ich bin erledigt.*“²²¹

²¹⁸ Mann, 2008, S. 276.

²¹⁹ Vgl. Wild, 1994, S. 44.

²²⁰ Vgl. Ebd., S. 44.

²²¹ Mann, 2008, S. 281.

4.3.3 Der musikalische Aufbau der Novelle

Durch Thomas Manns Leidenschaft zur Musik versucht die Literaturwissenschaft seit jeher in seinen Werken musikalische Aspekte zu finden. So erkennt Northcote-Bade die Verarbeitung Manns Lieblingsoper *Lohengrin* in seiner Novelle *Der kleine Herr Friedemann*, aber auch Manns *Tristan* lässt keinen Zweifel daran, dass ein großer musikalischer Einfluss Thomas Manns Schaffen geprägt hat.

Thomas Mann übernimmt von Wagner die Leitmotivtechnik und gestaltet seine Novellen derart. In der Musik bezeichnet man das Leitmotiv als eine häufig aufeinanderfolgende Tonfolge, die immer dann auftritt, wenn derselbe Ort oder dieselben Personen und Gefühlsituationen wiederkehrend dargestellt werden.²²²

Bei der Epik handelt es sich um Wortabfolgen und Kombinationen, die den Text strukturieren. Aber auch immer wiederkehrende Situationen, Figurenkonstellationen und Figurenkonzeptionen lassen diese leitmotivische Struktur in den Novellen erkennen. In der Forschung gibt es hierzu jedoch unterschiedliche Ansichten und Ansätze. Die Grundlage aller Ansichten ist aber, dass jede Analyse von den neun Basiskapiteln ausgeht. Hier lassen sich die Kapitel einmal grob in zwei Hälften teilen. Kapitel eins bis drei stellen Tonios Jugendzeit und seine Entwicklung dar. Hierbei haben die Beziehungen zu Hans Hansen und Inge Holm große Bedeutung, aber auch die Anfänge der Existenzfrage spielen hier schon eine Rolle. Zentral für die Novelle ist das Gespräch Tonios mit der russischen Künstlerin Lisaweta. Dieses Kapitel ist das eigentliche Herzstück des Textes. Hier entfaltet sich die grundlegende Problematik des Bürger-Künstler-Konflikts.

Die Kapitel fünf bis acht beschreiben die Entscheidung nach den Wurzeln zu suchen und die Reisen in den Norden. In diesen Kapiteln kommt es zu wiederholten Handlungsabläufen. Tonio kehrt zurück in seine Geburtsstadt und trifft vermeintlich erneut auf Inge und Hans. Das abschließende Kapitel ist in Form eines Briefes, der für Lisaweta bestimmt ist, gestaltet und kann als Tonios Lebensresümee gesehen werden, wenn es heißt:

„Aber meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hell Lebenden, den Glücklichen, Liebenswürdigen und

²²² Vgl. Wild, 1994, S. 28.

Gewöhnlichen. Schelten Sie diese Liebe nicht Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit.“²²³

Aber nicht nur Mann selbst bezeichnet das Kapitel vier – nämlich das Gespräch mit Lisaweta – als zentral und besonders durchdacht, auch Mendelssohn erkennt, ausgehend von diesem Gespräch, einen symmetrischen Aufbau. Für ihn ist es der Dreh- und Angelpunkt für den weiteren Verlauf der Handlung. Er bezeichnet die Struktur als „Flügelaltar“²²⁴. Beide Teile – getrennt durch das Lisaweta-Kapitel – sieht Mendelssohn als Flügel, die sich aber wieder auf den Mittelteil – das Gespräch – beziehen.²²⁵ Kurt Bräutigam spricht in diesem Zusammenhang auch von „Seitenflügel“²²⁶. Er sieht nicht nur wie Mendelssohn das Kapitel vier – das Gespräch mit Lisaweta – als zentral an, sondern bezieht als Mittel- bzw. Ausgangspunkt auch noch die Kapitel drei und fünf mit ein, von denen dann jeweils ein Flügel ausgeht. Das Kapitel neun – der Brief an Lisaweta – nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, da es als Resümee gesehen werden kann.

Bräutigam geht sogar noch einen Schritt weiter in Richtung musikalischer Komposition und behauptet auf der Grundlage von Hermann Stresaus Überlegungen in der Novelle den „klassischen Sonatensatz“²²⁷ zu erkennen. Dieser Sonatensatz bestehe aus Exposition, Durchführung und Reprise.²²⁸ Wie schon bei Mendelssohn lässt sich hier ein dreiteiliger Aufbau erkennen.

Bräutigam beschreibt die Exposition als eine Zusammensetzung aus dem dramatischen und lyrischen Element. Dies zeigen einerseits das erste Kapitel mit dem männlichen Freund Hans, und andererseits der lyrische Teil mit Inge Holm. Die Durchführung stellt das Kapitel dar, in dem Tonio das Gespräch mit Lisaweta über die unterschiedlichen Existenzformen führt. Es folgt darauf die Reprise, die als Spiegelung der Erfahrungen aus der Jugendzeit gesehen werden kann. Bräutigam bezeichnet diesen Teil als „Zeichen

²²³ Mann, 2008, S. 318.

²²⁴ Hermann Wiegmann: Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992, S. 105.

²²⁵ Vgl. Ebd., S. 105.

²²⁶ Bräutigam, 1969, S. 14.

²²⁷ Ebd., S. 12.

²²⁸ Vgl. Ebd., S. 12.

der Einkehr und Heimkehr“²²⁹. Das Schlusskapitel, das den Brief an Lisaweta zum Inhalt hat, bezeichnet Bräutigam als Koda.

„Aber Stimmungen und Leitmotive - eben innere Abläufe - wiederholen sich bis in den Wortlaut hinein und zeigen damit nicht nur die Unabdingbarkeit menschlichen Schicksals, sondern sie lassen auch den Lebensweg Tonio Krögers als eine in sich gefügte Ganzheit erscheinen, in der die Veränderung nur akzidenteller Natur sind.“²³⁰

Helmut Jendrieck bezieht sich in seiner Darstellung in seinem Werk *Thomas Mann. Der demokratische Roman* mehr auf die leitmotivische Gestaltung der Novelle. Er sieht die Verbindung der Motive über Thomas Manns gesamtes Werk hinweg und untermauert durch Beispiele seine Annahmen. So gibt er an, dass das Motiv der „Blonden und Blauäugigen“²³¹ etwa bereits bei den *Buddenbrooks* und *Tristan* auftaucht²³². Dieses Motiv symbolisiert die Sehnsucht des Protagonisten, ist aber auch wieder eine Darstellung des Gegensatzes von Bürger und Künstler an sich. Als kontrastierendes Motiv erwähnt Jendrieck „die Zigeuner im grünen Wagen“²³³. Es sind zwei Leitmotive, die in der Novelle immer wiederkehren. Der grüne Wagen der Zigeuner steht für die südländischen Wurzeln der Mutter, während die blonde und blauäugige Inge sowie Hans Hansen die bürgerlichen Wurzeln des Kaufmanns Kröger symbolisieren.

Schon zu Beginn werden alle Leitmotive eingeführt, die in weiterer Folge in beliebigen Verknüpfungen wieder auftauchen. Dadurch nimmt Thomas Mann Einfluss auf die Zeitgestaltung in der Novelle. Durch die Verknüpfung der Motive ist die Vergangenheit in jeder Lebensphase Tonios stets präsent.

Peacock beschäftigt sich mit dem Begriff Leitmotiv an sich und versucht Gemeinsamkeiten zwischen Wagners und Thomas Manns Technik der Leitmotivik zu finden. Er merkt an, dass Thomas Mann zur Gestaltung von Leitmotiven nur die Sprache habe und nicht so wie Wagner die Musik und das Wort heranziehen könne.

„Die Verwandtschaft besteht darin, daß auf der einen Seite das Leitmotiv als Klangformel seine Bedeutung nicht als Musik, sondern erst als musikalisches Symbol erhält, während auf der anderen das Leitmotiv als

²²⁹ Bräutigam, 1969, S.12.

²³⁰ Ebd., S. 13.

²³¹ Mann, 2008, S. 318.

²³² Vgl. Helmut Jendrieck: *Thomas Mann. Der Demokratische Roman*. Düsseldorf: Bagel, 1977.S. 176ff

²³³ Mann, 2008, S. 248.

sprachliche Formel weniger Bedeutung an und für sich besitzt, sondern erst in der leitmotivischen Wiederholung, in der leitmotivischen Bezogenheit zur vollen Bedeutung als Träger eines Gefühls oder Stimmung gelangt.“²³⁴

Aber dennoch sieht Peacock, dass Thomas Mann sich der Leitmotivik Wagners so weit bedient, dass er die Gefühle der Charaktere mit Hilfe musikalischer Ästhetik zum Ausdruck zu bringen versucht. Ebenso wie Wagner, möchte Mann nicht nur ein Element – nämlich die Sprache – verwenden, sondern auch zwei „ästhetische(n) Sphären“²³⁵ zu etwas Neuem verbinden. Thomas Mann erlangt durch die wiederholte Anordnung der Leitmotive eine Wirkung, während bei Wagner diese Funktion der Musik zukommt.

²³⁴ Ronald Peacock: Das Leitmotiv bei Thomas Mann. Bern: Paul Haupt Verlag 1934, S.47 (Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrgs. Manyc, Singer, Strich. Heft 55).

²³⁵ Vgl. ebd., S.47 .

5. Zusammenschau und Conclusio

Eingangs hat sich die Frage gestellt, welchen Einfluss die Kunst auf die gesellschaftliche Position der Protagonisten hat und was letztlich den Künstler zum Außenseiter macht.

Nach einer Begriffserläuterung, die sich mit dem Begriffen Bürger und Bürgerlichkeit bei Mann auseinandersetzt, wird klar, dass der Autor Thomas Mann selbst Zeit seines Lebens im Spannungsverhältnis zwischen Künstlertum und Bürgertum steht. Diese Arbeit stellt dar, dass die Einflüsse Wagners, Schopenhauers und Nietzsches in allen bearbeiteten Novellen deutlich werden. Thomas Mann bezieht in seine Arbeit stets sein philosophisches und musikalisches Vorwissen mit ein und gestaltet auf der Basis dieser Überlegungen seine Künstlerfiguren. Wenn auch seine Texte nicht auf den ersten Blick auf biographischen Ereignissen basieren, so lassen sich doch die Lebensfragen des Autors überall wiederfinden. Thomas Mann selbst hat sein Leben im Konflikt zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz gestaltet. Selbst kurzweilige Momente, in denen man glauben könnte, dass er eine Antwort auf seine Fragen gefunden hätte, wie man etwa in Tonio Krögers Schlussworten vermuten möchte, haben dennoch immer den Beigeschmack des Unabgeschlossenen und Ewig-Suchenden.

„Denn wenn irgend etwas imstande ist aus einem Litteraten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen.“²³⁶

Die Protagonisten der Novellen haben dennoch eines gemeinsam. Sie sind Außenseiter der Gesellschaft. Johannes Friedemann ist wohl derjenige, dessen Andersartigkeit durch seine körperlichen Beeinträchtigungen am offensichtlichsten ist. Erst in weiterer Folge ist es seine Leidenschaft für die Kunst, die ihn zum Außenseiter des Lebens macht. Trotzdem scheint es, dass er sich teilweise selbstverschuldet, teilweise sich heftig dagegen wehrend, in dieser Außenseiterrolle verharrend seinem Schicksal hingibt, ja sich sogar darin suhlt. Wenn es sich um geschäftliche Belange handelt, wehrt sich Johannes Friedemann deutlich dagegen, dass auf seine Behinderung Rücksicht genommen wird, denn in diesem Lebensbereich ist er ein harter Geschäftsmann. Erst im Privatbereich zeigt sich deutlich, dass Friedemann ein Epikureer ist. Er zieht die Kunst

²³⁶ Mann, 2008, S. 318.

und im Speziellen die Musik und das Theater als Ersatzbefriedigung heran, um nicht zu verzweifeln, da er nur Zaungast und Zuschauer ist, wenn die anderen sich vergnügen. Nietzsches Überlegungen finden in der Weise Eingang in die Novelle, dass Mann hier die Vorstellung Nietzsches der Keuschheit aufgreift. Ansonsten lebt Friedemann ein Leben im Wohlstand und genießt zumindest ein Mindestmaß an gesellschaftlichem Ansehen. Er baut sein Leben – ganz nach Nietzsche – auf einem Lebenskonstrukt von Verzicht auf. Die Position zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz lässt sich in dieser Novelle auf das Apollonische und Dionysische zurückführen. Diese beiden Kräfte, die miteinander im stetigen Kampf stehen und die Johannes Friedemann letztlich seinen Lebenskampf verlieren lassen, machen dies deutlich. Auch in der Motivgestaltung dieser Novelle zeigt sich, dass hier durchaus philosophische Einflüsse vorhanden sind. Dennoch lassen sich Schopenhauer und Nietzsche in dieser frühen Schaffensphase nicht ganz streng voneinander trennen, da die Übergänge fließend sind. Northcote-Bade arbeitet sehr genau die Parallelen zwischen Wagners *Lohengrin* und Manns Novelle heraus. Er zeigt auf eindrucksvolle und überraschend detailreiche Weise, dass hier ähnliche Gestaltungsmerkmale verwendet worden sind. Interessant zu erwähnen ist, dass Johannes Friedemann, aber aufgrund seiner Konzeption nicht mit *Lohengrin*, sondern mit Elsa verglichen wird, da er ein so sensibler und weicher Charakter ist, während Gerda dem männlichen Protagonisten gegenüber gestellt wird.

Die Novellen *Tristan* und *Tonio Kröger* unterscheiden sich insofern von der vorangegangenen, dass es sich hierbei um Künstler von Berufswegen handelt. Auch wenn sich der Bürger-Künstler-Konflikt deutlich zeigt, so versuchen jene Charaktere von der Kunst zu leben.

Detlev Spinell bezeichnet sich selbst als Dichter, auch wenn er nie große Erfolge feiern konnte. Dem Künstler werden ein lebensstüchtiger und vor Gesundheit strotzender Kaufmann Klöterjahn und sein Sohn entgegen gesetzt. Deutlicher kann der Gegensatz von Bürgertum und Künstlertum nicht dargestellt werden. Vor allem durch Manns leitmotivische Gestaltung wird das klar. Detlev Spinell ist hier der Außenseiter der Gesellschaft. Er lebt seit längerer Zeit im Sanatorium und schon durch seine Krankheit steht er am Rande der Gesellschaft. Aber auch innerhalb der Personenkonstellation im Sanatorium wird Detlev Spinell als Sonderling wahrgenommen. Seine unklare

gesellschaftliche Position und dass die anderen nicht genau wissen, ob er nun tatsächlich ein Künstler ist, machen ihn unheimlich und unnahbar. Dies lässt sich in der Tatsache erkennen, dass er selbst zwar glühender Verehrer Wagners und Chopins Musik ist, aber dennoch nicht selbst am Klavier spielt. Er nützt Gabriele als Projektionsfläche, um seine Wünsche und Ideen in die Tat umzusetzen. Das wird deutlich, wenn er Gabriele dazu nötigt für ihn Klavier zu spielen. Nietzsche erkennt Wagners *Tristan und Isolde* nach einem ersten Hören als sein einprägsamstes Wagner-Erlebnis und beschreibt die Werke des Komponisten sogar als eine Art Droge für ihn. So ist es naheliegend, dass Thomas Mann hier Wagners *Tristan und Isolde* als eine Art lebensbedrohliches Gift einsetzt, welches Gabriele das Leben kostet. Mann orientiert sich an Schopenhauer, indem Spinell versucht der Sexualität zu entkommen. Auch das festigt seine Position als Außenseiter und Sonderling, da er alles, was mit Körperlichkeit zu tun hat, kategorisch ablehnt. So wie auch in der Novelle *Der kleine Herr Friedemann* dient die Musik als Ersatzbefriedigung. Detlev Spinell erreicht höchste Ekstase, als er den Klängen Wagners lauscht. Die Parallelen zwischen Wagners *Tristan und Isolde* und Thomas Manns *Tristan* sind offensichtlich. Northcote-Bade kann nachweisen, dass zwischen Spinell und Tristan, Gabriele und Isolde, aber auch Kaufmann Klöterjahn und König Marke Gemeinsamkeiten zu erkennen sind. Sogar auf Wortebene lässt sich zeigen, dass vor allem die Aussagen Gabriele und Isoldes sehr ähnlich sind.

Tonio Kröger ist ein Außenseiter von Kindertagen an. Schon aufgrund seiner Herkunft findet er sich in der Gesellschaft nur schwer zurecht. Hinzukommt noch seine Leidenschaft für die Kunst und dass er von dieser leben möchte. Die Novelle zeigt die Entwicklung Tonios vom Jugendlichen hin zu einem jungen Erwachsenen. Als Lisaweta, eine russische Künstlerin, in sein Leben tritt, setzt er sich mit der Frage seiner Existenz auseinander. Er ist und bleibt ein Wandelnder zwischen zwei Welten. Die Charaktere in *Tonio Kröger* leben unterschiedliche Lebenskonzepte. Zentral ist hier Nietzsches Hamlet-Vergleich, den Mann offensichtlich übernommen hat. Tonios Empfinden hierzu ist der Erkenntnisekel, der das Sich-Ekeln vor dem Alltäglichen beschreibt. Thomas Mann bezieht sich bei der Beschreibung Tonios auf Nietzsches Überlegungen, während Lisaweta die Ansichten Schopenhauers – die erlösende

Funktion der Kunst – vertritt. Auch Wagners Einfluss wird am Aufbau der Novelle deutlich. So wird einerseits nachgewiesen, dass sich Mann der Leitmotivtechnik Wagners bedient, andererseits ähnelt der Novellenaufbau einer Sonate.

In den vorliegenden drei Novellen finden sich somit zahlreiche Hinweise, dass Thomas Mann seine Protagonisten auf Basis seines Philosophie- und Kunstverständnisses gestaltet hat. Sie alle bleiben Suchende zwischen zwei Welten und Außenseiter der Gesellschaft.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

- Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen. Nachw. V. Hanno Helbling. Hrsg. V. Peter de Mendel (Band 13.1), Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2009
- Mann, Thomas: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hrg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975
- Mann, Thomas: Der Künstler und die Gesellschaft. In: UNESCO-Schriftreihen 1953
- Mann, Thomas: Frühe Erzählungen, 1893-1912. Hrsg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. 2. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008
- Mann, Thomas: Notizbücher 1-6. A .o.; Bd 2. 1875-1955; Hervorh. v. T. M.; Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1991
- Mann, Thomas: Schopenhauer. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag 1938 (Schriftenreihe Ausblicke)
- Mann, Thomas: On Myself, in: TM, Teil 1, 1889-1917, hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne, Fischer,
- Nietzsche, Hermann: Werke in drei Bänden. Hrsg. V. Karl Schlehta. Bd 2, München: Hanser 1954

6.2. Sekundärliteratur

- Bellmann, Werner: Thomas Mann. Tonio Kröger. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1983
- Bräutigam, Kurt: Thomas Mann. Tonio Kröger. (Interpretationen zum Deutschunterricht).Hrsg. Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber: R. Oldenburg Verlag München, 1969

- Detering, Heinrich: Juden, Frauen und Literaten. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann. Frankfurt am Main: Fischer-Verlag 2005
- Dittmann, Ulrich: Thomas Mann. Tristan. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1971
- Eichner, Hans: Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk. Bern und München: Francke Verlag ²1961 (DALP-Taschenbücher, Band 356)
- Fiebig, Paul: Objektive Beziehungen zwischen Literatur und Musik. Umsetzungsversuche vor allem bei Thomas Mann. München: Ludwig-Maximilians-Universität 1974
- Geerdts, Hans Jürgen: Thomas Mann „Tristan“ in der literarischen Tradition.-In: Wenzel, Georg (Hg.): Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. 1.Aufl. Berlin und Weimar: Aufbauverlag 1966
- Grill, Dorothee: Tristan-Dramen des 19. Jahrhunderts. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1997 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 642)
- Hamburger, Käte: Thomas Mann und die Romantik. Eine Problemgeschichtliche Studie. Berlin: Junker und Dünhauptverlag 1932 (Neue Forschung Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker, Band 15)
- Haug, Helmut: Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1969
- Heftrich, Eckhard: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann. Bd.2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982
- Heisserer, Dirk: "und vor Allem: die Widmung!. Gedruckte Widmungen von und für Thomas und Katia Mann. Eine bibliographische Studie. Wiesbaden: Herrassowitz Verlag, 2011
- Jendreiek, Helmut: Thomas Mann. Der Demokratische Roman. Düsseldorf: Bagel, 1977
- Hippe, Robert: „Erläuterungen zu Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Der kleine Herr Friedemann. Hollfeld/Obfr.: Bange 1972 (Königs Erläuterungen und Materialien ; 47)

- Jung, Ute: Die Musikphilosophie Thomas Manns. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 53)
- Klugkist, Thomas: Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das Dreigestirn Schopenhauer, Nietzsche und Wagner. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 1995. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 157-1995)
- Krug, Dietmar: Eros im Dreigestirn. Zur Gestaltung des Erotischen im Frühwerk Thomas Manns. Europäischer Verlag der Wissenschaft: Frankfurt am Main 1997 (Literarische Untersuchungen. Bd 29)
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München: Beck Verlag, 1999
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche- Werk- Wirkung. 3. Erneut überarb. Auflage. München: C.H. Beck, 1985
- Lehnert, Herbert: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965
- Müller, Evelyn: Die Dialektik von Apollinischem und Dionysischem im Oeuvre Thomas Manns. Exemplarisch dargestellt an den Werken „Tonio Kröger“ und „Der Tod in Venedig“. Universität Wien, 2003
- Northcote-Bade, James: Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1975 (Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 167)
- Nündel, Ernst: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn: Bouvier Verlag, 1972 (Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Band 122)
- Nyemb, Bertin: Interkulturalität im Werk Thomas Manns. Zum Spannungsverhältnis zwischen Deutschem und Fremdem. Stuttgart: ibidem-Verlag 2007
- Ohl, Hubert: Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision. Band 39. Freiburg: Rombach Verlag 1995

- Palm, Helga-Maria: Richard Wagners „Lohengrin“. Studien zur Sprachbehandlung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1987 (Studien zur Musik hrg. Rudolf Bockholdt Band 6)
- Parkes, Lisa Caroline: Unter einem musikalischen Vorwand. The Embodiment of Musical Performance in Thomas Mann's Fiction. Los Angeles: University of California 2002
- Peacock, Ronald : Das Leitmotiv bei Thomas Mann. Bern: Paul Haupt Verlag 1934. (Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrgs. Manyc, Singer, Strich. Heft 55)
- Peters, Friedrich Ernst: Thomas Mann und die Romantik .Mit einem Brief von Thomas Mann an Friedrich Ernst Peters. Hrg. Ulrike Michalowsky. Potsdam: Digitale Version, 2013
- Pütz, Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des Ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. 2. durchgs. u. ergän. Aufl. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1975 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Herausgeber Benno von Wiese. Band 6)
- Reents, Edo: Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 12)
- Roßbach, Bruno: Spiegelungen eines Bewußtseins. Der Erzähler in Thomas Manns Tristan. Marburg: Hitzeroth Verlag, 1989 (Marburger Studien zur Germanistik, Band 10)
- Schlee, Agnes: Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns. Vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe. Frankfurt am Main und Bern: Lang 1981 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 384)
- Vaget, Hans Rudolf (Hg.): Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. Ausgewählte, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget. Frankfurt am Main: Fischer 1999

- Wessendorf, Stephan: Thomas Mann verfilmt. "Der kleine Herr Friedemann", "Tristan" und "Mario und der Zauberer" im medialen Wechsel. Frankfurt am Main ; Wien [u.a.] : Lang 1998. (Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung ; 5)
- Wiegmann, Hermann: Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992
- Wild, Inge: Thomas Mann. Tonio Kröger. Frankfurt am Main: Diesterweg 1994. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur)
- Wißkirchen, Hans: 100 Jahre Tonio Kröger- oder: Sieben Gründe, warum wir Thomas Manns Novelle auch heute noch lesen . In Walter Mayr, Hans Wißkirchen (Hg.), Thomas Manns Tonio Kröger. Wege einer Annäherung. Heide 2003
- Wysling, Hans: Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Zürich: Polygraphischer Verlag AG 1969 (Eidgenössische Technische Hochschule. Kultur- und Staatswissenschaftliche Schriften, Heft 130)

6.3. Onlineressourcen

- <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3257/1> (4.2.2014)
- http://www.maldura.unipd.it/dllags/docentianglo/dispense_rispoli/nietzsche_was_bedeutend_asketische_ideale.pdf, (11.10. 2014)
- <http://www.schopenhauer-web.org/textos/MVR.pdf> ,S. 413 (10.11.2014)
- <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/3> (24.5.2015)
- <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3261/13> (27.3.2015)
- <http://gutenberg.spiegel.de/buch/lohengrin-836/2> (15.6.2015)
- <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tristan-und-isolde-7044/4> (15.7.2015)

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Außenseiterrolle der Künstlerfiguren in Thomas Manns frühen Werken. Hierbei werden Wagners Einfluss einerseits und Manns Philosophieverständnis der Konzepte Nietzsches und Schopenhauers andererseits beleuchtet. Für diese Analyse werden die drei frühen Erzählungen *Der kleine Herr Friedemann*, *Tristan* und *Tonio Kröger* exemplarisch herangezogen. Der Autor selbst entstammt einem wohlhabenden, großbürgerlichen Umfeld und kennt aus eigener Erfahrung den Konflikt, den er in seinen Künstlernovellen darlegt, da er selbst immer zwischen bürgerlicher und künstlerischer Existenz hin- und hergerissen gewesen ist. Die Protagonisten der Novellen haben eines gemeinsam: Sie sind aufgrund ihrer Leidenschaft für Kunst, Theater und Literatur Außenseiter der Gesellschaft.

7.2. Lebenslauf

Angaben zur Person

Nachname/ Vorname

Meier Marina

Schul- und

Hochschulausbildung

10/ 2009- 2015

UF Deutsch und UF Psychologie und Philosophie,
Universität Wien

10/ 2006- dato

UF Deutsch und Englisch, Universität Wien

10/ 2004- 06/ 2006

Medizinstudium, Medizinische Universität Wien

09/ 1996- 06/2004

Allgemeinbildende Höhere Schule, Franklinstraße
21

Weiterbildung

01/ 2008-06/2010

Studienschwerpunkt „Deutsch als Zweit- und
Fremdsprache“, Universität Wien

Berufserfahrung

11/2011- dato

Sondervertragslehrerin für Deutsch, Wien

02/ 2011- 06/2011

Auslandspraktikum für Deutsch als Fremdsprache
an der Catedra Humboldt in Havanna, Cuba
(Stipendium des Österreichischen
Wissenschaftsministeriums)

06/2010

Projektwoche für DaF- Lernende (13-17 Jährige) in
Warschau am Österreichinstitut zum Thema
„Theater und Kultur in Österreich“

10/ 2009- 11/2009

HTBL Ettenreichgasse (Kursleiterin:
Leseförderung)

10/ 2008- 01/ 2009

American International School
(Unterrichtspraktikum: Deutsch als Zweit- und
Fremdsprache; 15-17 Jährige)

seit 2007- dato

ehrenamtliches Vereinsmitglied der Kinderfreunde
Niederösterreich und Teamleitung bei Ferienlagern
(u.a. Lern- und Spästage, Kindererholungsaktion)