

„Aber *was* ist der Künstler?“

Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns

Jan Hurta



University
of Bamberg
Press

27 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 27



University
of Bamberg
Press

2019

„Aber *was* ist der Künstler?“

Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns

Jan Hurta

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbild: © Colourbox

University of Bamberg Press, Bamberg 2019
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-698-4 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-699-1 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-466162
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irb-46616>

Zuvorderst danke ich Prof. Dr. Friedhelm Marx, der sich dieser vorliegenden Arbeit als Betreuer annahm, mit mannigfaltigem Rat zur erfolgreichen Anfertigung derselbigen beitrug und zudem als Gutachter fungierte. Ebenfalls möchte ich an dieser Stelle dem *Jungen Forum Thomas Mann* für die Möglichkeit der Präsentation und Diskussion der Arbeit meinen Dank aussprechen.

Der größte, tiefgreifendste und herzlichste Dank gilt Stephanie Knott, die mir mit unnachahmlicher Geduld und Güte zu jeder Tages- und Uhrzeit mit Rat und persönlicher Unterstützung zur Seite stand. Diese Zuwendung und Hilfe haben das erfolgreiche Verfassen dieser Arbeit erst möglich gemacht.

Des Weiteren möchte ich Katina Raschke und Laura Balan für die emotionale, moralische und sonstige außerfachliche Unterstützung — besonders in Form des Wandeln auf den Lübecker Fußspuren Thomas Manns — danken.

Ferner möchte ich mich an dieser Stelle ebenfalls bei meinen Eltern für die Unterstützung hinsichtlich des Drucks dieser Arbeit bedanken.

Abschließend gebührt der *Hanns-Seidel-Stiftung e.V.* und meinem Vertrauensdozenten Prof. Dr. Karl Möckl mein Dank, deren langjährige Förderung und Betreuung die Anfertigung und die Publikation dieser Arbeit ermöglicht haben.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	9
II. Gattungstechnische, literaturhistorische und motivische Hinführung.....	13
2.1. Einführung in die Künstlernovelle	13
2.2. Einführung in den Dilettantismus.....	21
III. Künstlertypologien — Textanalysen.....	29
3.1. Der Maler und der bildende Künstler	29
3.1.1. Paolo Hofmann — <i>Der Wille zum Glück</i>	29
3.1.2. Lisaweta Iwanowna — <i>Tonio Kröger</i>	34
3.1.3. Zwischenresümee	38
3.2. Der Dilettant	39
3.2.1. Bajazzo — <i>Der Bajazzo</i>	39
3.2.2. Zwischenresümee	51
3.3. Der (politische) Unterhaltungs- und Zauberkünstler	52
3.3.1. Cipolla — <i>Mario und der Zauberer</i>	53
3.3.2. Zwischenresümee	66

3.4. Der Musiker	67
3.4.1. Bibi Saccellaphylaccas — <i>Das Wunderkind</i>	68
3.4.2. Gabriele Klöterjahn — <i>Tristan</i>	74
3.4.3. Zwischenresümee	81
3.5. Der Literat.....	82
3.5.1. Tonio Kröger — <i>Tonio Kröger</i>	82
3.5.2. Gustav von Aschenbach — <i>Der Tod in Venedig</i>	91
3.5.3. Zwischenresümee	105
IV. Ergebnisse	107
V. Literaturverzeichnis.....	113
5.1. Siglenverzeichnis	113
5.2. Sekundärliteratur	115

I. Einleitung

Thomas Mann gehört zu den bedeutendsten, produktivsten und wirkungsmächtigsten Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Sein Werk umfasst die Zeitspanne von 1893 bis 1955 und beinhaltet neben Romanen und Erzählungen, welche einen hohen Grad an thematischer und motivischer Vielfalt aufweisen, auch Korrespondenzen und Essays, welche Auseinandersetzungen mit den sozialen, politischen und kulturellen Phänomenen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts thematisieren. Zudem gilt er auch als einer der meist rezipierten und in der Forschung bearbeiteten deutschsprachigen Autoren. Bemerkenswert ist hier, dass das kleinepische Werk gleichberechtigt neben den Romanen existiert, sowohl aus der Perspektive der Philologie als auch aus der des Autors.

Ein Themenkomplex, der dabei von wiederkehrendem Charakter ist, ist die Künstlerthematik und -problematik. Hierbei fand besonders die Erforschung des Künstlerbildes im novellistischen Werk bereits unter der Berücksichtigung multipler und bis in kleinste Spezifik vordringender Aspekte statt. Jedoch wurde es bisher versäumt, eine Studie anzufertigen, welche einen allgemein gefassten Überblick über alle Künstlertypen des kleinepischen Werks bietet. Genau dies soll mit der vorliegenden Arbeit geleistet werden, um eine möglichst universale Überschau und Zusammenstellung der auftretenden Typologien von Künstlern zu ermöglichen und zugleich eine hierarchische Struktur zu etablieren, welche die unterschiedlichen Künstlertypen hinsichtlich ihrer Bedeutung bezüglich des Novellenwerks eingliedert.

Hierfür soll zunächst eine kurze Einführung in die literarische Gattung und Historie der Künstlernovelle skizziert werden, um einerseits das literarhistorische Milieu darzustellen, in dem Thomas Mann sich mit den zu untersuchenden Erzählungen bewegt und um andererseits einen Einblick in die Motivkartei der Künstlernovelle zu ermöglichen, auf den Mann sich beziehen konnte. Ferner wird eine Introduction in das literatur- und kulturhistorische Phänomen des Dilettantismus offeriert, welches einen zentralen Bestandteil der Künstlerthematik im kleinepischen Werk Thomas Manns darstellt. Daran schließt sich die Analyse der ausgewählten Texte, welchen fünf verschiedenen Kategorien von Künstlerty-

pen zugewiesen werden. Hinsichtlich der Methodik sollen bei jedem Typus dieselben Aspekte analysiert werden: Jede Figur wird bezüglich ihrer familiären und sozialen Herkunft, ihres optischen Auftretens, ihres Verhaltens als Künstler, der allgemeinen und kunstbezogenen narratologischen Darstellung sowie der Illustrationsformen und Manifestationen der jeweiligen Kunst untersucht. Ziel ist es, für jede Künstlervariante den Versuch der Skizzierung einer exemplarischen, dabei jedoch möglichst universalen, Typologie zu unternehmen, wobei — aufgrund des Umfangs der Arbeit und der Notwendigkeit der gezielten und damit exklusiven Textauswahl — jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Der erste zu untersuchende Typus ist der des Malers und bildenden Künstlers. Die Typologisierung dieser Art von Artisten findet auf Basis der Figuren Paolo Hofmanns aus *Der Wille zum Glück* (1896) und Lisaweta Iwanownas aus *Tonio Kröger* (1903) statt. Diese beiden Texte werden gewählt, da zum einen der Fokus auf dem Frühwerk liegen soll, was *Die Betrogene* (1953) exkludiert, und zum anderen die beiden Figuren zur Etablierung von universalen und für Folgetexte geltenden Künstler-Charakteristika aufgrund ihres — im Werkkontext — frühen Publikationszeitpunktes geeignet sind. Der zweite Typus ist der des Dilettanten, welcher anhand des Protagonisten aus *Der Bajazzo* (1897) untersucht wird. Hierbei wird auf die zuvor erarbeiteten Befunde zum Phänomen des Dilettanten zurückgegriffen. Der Bajazzo wird deshalb für die Analyse ausgewählt, da er mit Blick auf die Gesamtheit der Eigenschaften des Dilettanten einen Prototyp darstellt. Daran schließt sich die Herausarbeitung des dritten Künstlertypus — des (politischen) Unterhaltungskünstlers. Dieser nimmt in mancherlei Hinsicht eine Sonderrolle in Bezug auf die Künstlerdarstellung in Manns novellistischem Werk ein und wird — aufgrund des Faktums, dass dieser Typus nur in einer Erzählung auftritt — anhand der Figur Cipollas, dem Zauberkünstler aus *Mario und der Zauberer* (1930) analysiert. Diese zählt angesichts ihres Erscheinungsdatums zwar nicht mehr zum eigentlichen Frühwerk, allerdings soll dies angesichts des Mangels an Alternativtexten nicht von Bedeutung sein. Der vierte zu bearbeitende Typus ist der des Musikers. Dieser gehört zu den im novellistischen Werk am häufigst vertretenen Künstlertypen. Untersucht werden an dieser Stelle Bibi Saccellaphylaccas, der Protagonist aus *Das Wunderkind* (1903), und Gabriele Klößerjahn, die kranke Pianistin aus

Tristan (1903). Die beiden Texte werden aufgrund ihrer stark divergierenden Darstellung der Musik und damit des Musikers ausgewählt. Auf andere Texte, in denen Musik und Musiker im Fokus stehen, soll bei Bedarf verwiesen werden. Der finale Künstlertypus, der untersucht werden soll, ist der Literat, welcher von allen hier aufgeführten Künstlertypen am häufigsten im kleinepischen Werk auftritt. Um möglichst universal gültige Befunde zu erhalten, sollen im Kontext dieser Arbeit die zwei prominentesten, kanonischsten und zentralsten Novellen mit einem Schriftsteller als Protagonisten ausgewählt werden: Zum einen *Tonio Kröger* (1903) und zum anderen *Der Tod in Venedig* (1912). Einerseits ist neben dem großen Umfang auch der hohe Reflexionsgrad der Novellen dienlich; andererseits soll der Entwicklungsprozess, der zwischen den Figuren abläuft, für den Typus des Literaten zielführend herausgearbeitet werden.

Abschließend soll, basierend auf den schlussendlichen Befunden, eine Hierarchie konstituiert werden, in welche die fünf bearbeiteten Künstlertypen aufgrund ihrer — aus ihrer Figurierung, der narratologischen Darstellung, der Demonstration ihrer Kunst und des Reflexionsniveaus abzuleitenden — Bedeutung für das novellistische Werk Thomas Manns einzuordnen sind.

II. Gattungstechnische, literaturhistorische und motivische Hinführung

2.1. Einführung in die Künstlernovelle

Den Künstlernovellen¹ Thomas Manns, die eine der Säulen seines Werks darstellen, kann unbestreitbar der Status von Klassikern innerhalb des Genres attestiert werden. Mit seinen Erzählungen bewegt Mann sich zum einen in einer traditionsreichen Sphäre und reiht sich zum anderen thematisch, motivisch und stilistisch in eine literatur- und kulturhistorisch bedeutsame Riege namhafter Schriftsteller ein, die der Künstlernovelle literatur- und kulturhistorisch zu gravierender Relevanz verhalten. In diesem Abschnitt soll skizzenhaft in das Genre der Künstlernovelle eingeführt werden. Hierzu wird — nachdem die besondere Eignung der Novelle zur Auseinandersetzung mit der Thematik diskutiert wurde — überblicksartig der Ursprung des Genres im 18. Jahrhundert, seine Bedeutungssteigerung im 19. Jahrhundert, die thematische Schwerpunktverschiebung und Weiterentwicklung sowie die Motividifferenzierung im Ausgang des selbigen Jahrhunderts bis zu dessen Ende thematisiert. Dies soll dazu dienen, das literarische und literaturhistorische Umfeld zu eruieren, in dem Manns Novellen zu verorten sind.

Die deutsche Literaturgeschichte ist gespickt mit bedeutenden Romanen, in welchen die Künstlerthematik und -problematik auf vielen Diskursebenen und mit oft wegweisender Wirkung bearbeitet wird; exemplarisch genannt seien hier Friedrich Hölderlins *Hyperion* (1797), Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) sowie Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). Allerdings hat sich die Form der Novelle im Laufe der Zeit vom späten 18. Jahrhundert bis in die literarische Moderne als besonders geeignet herauskristallisiert, um den Themenkomplex des Künstlers zu bearbeiten, wofür es einige Gründe zu konstatieren gilt. Am flagrantesten sind wohl die beiden zentralen Konstitutivmerkmale der Novelle: Durch

¹ Zur Diskussion der Gattungsbezeichnung der Novelle und alternativer Bezeichnungen bezüglich Thomas Mann siehe Hans Rudolf Vaget: *Die Erzählungen*. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 534-618, hier S.535f.

die geschlossene Form und den Fokus auf einen Erzählstrang² wird vermieden, dass eine zu große Anzahl an Figuren und Sekundärhandlungssträngen von der Hauptproblematik ablenken. Einen weiteren Grund sieht Angelika Waschinsky in der hohen Relevanz der „künstlerischen Subjektivität, die [...] in den Rang der [charakteristischen] *novellistisch unerhörten Begebenheit* [Hervorh. in Orig.] erhoben wird.“³ Dadurch erfüllt die Novelle schon durch ihre formale Struktur die Prämisse eines Mediums des Besonderen; sie zeigt die „Welt des künstlerischen Daseins [und] symbolisiert [...] doch [...] die Exklusivität und Ausnahmestellung des Künstlers schon durch ihre Form.“⁴ Ferner können auch ihr geringerer Umfang und die damit verbundene Publikationserleichterung sowie die Tatsache, dass die Novelle aufgrund ihrer kondensierten Beschaffenheit besondere Kunstfähigkeit erfordert, als Gründe für die Eignung der Novellenform gelten.⁵

Die ideelle und geistige Grundlage für die Künstlernovelle lässt sich bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts⁶, in der Epoche des Sturm und Drangs und der Geniebewegung lokalisieren. Analog zur Herausbildung eines artistischen Selbstbewusstseins, zur Selbstbehauptung des Individuums und des Subjektivismus, zum Fokus auf künstlerische Autonomie und zum damit einhergehenden Element der Selbstreflexion, entsteht hier das Konzept der außerordentlich exponierten Stellung des Künstlers.⁷ Diese Wertsteigerung des Dichters macht nun ihn selbst darstellungswürdig und somit zum Gegenstand der Dichtung. Dies unter

² Vgl. Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf, Christof Fasbender u. Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 54.

³ Angelika Waschinsky: Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 1989 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur Band 1109), S. 20.

⁴ Christine Anton: Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlernovellen des Realismus. North American Studies in Nineteenth-Century German Literature Vol. 23. New York u.a.: Peter Lang Publishing 1998, S. 22.

⁵ Vgl. Ebd., S.20ff.

⁶ Für eine tiefgreifende Analyse der ästhetischen und philosophischen Grundzüge des Kunst- und Literaturverständnisses des späten 18. Jahrhunderts vgl. Sabrina Hausdörfer: Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik. Heidelberg: Winter, S. 9-15.

⁷ Vgl. Jochen Schmidt (Hg.): Deutsche Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1982, S. 404.

anderem führt dazu, dass sich die Sphäre der Kunst lossagt von den normativen Fesseln der bürgerlichen Gesellschaft und sich selbst ein autonomes Milieu schafft, das auf eigenen Vorstellungen und Gesetzen fußt. Damit exkludiert sich der Künstler selbst in eine antisoziale und -bürgerliche Haltung und „verwirklicht seinen künstlerischen Solipsismus im Phantasiebereich der Kunst.“⁸ Bereits hier signalisiert sich ein inhaltlicher Kernaspekt, der in nahezu sämtlichen Künstlernovellen vom 18. Jahrhundert bis hin zur literarischen Moderne omnipräsent scheint, das Problem der Vermittlung im doppelten Sinn nämlich: zum einen der Versuch der gesellschaftlichen Anbindung des Künstlers und damit die Rettung seiner menschlichen Existenz; zum anderen die Funktion der Dichtung als Darstellung des Idealen. Im Zentrum steht jedoch bereits zu Beginn der Historie der Künstlernovelle die problematische Existenz des Künstlers zwischen utopischer Idealität und Realität und damit zwischen Poesie und Leben.⁹

Diese Problematik verschärft sich im Laufe der Romantik, in der die Kunst zum „zentralen Erlebnis“¹⁰ und zum Gipfel der menschlichen Vollendung wird, sich — folgt man Friedrich Schlegels Konzept der *progressiven Universalpoesie* (1798)¹¹ — auf alle Lebensbereiche ausweitet und zeitgleich einen sich entwickelnden und unvollendeten Charakter indiziert. Durch die Bedeutungssteigerung der Kunst potenziert sich auch die Relevanz des Kunstschaffenden ins nahezu Unermessliche. Auch der Autonomiegedanke, der im 18. Jahrhundert wurzelt, wird radikalisiert: Die Mimesis der Natur, die gesellschaftliche Relevanz sowie religiöse Festlegung sind nicht länger der Maßstab künstlerischer Produktion.¹² Der Künstler der Romantik hat es zum Ziel, die Realität durch die Idealität seiner Kunst zu überwinden und die bürgerliche Gesellschaft mit ihren einschränkenden Werten und Normen zu Gunsten einer idealisiert-ästhetizistischen Existenz zu exkludieren.¹³ Romantischen Künstlern wird

⁸ Anton (1998), S. 28.

⁹ Vgl. Schmidt (1982), S. 405.

¹⁰ Waschinsky (1989), S. 11.

¹¹ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Einführung in die Literatur der Romantik. 4. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016, S. 10.

¹² Vgl. Waschinsky (1989), S. 10.

¹³ Vgl. Anton (1998), S. 29.

immer mehr der Status von „Übermenschen“¹⁴ zugesprochen, die isoliert von der Gesellschaft in ihrer autonomen Sphäre agieren, wo sie ihren „künstlerischen Solipsismus“¹⁵ zu verwirklichen suchen, da die Grundlage künstlerischer Produktion nicht mehr die Außenwelt, sondern das eigene Selbst ist. Bezüglich der Künstlerdarstellungen in den Novellen der Frühromantik sind zwei zentrale Aspekte hervorzuheben: Einerseits soll es dem Künstler gelingen, durch seine Kunst seine eigene Kunsttheorie zu reflektieren.¹⁶ Andererseits ist dem Kunst- und Künstlerverständnis der Frühromantik auch überschwänglicher Optimismus und Euphorie hinsichtlich der angestrebten Veränderung der Welt durch den Künstler zu attestieren.¹⁷ Diese Zuversicht demonstriert sich in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802), dessen Protagonisten Jochen Schmidt attestiert, „ein unangefochtener Traumwandler der Poesie“ zu sein, der „[n]icht einmal [...] eine kleine Stelle der Verwundbarkeit trägt“.¹⁸ Während in der Frühromantik die Darstellung der Kunst und des Künstlers als Utopie einer durch Kunst induzierten Weltverbesserung angesehen werden kann, welche die Separation von idealisierter Kunst und realem Leben und den dadurch vom Künstler zu führenden Kampf zwischen den Polen „Geist und Natur, Kunst und Leben, Autonomie der Kunst und Integration in die Gemeinschaft“¹⁹ nicht kritisch thematisiert²⁰, zeichnet

¹⁴ Ebd., S. 29.

¹⁵ Ebd., S. 28.

¹⁶ Waschinsky (1989), S. 15.

¹⁷ Hausdörfer (1987), S. 21.

¹⁸ Schmidt (1982), S. 408.

¹⁹ Anton (1998), S. 19.

²⁰ Als prominente Ausnahme sei hier der Kirchenmusiker Berglinger aus Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) genannt, der aus der für ihn profan wirkenden bürgerlichen Alltagswelt in die Sphäre der Musik flieht, dort jedoch aufgrund des Mangels an emotionalem Zugang seitens des Publikums kein Glück findet. Nach dem Tod seines Vaters komponiert er sein letztes Werk, in welchem er objektiv-emotional, ergo mit Verzicht auf die Darstellung seiner eigenen Emotionen nicht jedoch auf allgemeine Emotionen, komponiert. Dadurch transzendiert er die Grenzen seiner eigenen Existenz und wird zum Schöpfer einer neuen Kunst. Er als Einzelkünstler gewinnt, geprägt von frühromantischem Optimismus, den oben beschriebenen Konflikt zwischen Kunst und Leben, obgleich dafür der Tod eines anderen Menschen notwendig scheint, um Transzendenz zu erreichen. Die Figur Berglinger ist wohl auch dahingehend zu lesen, dass diese Überschreitung der eigenen Existenz notwendig ist, um die vorherrschenden Diskrepanzen zwischen Kunst und Leben zu überwinden, wozu jedoch das Gros des Künstlertums nicht in er Lage ist.

die Spätromantik ein anderes Künstlerbild. Die grenzenlose, idealisierte Reflexion der Frühromantik wird limitiert: Nicht mehr stehen die emanzipatorischen und künstlerischen Möglichkeiten und Freiheiten im Fokus, sondern die Gefahr, die für den Künstler herrscht.²¹ Die zuvor positiv konnotierte Autonomie wird zum negativ besetzten Aspekt, da die optimistisch angestrebte Verbesserung der Welt und damit des Lebens durch die Kunst nicht erreicht wurde, weil die polaren Gegensätze von Kunst auf der einen und Leben auf der anderen Seite nicht vereinbar zu sein scheinen. Ob der „Hinwendung zum eigenen Innern und der Diskrepanz zwischen der Sehnsucht nach dem Unendlichen und dessen Darstellung im Kunstwerk mit den endlichen Mitteln“²² und dem Widerspruch zwischen den kolossalen Möglichkeiten, welche die Kunst bietet, und den Zweifeln am eigenen Schaffensvermögen, ist der Künstler statt einer ideal-poetischen Einheit eine zerrissene und gespaltene Gestalt. Besonders E.T.A. Hoffmanns Künstlerfiguren sind hierfür exemplarisch. Seine innerlich fragmentierten Künstler sind nicht in der Lage, ihre Visionen zu verarbeiten, woran sie leiden und letztlich zugrunde gehen. Sie sind isolierte, verzweifelte und wahnsinnige Figuren, die beim Versuch der Integration von Kunst und Leben ihrer tragischen Identität aufgrund des „Vertrauensverlust[es] in die schöpferische Autonomie der eigenen Phantasiewelt“²³ erliegen und daran zerbrechen. Einen Versuch der Versöhnung von Kunst und Leben unternimmt Joseph von Eichendorff mit *Aus dem Leben eines Taugenichtses* (1826). Er mildert die radikal-artistische Subjektivität ab, wodurch die bürgerliche Lebensrealität nicht gefährlich für das künstlerische Schaffen wird, sondern sich als nützlich zeigt. Problematisch ist hier jedoch, dass nicht die Enge und Beschränktheit der realen Welt den Schauplatz darstellt, sondern dass es sich bei der Diegese um eine utopische, märchenhafte und verklärte Welt handelt, in der Subjektivität und Autonomie durch Naivität und irrational häufig auftretende Zufälle entschärft werden. Somit liegt zwar oberflächlich ein erfolgreicher Versuch der Fusion von Kunst und Leben vor, *en détail* wird dies jedoch durch die Verklärung beider Bestandteile erreicht und kann somit

²¹ Vgl. Hausdörfer (1987), S. 23.

²² Waschinsky (1989), S. 19.

²³ Ebd., S. 277.

nicht als gültig zählen.²⁴ Einen anderen, radikaleren und pessimistischeren Weg schlägt Georg Büchner mit seiner Novelle *Lenz* (1835) ein. Durch die Figur Lenz wendet sich Büchner progressiv gegen den unnatürlich und inhuman wirkenden ästhetischen Idealismus²⁵, den er als verklärend ansieht, womit er nicht nur den klassischen Idealismus Schillers, sondern auch die utopischen Ansichten der Frühromantik und stellenweise auch der Spätromantik attackiert. Er fordert einen „Fundamentalrealismus“²⁶, der gänzlich auf Idealisierung und Verklärung verzichtet und verlangt die Hinwendung zur Lebensrealität²⁷; zumindest theoretisch. Praktisch scheitert Lenz an der Problematik seines Programms einer rein objektiven Wirklichkeitserfahrung und -erfassung. Er leidet selbst am eigens erzeugten Kollaps seines idealistischen Horizonts, was zu seiner metaphysischen und psychischen Entwurzelung und damit zum Wahnsinn führt. Die Frage, „inwieweit Wirklichkeit per se immer nur individuell und somit subjektivistisch verstanden werden kann und soll“²⁸, löst seine Krise und damit letztlich seinen Untergang aus. Es ist festzuhalten, dass eine stabile Realitätserfahrung nur auf dem Fundament eines festen persönlichen Horizonts zu existieren vermag. Ferner kann konstatiert werden, dass die produktive und versöhnliche Verbindung von Lebenswirklichkeit und Kunstschaffung im Zuge der Romantik noch nicht erreichte wurde.

Die letzten beiden Literaturepochen des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, die sowohl für den Diskurs der Künstlererzählung insgesamt als auch für Thomas Manns Bearbeitung der Thematik relevant sind — *scilicet* der bürgerliche Realismus und der Naturalismus — weisen ein zur Romantik diametrales Künstlerverständnis auf. Die Programmatik des bürgerlichen Realismus entzieht dem Künstler, der im bürgerlichen Sinne als gescheiterte Existenz gilt, den gottähnlichen Sonderstatus, den er zuvor innehatte.²⁹ Infolge der nicht zu negierenden gesellschaftli-

²⁴ Vgl. Schmidt (1982), S. 415f.

²⁵ Vgl. Anton (1998), S. 94f.

²⁶ Schmidt (1982), S. 420.

²⁷ Hiermit leistet Büchner bereits eine Vorwegnahme der Programmatik der naturalistischen Dichtung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

²⁸ Anton (1998), S. 95.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 18.

chen Verantwortung des Künstlers, muss nun „[d]as Poetische [...] im Leben selbst gefunden werden, nicht in einem romantisch verklärten Reich der Phantasie.“³⁰ Die Prävalenz des Künstlers der Gesellschaft gegenüber und die damit bisher einhergegangene Diskrepanz zwischen Leben und Kunst soll aufgehoben werden durch die Reintegration des Künstlers in die bürgerliche Sphäre — „Da die Kunst zum Spiegelbild einer realistischen Weltanschauung werden soll[], [müssen] auch die Pole Künstlertum und Bürgertum verschmelzen.“³¹ Hier ist, konträr zum oberflächlich eindeutig scheinenden Credo des Realismus, auf die dem Begriff inhärente Problematik hinzuweisen: Das Selektionsprinzip des Realismus, welches besagt, dass das, was nicht idealisiert dargestellt werden kann, überhaupt nicht künstlerisch dargestellt werden soll³², scheint nicht weit vom stark kritisierten idealistischen Ansatz der Romantiker entfernt. Ein gravierender Unterschied zwischen den Kunstphilosophien existiert dennoch: Sucht der romantische Künstler eine Einheit von Idealem und Realem, jedoch mit dem Vorhaben, das Reale im Idealen aufzulösen, unternimmt der Künstler des Realismus den Versuch, das Ideale ins Reale zu integrieren und so eine Kunst der Wirklichkeit zu schaffen.³³ Die prominenteste und auch für Thomas Mann relevanteste Verkörperung des Künstlerbildes des Realismus ist der „Bürger-Künstler“.³⁴ Der Künstler soll nicht mehr fernab der gesellschaftlichen Sphäre arbeiten, sondern seine Kunst in den Dienst der Öffentlichkeit stellen. Hierbei zielt die Existenzform des bürgerlichen Künstlers exklusiv auf dessen „lebensweltliche Gesichtspunkte“³⁵ ab: Entweder übt der Künstler einen bürgerlichen Beruf aus und nutzt seine Freizeit zur Produktion, oder er produziert Kunst von Berufswegen. Doch auch dieser Versuch der Verschmelzung von Künstler- und Bürgersphäre ist nicht vollends als erfolgreich zu deklarieren. Sowohl Gottfried Keller in *Die mißbrauchten Liebesbriefe* (1865) als auch Theodor Storm in *Ein stiller Musiker* (1875) demonstrieren den Konflikt der Aufwertung des Bürgerlichen auf Kosten des Artistischen.³⁶ Dies

³⁰ Ebd., S. 29.

³¹ Ebd., S. 19.

³² Vgl. Ebd., S. 189f.

³³ Vgl. Ebd., S. 190.

³⁴ Ebd., S. 153.

³⁵ Ebd., S. 154.

³⁶ Vgl. Ebd., S. 187.

führt letztendlich erneut zur Zerrissenheit des Künstlers, wobei die Gründe für sein Scheitern nun andere sind: Zum einen versagt der Künstler angesichts realer und externer Ansprüche der bürgerlichen Gesellschaft; zum anderen wird zur Steigerung der bürgerlichen Lebensform die künstlerische Existenz abgewertet, wenn nicht gar ausgelöscht; beides resultiert im Versagen des Künstlers. Die Künstlerfiguren des Naturalismus — oder des so genannten „ideellen Realismus“³⁷ — sind zu meist, wenn auch nicht exklusiv, Malerfiguren, die sich mit der Problematik der Darstellung einer ‚realen Realität‘ beschäftigen. Allerdings kranken sie häufig an einem egozentrisch-subjektivistischen Empfinden, welches wiederum den Anspruch auf eine Kunstproduktion, die von reiner Objektivität geprägt sein soll, behindert. Im Laufe der Vita als Künstler erkennt die Figur, dass die naturalistisch-mimetische und genuin objektive Kunst nicht mit der Entfaltung einer individuellen künstlerischen Identität zu vereinen ist. Infolgedessen entsagt der Künstler seinem Handwerk, gibt seine Existenz auf und unterstellt sich selbstverfügt dem großen Ganzen, der bürgerlichen Gesellschaft³⁸, was einem Scheitern der Künstlersphäre gleichkommt. Exemplarisch für diesen eben beschriebenen Künstlertyp ist Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1854), in welchem Keller selbstreflexiv seine eigene fehlgeschlagene Malerkarriere aufarbeitet.

Summa summarum sind aus literaturhistorischer Perspektive zwei Richtungen der Künstlerexistenz zu erkennen: Zum einen ist da der Künstler, dem es zu gelingen scheint, das Leben in der Gesellschaft mit der eigenen artistischen Aktivität in Einklang zu bringen. Als Beispiel hierfür sei Eichendorffs Taugenichts zu nennen, wobei an dieser Stelle zu bemerken ist, dass dessen naiv-glückliche Existenz als kritisch und fragwürdig anzusehen. Dazu ist hier erneut auf die genannte, mit dem scheinbaren Gelingen der Fusion der Aspekte des Lebens und der Kunst einhergehende Problematik hinzuweisen. Zum anderen ist da der Künstler, dem diese Verflechtung nicht gelingt, der als gespaltene Gestalt existiert, am Künstlertum leidet und infolge dessen eben jenes aufgibt oder alternativ daran zerbricht und zugrunde geht. Als exemplarisch hierfür

³⁷ Ebd., S. 92.

³⁸ Vgl. Ebd., S. 98f.

seien erneut die Figuren Hoffmanns, Büchners Lenz oder Kellers Heinrich genannt.

Diesen vorgestellten Themen- und Problemkomplex bearbeitet auch Thomas Mann in einer Vielzahl seiner Künstlererzählungen. Betrachtet man die enorme Bedeutung der Thematik in den seiner Schaffenszeit vorausgegangenen Epochen, fällt auf, dass er inhaltlich, kunstphilosophisch und ästhetisch einen Motivkatalog von immensem Umfang vorfand, aus dem erschöpfen konnte.

2.2. Einführung in den Dilettantismus

Abgesehen von der Partizipation an der Fortschreibung der Historie der Künstlererzählung, lässt sich ein weiterer literatur- und kulturhistorisch prominenter Aspekt identifizieren, der für die Erzählungen Thomas Manns höchst relevant ist und sich in vielen Texten verarbeitet findet: der des Dilettanten. Bezüglich des Phänomens des Dilettantismus existieren diverse Monographien, Sammelbände und Einzelaufsätze, jedoch soll in dieser Arbeit erneut nur auf die zentralen Eckdaten und Entwicklungen hinsichtlich der Begriffs- und Konzeptgeschichte eingegangen werden, die für die zu untersuchenden Texte relevant sind.³⁹ Wie schon bei der Geschichte der Künstlernovelle sollen die im 18. Jahrhundert liegenden Grundfeste des Begriffs des Dilettantismus, die Weiterentwicklung des Konzepts durch Goethe und Schiller gegen Ende des 18. Jahrhunderts sowie die Bedeutungserweiterung im späten 19. Jahrhundert aufgezeigt werden.

Auf der Skala artistischer Daseinsformen, deren Pole von künstlerisch über halbkünstlerisch bis hin zu stümperhaft-unkünstlerisch reichen, ist dem Dilettanten eine Position zu attestieren, die zwischen der häufig mystifizierten Existenz des olympischen Künstlers und dem abfällig betrachteten und behandelten Taugenichts liegt. Diese Lokalisierung zwi-

³⁹ Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Herkunft des Wortes siehe Hans Rudolf Vaget: Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: Fritz Martini, Walter Müller-Siedel u. Bernhard Zeller (Hg.): Jahrbuch der Schillergesellschaft. Jahrgang 14, 1970. Stuttgart: Alfred Kröner 1970, S. 131-158, hier S. 138ff.

schen den Extremen führt dazu, dass sich klare Trennungslinien zur eindeutigen Distinktion des Dilettanten nur schwer umreißen lassen.⁴⁰ Doch nicht nur in der rein theoretischen und universalen Betrachtung von Kunst ist die Bedeutung des Dilettanten nicht zu vernachlässigen, auch in der Dichtung weist die Problematik des Dilettantismus hohe Relevanz auf: Beginnend im Kontext der Tradition des deutschen Bildungsromans bis hinein in die Literatur der klassischen Moderne, in deren Rahmen sich eben auch Thomas Mann mit der Problematik der dilettantischen Lebensweise beschäftigt.⁴¹

Die Problematik des präzisen Ziehens definitorischer Grenzlinien existiert bereits seit dem ersten Auftreten des Terminus im deutschen Sprachgebrauch, welches Hans Rudolf Vaget in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts verortet.⁴² Diese Krux manifestiert sich in den zwei zentralen und divergierenden Konzepten, die das Verständnis des Dilettanten bis zur Bearbeitung der Thematik durch Thomas Mann und darüber hinaus auch bis heute prägen. Christoph Joseph Jagemann, den Johann Wolfgang von Goethe im Kontext seiner eigenen Auseinandersetzung mit dem Dilettantismus-Phänomen — welches weiter unten behandelt wird — um Informationen bezüglich der Bedeutung und der Herkunft des Wortes bat, übersetzt in seinem deutsch-italienischen Wörterbuch (ital.) *dilettante* mit „Liebhaber, Kenner der Musik und anderer schöne[r] Künste“.⁴³ Auch in dieser Übersetzung zeigt sich die Abwesenheit einer evidenten Wortbedeutung, denn ein Dilettant kann „sowohl ein Liebhaber oder ein Kenner oder beides zugleich sein, er kann ausübend oder bloß passiv an der Kunst teilnehmen, und zwar nicht nur in der Musik, sondern auch in den anderen schönen Künsten.“⁴⁴ Auch seine Bewertung weist fluktuierende Züge auf: Häufiger wird der Dilettant despektierlich beäugt, jedoch überwiegt *grosso modo* ein neutraler bis positiver Tenor.⁴⁵ Ferner sind zwei weitere Personen der Kulturgeschichte zu

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 131.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 132.

⁴² Vgl. Ebd., S. 133.

⁴³ Zitiert aus zweiter Hand nach Vaget (1970), S. 134, da es nicht möglich war, den Originaltext einzusehen.

⁴⁴ Ebd., S. 134.

⁴⁵ Vgl. Ebd.

nennen, die den Typus des Dilettanten positiv beschreiben: Zum einen Goethe⁴⁶ noch vor dessen und Schillers späteren Dilettantismusprojekt. Er generiert das Bild eines wahrhaftigen Liebhabers der Künste, der nicht nur bloßer Konsument ist, sondern sie auch selbst praktiziert.⁴⁷ Zum anderen attestiert Johann Heinrich Merck dem Dilettanten ein positiv konnotiertes Interesse an den Künsten, er imaginiert ihn als einen Ausübenden, der sich mit Heiterkeit künstlerisch betätigt. Für ihn trennen den meisterhaften Künstler und den Dilettanten nur die Vollkommenheit des Grads von Künstlertum, nicht jedoch die Gesinnung und der Lebensstil.⁴⁸ Ein durchweg pejoratives Bild des Dilettanten konzipiert Johann Georg Sulzer in seiner ästhetischen Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774). Er wirft dem Dilettanten in dessen spielerischer und unseriöser Auseinandersetzung mit Kunst primär „Oberflächlichkeit und Mangel an Ernsthaftigkeit“⁴⁹ vor und etikettiert ihn als eine minderwertige Art des Kunstinteressenten. Als relevant erweisen sich hinsichtlich Sulzers Abhandlung drei Aspekte: Er erweitert den Kunstbegriff von einem primär musikalischen zu einem den Gesamtumfang der schönen Künste inkludierenden; er definiert den Dilettanten als nicht ernsthaft und damit insgesamt als nicht Ausübenden und wertet ihn als eindeutig negativ.⁵⁰ Diese pejorative Wahrnehmung des Dilettantismus setzt sich weitestgehend bis heute im Diskurs und auch in der Umgangssprache fort.

Einen frühen Kulminationspunkt der Relevanz erreicht der Begriff mit Goethes und Schillers fragmentarischen Projekt *Über den Dilettantismus* im Jahre 1799. Trotz Goethes vorheriger positiver Einstellung dem Dilettanten gegenüber, zeigt sich primär Schiller und sein eher negativ imprägniertes Verständnis des Dilettanten aus dem Aufsatz *Von den nothwendigen Grenzen des Schönen besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten* (1795) federführend. Schillers Wahrnehmung ist dabei stark

⁴⁶ Für eine detaillierte und historische Analyse des Goethe'schen Verhältnisses zum Dilettantismus in Leben und Œuvre, siehe Jochen Golz: Dilettantismus bei Goethe. Anmerkungen zur Geschichte des Begriffs. In: Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz (Hg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter 2007, S. 27-40.

⁴⁷ Vgl. Vaget (1970), S. 136.

⁴⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 135.

⁵⁰ Vgl. Ebd.

von der Ästhetik Karl Philipp Moritz' geprägt, die er in dessen Schrift *Die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) entwirft. Zentral für das Wesen des Dilettanten ist für Moritz das Phänomen des unreinen Bildungstriebes, der dazu führt, dass keine wahre Künstlerschaft erreicht werden kann. Quell dessen sei die tiefgreifende Selbsttäuschung über den tatsächlichen Ursprung des Betreibens von Kunst: Der Dilettant sehnt sich nach Künstlerschaft; infolge dessen überschätzt er seine „künstlerische Sensibilität“⁵¹ und identifiziert sie fälschlicherweise als Legitimationsinstanz seines Künstlertums. Diesen Irrtum, die Überschätzung des eigenen Leistungsvermögens, den Trieb, das durch Kunstgenuss induzierte Glück durch eigene Produktion zu wiederholen, die Fehleinschätzung der eigenen Empfindungsfertigkeit und die mangelnde Bereitschaft zu Disziplin und ernsthafter Auseinandersetzung mit dem Gegenstand charakterisiert Moritz als eindeutig negativ⁵², während der wahre Künstler diesen charakterlichen Mängeln einerseits nicht unterliegt und andererseits vom wahren Willen zur Kunst und damit verbundener Ernsthaftigkeit motiviert ist. In ihrem Fragment orientieren sich Goethe und Schiller weitgehend an Moritz' Psychogramm. Allerdings wird der Dilettant nicht rein negativ bewertet; sie bemühen sich, ihn differenziert aufzuarbeiten und wiegen zwischen Nutzen und Schaden ab. Sie definieren ihn als einen „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen sondern auch an ihrer Ausübung Teil nehmen will.“⁵³ Als Nutzen kann hier die versuchte Vervollkommnung der ästhetischen Bildung verstanden werden, die er durch das Kreieren seiner eigenen Kunst zu erreichen versucht. Dennoch separieren auch Goethe und Schiller den Dilettanten und den großen Künstler deutlich voneinander. Orientiert an Moritz, werfen sie ihm ebenfalls mangelnde Ernsthaftigkeit und Arbeitswillen vor: „[Er] überspringt die Erlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen.“ Stattdessen betreibt er „alles als ein Spiel,

⁵¹ Ebd., S. 143.

⁵² Vgl. Uwe Wirth: Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentation. In: Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz (Hg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter 2007, S. 41-49, hier S. 44f.

⁵³ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. Hg. von Friedmar Apel u.a. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 739-785, hier S. 780f.

als ein Zeitvertreib“.⁵⁴ Mit ihrer Schrift leisten Goethe und Schiller Wegweisendes: Sie erweitern das Konzept des Dilettantismus auf die Ebene einer „allgemeine[n] Lebensproblematik von Ästhetizismus und Immoralismus“⁵⁵, welche in der Moderne wieder aufgegriffen wird; der Dilettant wird zur Symbolfigur eines prekären Kunstverhältnisses.

Die letzte Hochphase der Prominenz des Phänomens des Dilettantismus vor der Aufarbeitung durch Thomas Mann lässt sich im ausgehenden 19. Jahrhundert über die Jahrhundertwende verorten; diesen bezeichnet Veget als den „moderne[n] Dilettantismus“.⁵⁶ *In primo* ist zu konstatieren, dass das Begriffsverständnis des modernen Dilettantismus nur geringe Kongruenz zum Konzept Goethes oder Schillers aufweist; der Begriff wird zum einen diffuser und gleichsam komplexer, sodass sich die Herausarbeitung der konkreten Bedeutung als noch schwieriger erweist. Wie zuvor sind einzelne Autoren zu exponieren, die sich als für den Dilettantismusbegriff und dessen Verständnis als besonders prägend hervorheben. Rudolf Kassner, Essayist und Schriftsteller, publizierte im Jahr 1910 einen Essay in einer Reihe sozial- und gesellschaftspsychologischer Abhandlungen, in welchem er das erneut relevant gewordene Problem aufzuarbeiten versucht. Der Kanal der Publikation verweist auf Kassners Wahrnehmung des Konzepts des Dilettantismus als ein Symptom der Psychologie der gesamten Epoche, als eine „Chiffre für einen zentralen psychologischen und lebensphilosophischen Komplex im Selbstverständnis der Jahre vor der Jahrhundertwende.“⁵⁷ Kassner differenziert zwischen zwei Typen des Dilettanten: zum einen — im Geiste Sulzers — den Laien, Anfänger und Versager und zum anderen einen dezidierten Typus des Intellektuellen, den Kassner als jenen modernen Dilettanten bezeichnet. Dieser ist gekennzeichnet durch eine „sehr freie, sehr ungewöhnliche Beziehung zwischen dem Genie und der Welt“⁵⁸; er ist ein konventionloser Idealist mit einer Lust am Spielerischen. Des Weiteren leidet er

⁵⁴ Ebd., S. 747.

⁵⁵ Veget (1970), S. 144.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 150.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Rudolf Kassner: Der Dilettantismus. In: Martin Buber (Hg.): Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien. Bd. 34. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten und Loening 1910, S. 7ff.

an sexueller Vereinsamung und einer für ihn wertvollen Sensibilität, trotz derer er auch sozial isoliert ist und nur ihrer selbst wegen, nicht aber im Kontext der Ganzheit seiner Existenz dient. Daher wird Kassners moderner Dilettantismus als Anzeichen der *Décadence* angesehen.⁵⁹ Wie schon Goethe und Schiller leistet Kassner mit seiner Arbeit eine additionalere Ausweitung des Verständnisses des Dilettantismusbegriffes weg von einer Problematik innerhalb der Grenzen der Kunst und weiterhin zur Problematik in der Sphäre des Lebens selbst. Friedrich Nietzsche setzte sich noch vor Kassner mit dem Phänomen auseinander. In seiner Abhandlung *Unzeitgemäße Betrachtung. Richard Wagner in Bayreuth* (1876), in der Nietzsche die Jugend Wagners analysiert, in welcher er „noch nichts von der späteren Künstlerschaft“⁶⁰ identifizieren kann, vermeidet er — wohl angesichts des Wissens um die pejorativ konnotierte Bedeutung — die Nutzung des Begriffs des Dilettanten oder des Dilettantismus; anstelle dessen nutzt er einen phonologisch und orthographisch ähnlichen Terminus: den des „Dilettantisieren[s]“.⁶¹ Dieses ist charakterisiert durch eine Eigenschaft, welche als Hauptnenner aller Dilettantismuskonzepte des *Fin de siècle* agnosziert werden kann, nämlich die „gefährliche Lust an geistigem Anschmecken“.⁶² Diese Lust am Ausprobieren, am rastlosen Experimentieren, die Neigung zu intellektueller Überheblichkeit und das leicht erregbare Interesse und Empfindungsvermögen, welches jedoch niemals durch profunde Befriedigung erfüllt werden kann, skizzieren noch evidenter als in Kassners Essay den Typus des problembehafteten Intellektuellen, der Kunst und damit auch andere geistig-intellektuelle Bereiche nur oberflächlich und ohne den notwendigen Ernst versteht und betreibt.⁶³ Den dritten relevanten und dabei wohl kritischsten Beitrag zur Erzeugung des Bildes des Dilettantismus der Moderne leistete der französische Schriftsteller Paul Bourget. Im Vorwort seines Romans

⁵⁹ Vgl. Vaget (1970) S. 151.

⁶⁰ Ebd., S. 152.

⁶¹ Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen. Richard Wagner in Bayreuth*. In: Ders. *Werke in drei Bänden*. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 1: *Erster Band*. 5. Auflage. München: Carl Hanser 1966, S. 371.

⁶² Ebd.

⁶³ Vgl. Vaget (1970), S. 374f.

Le Disciple (1889) bezeichnet er den Dilettantismus als eine bloße psychische Haltung. Die darauffolgende Definition gibt Vaget eingedeutscht wie folgt wieder:

Der Dilettantismus ist nichts weiter als eine geistige Haltung; sie zeichnet sich durch hohe Intelligenz und tiefe geistige Begehrlichkeit aus und zieht uns abwechselnd zu verschiedenen Lebensformen hin; sie verleitet uns, sich in diese hineinzusetzen, ohne uns daran zu verlieren.⁶⁴

Wie Nietzsche erkennt auch Bourget in der Existenzform des Dilettanten ein risikobehaftetes, unsicheres, rastloses und stark experimentelles Ausprobieren unterschiedlicher Lebensformen sowie die Lust an vielseitigem Rollenspiel. Allerdings fokussiert Bourget eindringlicher die Elemente des Epikuräischen und auch des Nihilistischen, wenn er den Dilettanten einerseits als „*epicurien intellectuel* [Kursiv d. Verf.]“ und andererseits als „*nihiliste delicat* [Kursiv d. Verf.]“⁶⁵ bezeichnet. Generell ist festzuhalten, dass Bourgets Einstellung zum Dilettantismus — besonders im Vergleich zu Nietzsche — eher ablehnend ist. Präziser ist der Begriff des Dilettantismus der Moderne wohl kaum zu erfassen; jedoch wäre der Begriff ohne diese mannigfaltigen Implikationen auch nicht zu *der* Chiffre für die Selbstwahrnehmung der Epoche des Ästhetizismus, des lebensfeindlichen Intellektualismus und der *Décadence* geworden, die zwar häufig genutzt wird, dabei jedoch nebulös bleibt.⁶⁶

Freilich ließe sich noch weit mehr über den Begriff und das Konzept des Dilettantismus sagen, jedoch soll das oben aufgeführte genügen, um die Phasen der Beschäftigung mit dem Phänomen zu konturieren, die für Thomas Manns Verarbeitung in seinen eigenen Texten relevant ist und um darzulegen, aus welchem reichhaltigem Motiv-Pool er zu schöpfen vermochte. Auf spezifische Ausprägungen wird bei der Detailanalyse der Texte bei Bedarf elaboriert eingegangen.

⁶⁴ Ebd., S. 375.

⁶⁵ Ebd., S. 152.

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 153.

III. Künstlertypologien — Textanalysen

3.1. Der Maler und der bildende Künstler

Der Maler und hierin inkludiert auch der bildende Künstler ist der erste Künstlertypus, auf den im Rahmen dieser Arbeit eingegangen wird. Zugleich handelt es sich dabei um denjenigen Typus, hinsichtlich dessen konstatiert werden kann, dass er im novellistischen Werk Thomas Manns zumindest quantitativ die geringste Rolle spielt. Anhand der Erzählungen *Der Wille zum Glück* und *Tonio Kröger* soll im Folgenden auf Basis der benannten Methodik unter anderem festgestellt werden, ob sich die proklamierte quantitative Unterrepräsentanz der Malerfiguren im Mann'schen Novellenceuvre auch qualitativ manifestiert und inwiefern ein universaler Malertypus konstruiert sein könnte.

3.1.1. Paolo Hofmann — *Der Wille zum Glück*

In der Erzählung *Der Wille zum Glück*, welche Ilse B. Jonas als „die erste Künstlernovelle“⁶⁷ Thomas Manns bezeichnet, tritt nun erstmalig in dessen Œuvre eine Malerfigur auf. Bemerkenswerterweise geschieht dies noch vor der Darstellung einer Literatenfigur, was Vaget auf die noch vorherrschende literarische „Geschmacksunsicherheit“⁶⁸ Manns zurückführt. Diese dritte publizierte Novelle entstand unter der Wirkung seiner ersten Italienreise, die er von Juli bis Oktober 1895 mit seinem Bruder Heinrich unternahm. Sie erschien zunächst 1896 in drei Teilen in der Satirezeitschrift *Simplicissimus* (1. Jg. H. 21-23) und wurde 1898 in Manns ersten Novellenband *Der kleine Herr Friedemann* aufgenommen.⁶⁹ Obwohl die Erzählung in der Forschung, im Vergleich zu vielen anderen in dieser Arbeit behandelten Texten, wenig Beachtung findet und auch

⁶⁷ Ilse B. Jonas: *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg: Winter 1969 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 10), S. 43.

⁶⁸ Vaget (2001), S. 548.

⁶⁹ Silvia Tiedtke: *Der Wille zum Glück* (1896). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 90-91, hier S. 90f.

kaum Zeugnisse zeitgenössischer Rezeption vorhanden sind, kann sie als wegweisender Indikator für die Bedeutung des Künstlertypus des Malers und bildenden Künstlers in Manns kurzepischen Werk gelten, was folgende Ausführungen zu belegen suchen.

Im Zentrum der Handlung steht der Protagonist Paolo Hofmann, dessen Künstlerbiographie — welche unverkennbar autobiographische Züge trägt⁷⁰ — retrospektiv von einem nicht näher benannten Freund Paolos erzählt wird; ein erzähltechnischer Kunstgriff, den Mann auch in späteren Texten wie beispielsweise *Doktor Faustus* verwendet. Der Exotismus, der konstitutiv für das Gros der Mann'schen Künstlerfiguren ist, zeigt sich beim Protagonisten bereits hinsichtlich seiner familiären Herkunft: Als Sohn des „alten Hofmann“, dessen Vermögen auf Plantagenbesitz in Südamerika fußt, wo er eine „Eingeborene aus gutem Hause“ (DW 50) heiratet und danach wieder in seine norddeutsche Heimatstadt zieht, wächst Paolo auf. Erst nach der Einführung seitens der Erzählinstanz wird der Vorname des Protagonisten genannt, der den Fundamentalantagonismus der exotischen Blutmischung der norddeutschen und südamerikanischen Bestandteile simpel und dennoch eindringlich verdeutlicht⁷¹: Paolo Hofmann. Eben diese Exotik setzt sich in seiner Optik fort; er ist „das Ebenbild seiner Mutter“ (ebd.), „ein mageres Bürschchen mit gelblicher Gesichtsfarbe“, dessen „schwarzes Haar [...] in Locken [...] wirr auf den Kragen seines Matrosenanzugs“ fällt und sein „schmales Gesicht“ (ebd.) einfasst. Auch später verändert sich Paolos Aussehen nicht: Noch immer ist sein schwarzes Haar dicht, er trägt nun einen Schnurrbart, ist mondän aber nonchalant gekleidet und sein Teint ist von gelblicher Färbung (vgl. DW 52). Bereits diese optischen Aspekte sind eindeutige Anzeichen dafür, dass Paolo eine Künstlerfigur ist, da mit der gegebenen Beschreibung seines Erscheinungsbildes das fast schon archetypische Künstleraussehen im Mann'schen Werk begründet und konturiert wird, was in den anderen Texten noch ersichtlicher werden soll. Ein weiterer Faktor, der dies unterstützt, ist die Tatsache, dass Paolo ein kranker

⁷⁰ Vgl. Vaget (2001), S. 548.

⁷¹ Zur Thematik der Blutmischung vgl. Bertin Nyemb: Interkulturalität im Werk Thomas Manns. Zum Spannungsverhältnis zwischen Deutschem und Fremden. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2007, S. 46.

Mensch ist. Folgt man Peter Rau, so hat die Mutter, der exotische Quell seines Wesens, Paolos Blut verdorben und vorbelastet, wodurch er die Saat der Kunst und damit auch die Krankheit und den Tod seit seiner Geburt in sich trägt.⁷² Schon als Kind fällt das „blaßblaue Geäder“ (DW 51) auf, das zu einem Leitmotiv für den Kranken im Gesamtwerk Thomas Manns wird. Daneben wird im Kontext eines Schwächeanfalls angesichts der Abweisung romantischer Avancen auf den schwachen und unkurierbaren Zustand seines Herzens verwiesen (ebd.), welches auch noch in seiner Zeit in München der Ausgangspunkt seines gesundheitlichen Leidens ist.⁷³ Sein Zustand als „hoffnungslos kranker Mensch“ (DW 61), der zunächst dazu führt, dass die Eheschließung mit Ada von Stein nicht stattfindet, und die Tatsache, dass Mediziner Erstaunen äußern ob des Umstands, dass Paolo trotz seiner Befindlichkeit „doch noch immer [lebt]“ (DW 66), zeigen, dass er einerseits ausgeschlossen ist von „einem im Sinne Nietzsches ‚starken‘ Leben“.⁷⁴ Stattdessen bewegt er sich im Raum des „Nicht-Lebens“⁷⁵, an der Schwelle des Todes, vor dem ihn nur die Sehnsucht nach eben jenem starken Leben rettet. Dass der Künstler letztlich nicht für das starke Leben geeignet ist und eine Existenz, welche von triebhafter und artistischer Sublimierung geprägt ist, fatal enden muss, manifestiert sich darin, dass Paolo „am Morgen nach der Hochzeitsnacht, — beinahe in der Hochzeitsnacht“ (DW 70) mit dem Erreichen seiner Sehnsucht stirbt.

Die künstlerische Andersartigkeit Paolos, die ihn zum Außenseiter gegenüber der (groß)bürgerlichen Gesellschaft macht, reflektiert sich nicht nur in seiner Physiognomie und Konstitution, sondern auch in seinem Verhalten. Dies zeigt sich bereits in seiner Schulzeit. Während die Erzählfigur weinend seinen Vater bei sich halten möchte und die „übrige hoffnungsvolle Jugend“ grinst, verhält Paolo sich „gänzlich passiv“, stützt

⁷² Vgl. Peter Rau: Geschichte und Gegenwart des Ausländischen im Deutschen. In: Hans W. Panthel u. Peter Rau (Hg.): Bausteine zu einem transatlantischen Literaturverständnis. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1994, S. 25-62, hier S. 58.

⁷³ Vgl. Nyemb (2007), S. 48.

⁷⁴ Andreas Blödorn: Perspektivenwechsel und Referenz. Zur Metaphorik des Todes in Thomas Manns frühen Erzählungen. In: Andreas Blödorn u. Søren R. Fauth (Hg.): Metaphysik und Moderne. Von Wilhelm Raabe bis Thomas Mann. Festschrift für Børge Kristiansen. Wuppertal: Arco 2006, S. 253-280, hier S. 259.

⁷⁵ Ebd.

sich „reglos an der Wand“ und beobachtet die anderen Kinder mit „großen, thränenereffüllten Augen“ (DW 50). Sein Verhalten strahlt keine Hoffnung, sondern Hoffnungslosigkeit aus. Im Laufe der Schuljahre nähert sich Paolo den Mitschülern nicht weiter an; stattdessen etabliert er ein „Pathos der Distanz“ (DW 51) zu ihnen. Während diese anderen Freizeitbeschäftigungen nachgehen, grenzt Paolo sich durch sein Interesse an Literatur (hier an Heinrich Heine) von ihnen ab.⁷⁶ Auch durch das Verfolgen seiner zeichnerischen Ambitionen verfestigt Paolo sowohl sein Künstlertum als auch die Distanz zu seinen Mitschülern und anderen Menschen; besonders flagrant ist dies an der Zeichnung im Religionsunterricht zu erkennen, in welcher er — statt sich fromm mit der Schöpfungsgeschichte zu beschäftigen — eine Zeichnung einer Frau anfertigt (vgl. DW 52). Durch sein Verhalten separiert sich Paolo zum einen durch Selbstexklusion von seinen Mitmenschen, zum anderen fördern auch diese durch ihre Reaktionen auf sein Verhalten seine Distanzierung und sein Außenseitertum durch „Fremdexklusion“.⁷⁷ Ferner entlarvt ihn sein Verhalten gegenüber Ada als Künstlernaturell. Bei der Interaktion mit ihr erweckt er den Eindruck eines „sprungbereiten Panthers“ (DW 57). Allerdings vermag er es, diese emotionalen Regungen in seinem Inneren zu verschließen, zumindest bis zur Hochzeitsnacht, in welcher sein Wille erfüllt wird, was zu seinem Tod führt. Paolos Sublimierung, die ihn künstlerisch aktiv werden lässt und ihn am Leben hält, schließt mit der Hochzeit. Endet sie, so endet auch das Leben des Außenseiters und Künstlers.

Nach der Terminologie Genettes ist die Erzählinstanz als homodiegetisch mit interner Fokalisierung zu bezeichnen. Rückschauend wird Paolos Lebensgeschichte erzählt. Andreas Blödorn argumentiert, dass Paolos Künstlerbiographie und sein Tod durch diese Erzählsituation nur „vom Ende her“⁷⁸ verstanden werden können, da das Wissen um das Ende ein notwendiges Kriterium ist. Aufgrund der Tatsache jedoch, dass die Erzählperspektive in der Erinnerung der Erzählinstanz liegt, kann diese

⁷⁶ Interessanterweise wird hier die Poesie vor der bildenden Kunst als erster Kunstkontakt aufgeführt. Bereits hier könnte ein Verweis auf die Bedeutung der Literatur in Thomas Manns Werk als Grundlage sämtlicher Kunst erkannt werden.

⁷⁷ Nyemb (2007), S. 50.

⁷⁸ Blödorn (2006), S. 260.

durchaus als unzuverlässig charakterisiert werden, was als Analogie zu Paolos unsicherer Künstlerexistenz gelesen werden kann. Das Faktum, dass dem Leser die Geschichte auf Basis narrativer Selektion vermittelt wird, führt ebenfalls dazu, dass die Erzählinstanz immensen Einfluss auf die Darstellung Paolos und damit sowohl auf seine künstlerische Vita als auch auf seine artistische Produktion ausübt.

Bereits während der gemeinsamen Schulzeit attestiert der Erzähler Paolo ein starkes Talent bezüglich der Zeichnung des von ihm begehrten Mädchens (vgl. DW 51). Allerdings beschreibt die Erzählinstanz die Züge des Mädchens ignorant wirkend als „hingeworfen[.]“ (ebd.) und auch auf das bereits thematisierte Bild aus dem Religionsunterricht geht sie bezüglich dessen künstlerischer Ausgestaltung oder Qualität nicht ein. Der Eindruck mangelnden Interesses des Vermittlers an Paolos Kunst bekräftigt sich, wenn Paolos Beitrag zu einer Ausstellung zur Sprache kommt, welchen der Erzähler schlicht als „einen weiblichen Akt“ (DW 57) abtut, ohne jegliche additionalen Informationen wie z.B. das Aussehen des Modells zu offerieren. Auch den „Aquarellskizzen aus dem Orient und de[m] Gipsabdruck des vatikanischen Junokopfes“ (DW 66f.) misst er rein beiläufig bloß erwähnende Bedeutung bei. Das Empfinden der nicht vorhandenen Beteiligung an Paolos Kunst verifiziert sich final in der Reaktion auf die von ihm initiierte und artistisch imprägnierte Konversation über Gian Lorenzo Bernini, den Erbauer des Trevi-Brunnens in dessen heutiger Form. Anstatt diesen Aspekt aufzugreifen, erstickt der Erzähler ihn im Keim und spricht über den mit dem Brunnen assoziierten Aberglauben (vgl. DW 69). Ferner geht der Erzähler nicht auf Paolos Äußerung, dass er in München selbst als noch unbekannter Maler eine hervorgehobene soziale Stellung habe, ein, was durch die Auslassungszeichen indiziert wird (vgl. DW 53). Die einzige Figur, die neben Paolo und dem Erzähler über Kunst spricht, ist Baron von Stein. Jedoch ist auch seine Auseinandersetzung mit Paolos Kunst von extrem oberflächlicher Natur. Den Akt bezeichnet er inhaltslos als „[e]ine wirklich feine Arbeit“; obwohl er „eine halbe Stunde davor gestanden [hat]“, vermag er es nicht, tiefer in die Materie einzudringen. Mehr als die Aussage, dass „[d]er Fleischton auf dem roten

Teppich [...] eminent wirkungsvoll“ (DW 57) sei, realisiert er nicht.⁷⁹ Es findet sich keine Aussage über das Motiv, die restliche Farbgebung, den Pinselduktus, die Räumlichkeit oder ähnliches. Stattdessen fordert er Paolo jovial dazu auf, sich nicht zu überarbeiten; er nimmt Paolos künstlerischen Leistungs- und Arbeitsethos und ihn damit als Künstler nicht ernst. Dieser Verdacht erhärtet sich schließlich anhand der Reaktion des Barons auf Paolos abrupte Abreise, die er mit der schlichten Bezeichnung „Künstlerlaunen“ (DW 59) ridiculisiert und damit extrapolierend das Künstlertum im Allgemeinen pejorativ konnotiert.

3.1.2. Lisaweta Iwanowna — Tonio Kröger

Die zweite exponiertere Malerfigur im kleinepischen Werk findet sich in der Gestalt der russischen Malerin Lisaweta Iwanowna in Thomas Manns „literarische[m] Lieblingskind“⁸⁰ Tonio Kröger. Er begann die Arbeit, die auf einem stark autobiographisch imprägnierten Nukleus basiert (der in der Forschung zu Genüge diskutiert wurde), im Jahr 1899 und sie wurde nach diversen Unterbrechungen am Arbeitsprozess schließlich 1903 erstmals im Februarheft der *Neuen Deutschen Rundschau* publiziert, worauf sie noch im selben Jahr in Buchform im Novellenband *Tristan* (1903) erschien.⁸¹ Bei Lisaweta handelt es sich mit Blick auf die Gesamtkomposition der Erzählung zwar nur um eine Nebenfigur, jedoch ist eine detaillierte Analyse ebenso ergiebig.

Lisawetas russische Herkunft indiziert nicht nur artistische Exotik, sondern verweist zugleich auf die Zugehörigkeit zur künstlerischen Tradition des Landes, dessen Literatur für Thomas Manns eigenes Kunst-

⁷⁹ Selbstverständlich spielt die Farbsymbolik — besonders in *Buddenbrooks* (1901) und auch in anderen Texten — bei Thomas Mann eine besondere Rolle, hier jedoch scheint die banale Beschreibung eines Farbtons, etwas, dass jeder Laie superfiziell zu erkennen vermag, eine ironisierende und humoristische Wirkung zu haben, welche dem Baron Ahnungslosigkeit attestiert.

⁸⁰ Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler 1984, S. 111.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 109.

und Literaturverständnis eminent prägend war und für die er große Sympathie empfand.⁸² Neben ihrer Herkunft verdeutlicht besonders ihr Name den Konnex zur klassischen russischen Literatur: Gleichnamige Figuren finden sich in Puschkins *Pique Dame* (1834), in Gontscharows *Eine alltägliche Geschichte* (1847) und vor allem in Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866).⁸³ Aufgrund dieser Verbindung zu dieser Literatur, die für Thomas Mann geprägt war von „Menschlichkeit“⁸⁴, der fehlenden Separation von Geist und Leben⁸⁵, positiver Moralbeschaffenheit⁸⁶ und dem durch Vernunft regulierten Glauben an das Gute⁸⁷, ist sie eindeutig als Künstlerin figuriert und zu erkennen.

Auch Lisawetas optische Erscheinung kennzeichnet sie als Künstlerin. Sie wird in ihrem „dunkelblauen, fleckigen Schürzen-kleide“ (TK 267) beschrieben, was zeigt, dass sie professionell ausgestattet, geregelt, planmäßig und produktiv arbeitet. Doch auch ihre Physiognomie fördert diese Impression, da sie — dem Muster Paolo Hofmanns folgend — die Aura des Exotischen umgibt. Allerdings liegt deren Fundament nicht in einer etwaigen südlichen Herkunft, sondern in ihrer russischen Provenienz:

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. (Ebd.)

Zwar ist ihr Haar nicht schwarz, sondern braun, doch wirkt es in Abgrenzung zum — für Tonios Heimatstadt typischen — blonden Haar durchaus fremd. Auch ihr brünettes Antlitz, ihre charakteristisch geformte Nase, die schwarzen Augen und ihr stark akzentuiertes Jochbein

⁸² Für eine detaillierte Aufarbeitung der Aussagen und Verbindungen Thomas Manns zu den von ihm am meist geschätzten russischen Autoren (Anton Pawlowitsch Tschechow, Lew Nikolajewitsch Tolstoi und Fjodor Michailowitsch Dostojewski) siehe Nina Pavlova: Thomas Mann und die russische Literatur. In: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 200-211.

⁸³ Vgl. Valet (1984), S. 106.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Pavlova (2001), S. 207.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 208.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 209.

komplettieren den Eindruck der exotischen Künstlerin, wobei ihr als „unendlich sympathisch[]“ (ebd.) beschriebenes Gesicht wieder als Reminiscenz an die oben genannten russischen Künstler verstanden werden kann.

Im Vergleich zu Paolo Hofmann gibt es bei Lisaweta weniger Anhaltspunkte bezüglich ihres Verhaltens, die eine derart klare Distinktion zwischen Künstler und Nicht-Künstler erlauben würden. Jedoch demonstrieren bereits folgende Ausführungen eindeutig Lisawetas Status als Künstlerin. Als Tonio ihr Atelier betritt, empfängt sie ihn arbeitend mit Pinsel und Palette in ihren Händen (vgl. TK 266). Statt an einem sonnigen Nachmittag soziale Kontakte zu pflegen oder dem Müßiggang zu frönen, malt sie in ihrer Werkstätte, die ihre künstlerische Arbeit in Form von sich stapelnden „Fläschchen, Tuben und Pinseln“ und „ungerahmten Studien an den untapezierten Wänden“ (TK 267) widerspiegelt. Ihr professionelles Arbeitsethos tritt angesichts der Tatsache noch deutlicher zutage, dass sie — obwohl ein Freund in ihren Räumlichkeiten gastiert — erst ihr Bild bis zu einem gewissen Punkt fertigstellen möchte.

Erzählt wird aus einer heterodiegetischen Perspektive mit starker interner Fokalisierung aus der Sicht des Protagonisten Tonio. Wie schon in *Der Wille zum Glück* führt diese personale Erzählsituation zu einer gewissen Unzuverlässigkeit, da die Vermittlung der Figur und besonders der Kunst Lisaweta Iwanownas völlig vor dem Hintergrund Tonios Wahrnehmung und Präferenzen stattfindet und davon abhängig ist.

Für die Darstellung der Künstlerfigur des Malers ist neben Tonio/dem Erzähler exklusiv die Malerin Lisaweta selbst verantwortlich. Sofort beim Betreten des Ateliers fällt Tonio auf, dass Lisaweta Fortschritte gemacht hat. Die Schilderung der Werke, denen Progress attestiert wird, orientiert sich hinsichtlich des mangelhaften Detailgrades und ausbleibenden Tiefgangs am Habitus des Barons in *Der Wille zum Glück*: Es ist von „farbigen Skizzen“ und einem „verworrenen und schemenhaften Kohle-Entwurf“ (TK 266) die Rede, wobei farbliche oder motivische Präzisierungen ausbleiben. Besonders drastisch wirkt dieser Effekt angesichts der detaillierten und poetischen Beschreibung des Ateliers, wobei besonders stark auf die emotional-ästhetische und stimmungsgenerierende Wirkung des Lichtes eingegangen wird, wodurch die Verweise auf die im Raum aufgestellte Kunst noch banaler und uninteressanter wirken. Auch findet sich

aus seiner Richtung während des Kunstgespräches kein Wort bezüglich der Bedeutung der Malerei als Kunstform. Aus der Perspektive Tonios scheint die Malerei also keine große Relevanz zu tragen. Erstaunlicherweise scheint auch Lisaweta selbst den von ihr vertretenen Künstlertypus gering zu schätzen. Sie bezeichnet ihre Arbeit, mit der sie fortfährt, während Tonio sie besucht, desavouierend als „kleine Pointe und Wirkung“ (TK 269). Diese negativ behaftete Äußerung bleibt die einzige Lisawetas ihre eigene Kunst betreffend. Im Zentrum der Novelle, dem Kunstdialog, welchen Hans Wißkirchen eher als einen „dialogisierten Monolog“⁸⁸ bezeichnet, dient Lisaweta nahezu ausschließlich als Tonios kunsttheoretische Sparringspartnerin (vgl. TK 268ff.). Sie äußert dabei kein Wort über ihre eigenen Ansichten und Ansätze als Malerin, sondern diskreditiert sich und ihren Künstlerstand, indem sie sich als „dummes malendes Frauenzimmer“ (TK 275) bezeichnet. Hier könnte die Frage gestellt werden, ob ihre Aussage nicht als ironisch zu bewerten sei, da sie sich als reflektierte Persönlichkeit entpuppt und daher mit ihrem Beruf und ihrer Kunst kokettieren könnte. Angesichts der vorausgegangenen Befunde bezüglich der Relevanz der Malerei im Text ist jedoch eher zur Diskreditierungsthese zu tendieren. Anstelle von Aussagen über Malerei adelt sie die Literatur, sie lobt ihre „reinigende, heiligende Wirkung der Litteratur, [...] die erlösende Macht der Sprache“ und den „Litteraten als vollkommene[n] Mensch, als Heilige[n]“ (ebd.). Diese Bekundungen zeigen, dass Lisaweta als Malerin zum einen über einen weiten artistischen Horizont verfügt; zum anderen misst sie dadurch jedoch der Kunstform der Literatur einen höheren Stellenwert bei als der von ihr selbst vertretenen Malerei.

3.1.3. Zwischenresümee

Beide Figuren reflektieren bereits durch ihre Herkunft und Erscheinung — obgleich sie etwas divergieren — die für den Mann'schen Künstler elementare Exotik. Auch das Verhalten beider grenzt sie von der Gesellschaft der Nicht-Künstler ab: Beide haben primär Interesse an Kunst und pro-

⁸⁸ Hans Wißkirchen: *Tonio Kröger* (1903). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 111-114, hier S. 111.

duzieren diese auch relativ erfolgreich — Paolos Aktgemälde wird in einer Ausstellung gezeigt und auch Lisaweta wirkt wie eine renommierte Malerin. Insofern ist zumindest das optische Typenprofil des exotischen und leicht isolierten Malers scharf konturiert.

Selbiges kann jedoch nicht bezüglich des Profils der Künstlerschaft des Malers und bildenden Künstlers konstatiert werden. Weder die Figuren noch die Erzählinstanzen in beiden Novellen erwecken den Eindruck eines elaborierten Verständnisses von oder gar tiefgründigen Interesses an Malerei. Wenn über Malerei geredet wird, dann nur oberflächlich und deutet sich ein umfassenderer Diskurs an, so wird diesem von anderen Figuren oder dem Erzähler Einhalt geboten. Demnach kann hier konkludiert werden, dass der Typus des Malers im kleinepischen Werk Thomas Manns, der sich selbst konzedierte, wenig Interesse an Malerei zu haben⁸⁹ und ein „Ohrenmensch“ statt ein „Augenmensch“⁹⁰ zu sein, von geringer Bedeutung zu sein scheint.

3.2. Der Dilettant

Der zweite hier untersuchte Künstlertypus ist der des Dilettanten. Durch die Auseinandersetzung mit diesem speziellen Typus gliedert sich Thomas Mann in einen literatur- und kunsttheoretischen Diskurs ein, der eine lange und facettenreiche Tradition aufweist. Am Beispiel der Erzählung *Der Bajazzo* soll in diesem Kapitel untersucht werden, wie der Dilettant im kleinepischen Werk Thomas Manns figuriert und repräsentiert ist.

⁸⁹ Um einen tieferen Einblick in Thomas Manns Verhältnis zur Malerei und bildenden Kunst zu erhalten, siehe: Hanno-Walter Kruft: Thomas Mann und die bildende Kunst. In: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 343-357.

⁹⁰ Ebd., S. 343.

3.2.1. Bajazzo — *Der Bajazzo*

Die Novelle *Der Bajazzo*⁹¹ war ursprünglich im Jahre 1895 als *Walter Weiler* verfasst worden. Diese erschien jedoch aus bis heute ungeklärten Gründen nicht. Stattdessen überarbeitete Mann sie während eines Aufenthaltes in Rom und publizierte sie 1897 in der *Neuen Deutschen Rundschau* und 1898 im Novellenband *Der kleine Herr Friedemann*.⁹²

Wie Paolo Hofmann oder der kleine Johannes Friedemann entstammt auch der Bajazzo einem Geschlecht namhafter, „vermögende[r] und angesehene[r] Kaufleute[]“, das vor ihm vier Generationen lang in einem „großen, altersgrauen Patrizierhause“ (BA 121) lebte, in dem auch er seine Kindheit verbringt. Der Namenlose, dem die Historie und die Tradition seiner Familie fern liegt⁹³, ist das Resultat der Verbindung zweier sich diametral gegenüberstehender Ehepartner: Einerseits, der Vater,

ein großer und breiter Herr in feinem schwarzen Tuchrock und weißer Weste, auf der ein goldenes Binocle hing. Zwischen seinen kurzen, eisgrauen Cotellettes trat das Kinn, das wie die Oberlippe glatt rasiert war, rund und stark hervor, und zwischen seinen Brauen standen stets zwei tiefe, senkrechte Falten. (BA 122)

Schon optisch steht er prototypisch für die hanseatisch-bürgerliche Identität. Aufgrund seiner sozialen Stellung übt er „große[n] Einfluss auf die öffentliche Angelegenheiten“ (ebd.) aus und weiß eine autoritäre Machtposition anderen Menschen gegenüber „vor der Familie als aufmerksamen Publikum eindrucksvoll zu inszenieren“⁹⁴, was den Sohn schon „als

⁹¹ Der Titel der Novelle geht zurück auf die Oper *Pagliacci* (dt. *Der Bajazzo*; 1892) von Ruggero Leoncavallo; vgl. Hermann Wiegmann: *Die Erzählungen Thomas Manns*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992, S. 46.

⁹² Jens Ole Schneider: *Der Bajazzo* (1897). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 93-94, hier S. 93.

⁹³ Vgl. Barbara Neymeyr: *Genialer Dilettantismus und philosophische Vereinsamung. Zur Außenseiterproblematik in Thomas Manns Erzählung *Der Bajazzo**. In: Michael Braun u. Birgit Lermen (Hg.): *Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann — Deutscher, Europäer, Weltbürger*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003, S. 139-163, hier S. 142f.

⁹⁴ Ebd., S. 142.

Kind diesen Verdacht [und Ablehnung] empfinden [lässt].“ (BA 123) Andererseits die Mutter, eine Frau von zarter, schwächlicher und schmächlicher Konstitution, die meist „ein Kleid aus weichem hellgrauen Stoff“ (BA 121f.) trägt, wobei die Farbe ihrer Kleidung ihre grazil-zerbrechliche Gestalt akzentuiert. Dadurch und durch ihr Gesicht, das als „stilles, zartes, verträumtes Kinderantlitz“ (BA 122) beschrieben wird, ist sie wiederum der inkarnierte „Prototyp der *femme fragile* und der *femme enfant* [Kursiv d. Verf.] zugleich“.⁹⁵ Doch nicht nur hinsichtlich der Optik unterscheiden sich die Eltern des Bajazzo polar. Während der Vater seinem kaufmännischen und politischen Tagewerk nachgeht, verwirklicht sich die Mutter künstlerisch, spielt Chopin (vgl. BA 121) oder erzählt ihrem Sohn Märchen (vgl. BA 122). Bereits im Kindesalter scheint der Bajazzo ganz zum Wesen seiner Mutter und damit zum Anti-Bürgerlichen zu tendieren (vgl. BA 123). Nach dem Tod beider Eltern trennt sich der Bajazzo endgültig von dem Ort, der Welt und den Menschen, kurzum, seiner bürgerlichen Herkunft und bricht auf, um im „amoralischen Süden“⁹⁶ das „Leben auf [s]eine Art zu genießen“ (BA 132).

Eine narratologische Betrachtung des *Bajazzo* ist auf zwei Ebenen interessant und ergiebig: Zum einen hinsichtlich der strukturell-formalen Beschaffenheit der Novelle; zum anderen erlaubt eine solche Reflexion besonders bei dieser Erzählung relevante Rückschlüsse auf den Charakter des Protagonisten, welcher zugleich die Erzählinstanz darstellt. Dadurch ergibt sich nach Genette eine homodiegetische Erzählsituation mit interner Fokalisierungsperspektive auf die Gedanken und Gefühle des Bajazzo. Die Novelle weist eine „triadische Struktur“⁹⁷ auf: Der erste und der letzte Abschnitt des finalen Kapitels bilden den Rahmenteil des Textes und sind der Erzählgegenwart zuzuordnen, während die autobiographische Rückschau des Protagonisten auf sein Leben den gerahmten Mittelteil bildet. Aufgrund dieser narratologischen Struktur und der damit ein-

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Paolo Panizzo: Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2007 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft 602), S. 144.

⁹⁷ Neymeyr (2003), S. 141.

hergehenden Problematik, dass der objektive Wahrheitsgehalt der Aussagen einer Erzählinstanz, die rein aus einer internen Fokalisierung vermittelt, mit Zweifel zu betrachten ist, attestiert Barbara Neymeyr dem Protagonisten und Erzähler ein „in rezeptionsästhetischer Hinsicht wirkungsvolles Kalkül.“⁹⁸ Diese vertretbare Feststellung leitet zum zweiten Punkt über, den Schlussfolgerungen, die bereits der narratologische Aspekt auf die Hauptfigur zu ziehen erlaubt. Fragwürdig ist schon die Intention der Niederschrift der Lebensgeschichte des Bajazzo, der bereits in den ersten Zeilen seinen Selbstekel artikuliert, der ihn „würgt, [...] schüttelt, [...] und wieder niederwirft, und [...] [ihm] vielleicht [...] einmal die [...] Schwungkraft geben wird, [...] [sich] auf- und davonzumachen“ (BA 120), und aufgrund dessen er „zu[r] Feder greift, um die eigene Geschichte zu erzählen.“⁹⁹ Jedoch reicht diese Begründung nicht tief genug, denn der Bajazzo selbst, der „seine verpfuschte Existenz auf den Suizid zulaufen sieht“¹⁰⁰, stellt sich die Frage nach dem Grund seines Schreibens. Er bemüht die Wissenschaft der Psychologie, um sich „an der Notwendigkeit all dessen [seiner verzweifelten Situation] zu laben“ (ebd.). Panizzo postuliert nachvollziehbar, dass der Bajazzo diese Reflexion nicht „um der objektiven Erkenntnis willen“ tätige, sondern, „um die Zwangsläufigkeit und Unabänderlichkeit seiner qualvollen Lage [der Tatsache, dass er ‚als ein ‚Bajazzo‘ geboren“ (BA 159) ist] wissenschaftlich zu bekräftigen“.¹⁰¹ Dadurch versucht er, die Eigenverantwortung für seine missliche Lage von sich zu weisen. In diesem Verhalten manifestiert sich ein zentrales Charaktermerkmal des Bajazzo — sein Narzissmus. Dieser tritt bereits im Kindesalter auf¹⁰² und verhindert auch, dass sich der Bajazzo für seine Situation verantwortlich fühlt. Felix Höpfner fügt hier hinzu, dass der Text jedoch nicht ausschließlich als die (mangelhafte) Selbstreflexion eines Narzissisten zu betrachten sei¹⁰³, sondern dass der Bajazzo durch die Produktion

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Panizzo (2007), S. 139.

¹⁰⁰ Neymeyr (2003), S. 141.

¹⁰¹ Panizzo (2007), S. 140.

¹⁰² Vgl. Neymeyr (2003), S. 145.

¹⁰³ Vgl. Felix Höpfner: Kunst als Wahrheit über den Künstler. Zum konzeptionellen Charakter von Thomas Manns früher Erzählung *Der Bajazzo*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 47 (1997), H. 1, S. 166-173, hier S. 168.

von Literatur als Erkenntnismittel eine Selbstanalyse anzufertigen versuche, was er als die Verwendung von „Kunst als heuristisches Mittel“¹⁰⁴ bezeichnet. In dieselbe Richtung argumentiert Michael Wieler, der als Intention der Retrospektive nicht reine Selbstliebe und Genußsucht diagnostiziert. Stattdessen versuche der Bajazzo über den Erkenntnisgewinn durch die Literatur für sich selbst Ausgleich und Gleichgültigkeit zu erreichen¹⁰⁵, denn er weiß, „Gleichgültigkeit, [...] das wäre eine Art von Glück...“ (BA 121). Problematisch ist hierbei, dass ihm das Erreichen dieser Erkenntnis aus den bisher demonstrierten charakterlichen und im Folgenden weiter zu demonstrierenden Gründen nicht möglich ist.

Um nun deutlicher darzulegen, inwieweit die Figur des Bajazzo als Exempel des Dilettanten im novellistischen Werk Thomas Manns dargestellt ist, soll sein Verhalten gegenüber der Sphäre des bürgerlichen Lebens analysiert werden. Bereits in seiner Schulzeit wird evident, dass der Spross des Kaufmannsgeschlechts kein Interesse am Befolgen bürgerlicher Werte, Riten, des habituellen Gebaren und dem Erfüllen der Anforderungen zu haben scheint, die von außen an ihn gestellt werden. Dem Unterricht vermag er nicht zu folgen, was Unmut im Vater erweckt. Dennoch genießt er große Beliebtheit bei seinen Klassenkameraden, was er selbst zum einen auf seine Fähigkeit als Spaßvogel, zum anderen auf seine „bevorzugte Herkunft“ und „eine Art überlegener Redensarten“ (BA 125) zurückführt. Hierin manifestieren sich zwei Aspekte: Erstens zeigt sich an dieser Stelle schon sein nicht vorhandenes Interesse an der Partizipation am gesellschaftlichen Leben. Zweitens lässt sich anhand der Art, in der er über seine Mitschüler spricht, bereits sein Überlegenheitsgefühl aufgrund seiner sozialen Herkunft erkennen, obwohl er selbst von auffälliger Substanzlosigkeit ist. Diese an Misanthropie grenzende Arroganz setzt sich über die Schuljahre fort, die er mit Leuten verbringt, denen gegenüber er zwar „gewandt und liebenswürdig“ ist, jedoch nur „aus Lust daran, den Liebenswürdigen zu spielen, obwohl [...] [er] alle diese Leute, die trocken und fantasielos [sind], aus einem Instinkt heraus zu verachten [beginnt]“ (BA 126). Dies stellt den Initiationspunkt auf seinem

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Michael Wieler: Dilettantismus — Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1996 (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 9), S. 342.

Weg in eine anti-bürgerliche und anti-soziale Existenz dar, wobei er einen kurzen Umweg über die Beschäftigung bei einem Holzgeschäft geht. Allerdings bringt der Bajazzo auch hier kein Interesse auf, liest viel, übt sich im Nichtstun (vgl. BA 129f.) und bestärkt sich weiter im Gedanken der Legitimation seiner spielerischen Heuchelei gegenüber weniger privilegierten Menschen, auf die er, angesichts seiner Zugehörigkeit zu den „Oberen, Reichen, Beneideten“ (BA 130), mit Abscheu hinabschaut. Extrem demonstriert sich hier „die asoziale Existenz des Außenseiters“¹⁰⁶, der sein Leben ob seiner gesellschaftlichen Stellung und seines Vermögens selbst wählt, um paradoxerweise außerhalb der Gesellschaft zu leben, zu deren oberen Riege er sich zugehörig fühlt. Er hat dazu nicht das geringste Interesse am Befolgen des Credos „Ora et labora“, das über der Tür seines Elternhauses steht (vgl. BA 121), sondern sehnt sich danach, „irgendwo in der Welt [s]einen Neigungen [folgend] zu leben.“ (BA 130) Nach dem Tod der Eltern bricht er auf, um genau das zu tun. Der Müßiggang, nach dem er sich schon in seiner frühen Adoleszenz sehnt, wird zur bestimmenden Konstituente seines Alltags, der sich auf das Aufstehen am Vormittag, Lustwandeln und seichte künstlerische Beschäftigung beschränkt. Auf einen Beruf ist er nicht angewiesen, da er von den Zinsen seines ererbten Vermögens lebt (vgl. BA 137). Obgleich er sich sporadisch nach gesellschaftlichem Kontakt sehnt, aber weder Zugang zu den oberen Kreisen hat, noch Berührungspunkte mit den unteren Schichten möchte, sich demnach in einem sozialen „Vakuum“¹⁰⁷ befindet, zieht er sich letztlich doch in seine weltfremde und pseudo-reflektierte „philosophische Vereinsamung“¹⁰⁸ zurück. Er flaniert durch die bürgerliche Gesellschaft, nimmt nicht an ihr teil, generiert keinen Wert, verfolgt eine „parasitäre Lebensweise“¹⁰⁹ und isoliert sich sozial und damit auch erotisch von den Mitgliedern der Gemeinschaft. Jedoch keimen in ihm immer wieder Zweifel ob seiner Identität und seiner Beziehung zur Gesellschaft auf, was sich flagrant an der gescheiterten Interaktion mit Anna Rainer zeigt, einem der von ihm beneideten „Lichtmenschen“ (BA 142), was sein Iden-

¹⁰⁶ Neymeyr (2003), S. 145.

¹⁰⁷ Ebd., S. 141.

¹⁰⁸ Ebd., S. 145.

¹⁰⁹ Ebd., S. 153.

titäts-, Lebens- und Persönlichkeitskonstrukt völlig desorganisiert. Resümiert man kurz diesen Abschnitt in Bezug auf eines der vorgestellten Dilettantismuskonzepte, so fällt auf, dass der hin- und hergerissene und zwischen den Stühlen sitzende Bajazzo nahezu prototypisch für das Dilettantismusverständnis Kassners steht, nämlich für den modernen Dilettanten: Der Bajazzo ist ein pseudo-reflektierter Idealist, der willentlich bürgerliche Konventionen ignoriert. Er leidet an selbstgewählter sozialer und vor allem an (nicht selbstgewählter) erotischer Isolation. Daneben ist seine Lebensphilosophie geprägt von der Kunst am (Schau-)Spielerischen, was sich im Umgang mit anderen Menschen reflektiert und er verfolgt das Lebenskonzept des unverbindlichen Müßiggangs. Schon diese Erkenntnisse würden genügen, um den Bajazzo als einen Dilettanten auszuweisen. Dennoch soll auch sein problematisches Verhältnis zur Kunst untersucht werden.

Von Kindesbeinen an, sieht sich der Bajazzo durch seine Mutter der Kunst ausgesetzt: Spielt sie beispielsweise die „schweren, tiefen Anfangstöne eines Chopinschen Nocturnos“, wobei sie die „seltsamen Wirkungen“ (BA 121) erzielt, hört der Sohn wie gebannt zu. Diese Eindrücke führen dazu, dass er sich schon als Kind für das Beschreiten des artistischen Pfades seiner Mutter entscheidet. Anstatt Zeit mit Altersgenossen zu verbringen, inszeniert er in seiner Kinderstube allein mit der Hilfe seines „große[n] und wohlausgestaltete[n] Puppentheater[s]“ die „merkwürdigsten Musikdramen“, was ihn „mit Heiterkeit und Vergnügen erfüllt.“ (BA 123) Er bastelt sämtliche Mitwirkenden selbst, agiert als Kapellmeister, erzeugt die klangliche Untermalung und kümmert sich ferner um die Ausleuchtung seiner Bühne, die „zur Erhöhung der Stimmung erforderlich“ ist. „[A]uf unvergleichliche Weise“ (BA 124) imitiert er die Instrumente und nach dem finalen Akkord ist es wegen der imaginären Ovationen nötig, dass sich „der Kapellmeister [...] in die Stube hinein dreht[.]“ (BA 125) Zum einen illustriert sich hier erneut sein narzisstisches Naturell. Bemerkenswerter ist jedoch, dass die stimmungsvolle Inszenierung Vergnügen bringt und von ihm als „Spiel“ (ebd.) bezeichnet wird. An dieser Stelle wird deutlich, dass der Konsum und das Produzieren von Kunst für ihn nur als spielerischer Zeitvertreib und Genussmittel dienen.¹¹⁰

¹¹⁰ Vgl. Panizzo (2007), S. 149.

Hierin spiegelt sich nicht nur Sulzers Kritik an der mangelhaften Ernsthaftigkeit des dadurch als minderwertig zu bewertenden Dilettanten. Auch Kritikpunkte Goethes und Schillers sind evident: Für den Dilettanten gibt es keinen Ernst in seiner Kunstproduktion. Sie ist auf die Generierung von Freude ausgelegt. Ferner kritisieren die beiden die dem Dilettanten inhärente Selbstüberschätzung dessen artistische Ergüsse betreffend. Flagrant sind diese anhand der Wortwahl des Bajazzo zu erkennen, wenn er sich mit einem „starken Künstler“ vergleicht, der „sein bestes Können [...] siegreich vollendet[.]“. (Ebd.) Trotz dieser Befunde und Assoziation ist dem Bajazzo ein gewisses Talent nicht abzusprechen, seine Mutter bezeichnet ihn als „[e]in so begabtes Kind!“ (BA 127) Er bekommt Klavierunterricht, wodurch er „zu einer gewissen Fertigkeit im takt- und melodielosen Wechsel von Harmonie [kommt], wobei [...] [er] in dies mystische Gewoge so viel Ausdruck legt, wie nur immer möglich.“ (BA 126) Allerdings trennt hier nach Goethe und Schiller nicht die Begabung den Künstler vom Dilettanten, sondern die Disziplin, die Bereitschaft zur harten Arbeit und der Leistungstrieb, was beim Bajazzo alles nicht vorhanden ist. Er verweist zum einen selbst auf den Verzicht auf die fundamentale Berücksichtigung von Takt und Melodie; zum anderen lehnt er es auch ab, sich im Kontext seines Klavierunterrichts zu bemühen und eben jenen „gehörigen Fingersatz und Takt zu erlernen.“ (Ebd.) Diese Ablehnung von Engagement veranlasst sogar seine Mutter dazu, wehmütig ihre enttäuschte Hoffnung darüber zu äußern, dass „einmal ein Künstler aus ihm [hätte] werden [können]“, doch allein sein „musikalisches Talent, das unausgebildet [...] ist“ (BA 128), reicht nicht aus. Im Verlauf des Gesprächs zwischen den Eltern führt die Mutter einen weiteren Charakterzug ins Feld, der den Bajazzo als Dilettanten ausweist: „[H]ast du bemerkt, daß er sich neuerdings, seitdem er die kleine Kunstaussstellung besuchte, ein wenig mit dem Zeichnen beschäftigt?“ (Ebd.) Der nahtlose Übergang von der Beschäftigung mit Musik zur zeichnerischen Tätigkeit ist symptomatisch für das Dilettantismusverständnis Nietzsches und Bourgets: Der Bajazzo praktiziert das erwähnte geistige Anschmecken, die Neigung zum Experimentieren mit und zum Springen zwischen unterschiedlichen Kunstformen, ohne sich auf eine festzulegen und im Kontext dieser Form durch künstlerische Perseveranz Großes zu vollbringen. Neymeyr argumentiert, dass mit der Investition von Disziplin und

Arbeit sein „ausgeprägte[r] Hedonismus, der ihm auch das Kunsterlebnis zum Medium des Selbstgenusses werden läßt, [...] durch konsequente Bemühung um Selbstvervollkommnung wohl bereits in Frage gestellt [werde].“¹¹¹ Mit diesem Habitus (vgl. auch BA 130) versucht der Bajazzo schon in seiner frühen Jugend, „den Status des Potentiellen zu perpetuieren“ und „folgt [...] einer psychischen Tendenz, die schließlich zu einer wesentlichen Komponente seiner Lebensverfehlung wird.“¹¹² Ebenfalls in dieser Unterredung zieht der Vater ein treffendes Zwischenfazit bezüglich des Verhältnisses seines Sohnes zur Kunst in der Periode bis zu dessen Auszug: „Das alles ist Clownerie und Blague.“ (BA 128) Nach dem Verlassen seiner Heimatstadt wird er — mit Ausnahme der retrospektiv-autobiographischen Niederschrift — nur noch einmal in dem Maße künstlerisch selbst aktiv: In einer Pension in Palermo im Salon am Piano sitzend, improvisiert er vor kleinem Publikum „ein Musikdrama von Richard Wagner“ (BA 134). Besonders aufschlussreich sind seine eigenen Beschreibungen. Diese sind pathetisch und grenzen an Übertreibungen, vor allem der „ungeheure Beifall“ (ebd.) und die Schilderungen der Äußerungen des alten Herren, der ihn immens lobt und ihm vorschlägt, ein „Schauspieler oder Musiker zu werden“ (ebd.). Anhand dieser Textstelle sind fünf Auffälligkeiten zu identifizieren. Zuerst wird erneut die Selbstverliebtheit, Anmaßung und Arroganz des Dilettanten evident, wenn vom großen Beifall und den Schwärmereien des alten Mannes erzählt wird. Es ist anzunehmen, dass in einer solchen kleinen Pension wohl zu wenig Menschen Zeuge der Aufführung sein könnten, um einen solchen Beifall zu erzeugen. Dies erinnert an die Situation des Spielens mit dem Puppentheater und angesichts der narratologischen Perspektive ist es ebenfalls denkbar, dass die Ausprägung des Applauses nicht derart überwältigend ist, wie es der Bajazzo empfindet. In diesem Kontext ist zweitens auch die überschwängliche Lobeshymne des alten Mannes mit Misstrauen zu beachten, da die Möglichkeit besteht, dass ihm diese Worte von der Erzählinstanz in den Mund gelegt werden, wodurch die Selbstverliebtheit des Bajazzo gefestigt wird und sich ein Merkmal manifestiert, welches Goethe und Schiller als Bestandteil des unreinen Bildungstriebes

¹¹¹ Neymeyr (2003), S. 147.

¹¹² Ebd.

des Dilettanten sehen: die kolossale Selbstüberschätzung. Diese erkennt er an sich selbst, wenn er „von dem genialen Übermut eines großen Malers“ (ebd.) spricht, welchen er dabei empfindet. Drittens fällt auch hier, bei der in den Augen des Bajazzo erfolgreichen Präsentation seiner Kunstfertigkeit *coram publico*, auf, dass er und auch die Zuhörer alles bloß als Spiel und Unterhaltung ansehen (vgl. ebd.). Ferner ist die Tatsache evident, dass die Vorführung sowohl eine Improvisation darstellt als auch auf einer Oper Richard Wagners, also eines anderen Künstlers, basiert. Beides verweist einmal mehr auf die mangelnde Disziplin des Haltens an eine vorhandene Partitur und Inszenierungsabfolge und das nicht erfolgte Schaffen eines eigenen Kunstwerks ohne Rekurs auf einen anderen Künstler. Ihm fehlt es schlicht an der „Moral des Künstlers“¹¹³, die nötig ist, um unter der vollkommenen Verschreibung dem eigenen Werk gegenüber echte und bedeutende Kunst zu schaffen. Viertens beweist sein Verhalten nach der Darbietung einen weiteren Zentralaspekt des Dilettanten, der sowohl im klassischen als auch im modernen Verständnis von Relevanz ist. Er kehrt zum Piano zurück und verbringt „eine einsame und wehmütige Stunde damit, dem Instrument getragene Akkorde zu entlocken, in die [...] [er] die Stimmung zu legen glaubt[], die der Anblick Palermos in [...] [ihm] erweckt.“ (Ebd.) Sowohl Goethe und Schiller als auch Nietzsche schreiben dem Dilettanten ein zu starkes Empfindungsvermögen hinsichtlich der Kunst zu. Anders als beim ‚wahren Künstler‘, für den die Suche nach Erkenntnis der Antrieb für die Kunstproduktion ist, wird der Dilettant künstlerisch aktiv, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen oder durch die Kunst die zuvor empfundenen Emotionen zu repetieren. Auch wenig später, als er der Aufführung eines „großen Kunstwerks“ (BA 141) von einem nicht benannten Künstler beiwohnt, den u.a. Neymeyr als Richard Wagner identifiziert¹¹⁴, demonstriert sich seine bis ins Mark dringende Fähigkeit zur Empfindung ausgelöst durch das Medium der Kunst. Als Folge der Erfahrung „einer dieser ungeheuren und grausamen Schöpfungen“ beben „[s]eine Nerven [...], [s]eine Phantasie ist aufgewühlt, seltene Stimmungen wogen in [...] [ihm] auf und nieder, Stim-

¹¹³ Ebd., S. 151.

¹¹⁴ Ebd., S. 148.

mungen von Sehnsucht, religiöser Inbrunst, Triumph, mystischen Frieden“ (ebd.) tangieren ihn. Auffällig sind die Beschreibungen seiner Gefühlswelt in dualer Hinsicht: Erstens führt der Bajazzo das Kunstwerk auf „einen ruchlos genialen Dilettantismus“ zurück, der „rüttel[t], betäub[t], peinig[t], beselig[t], niederschmetter[t]“ (ebd.). Damit bezeichnet der Dilettant einen anderen Künstler selbst, in diesem Fall Richard Wagner, dem auch Thomas Mann selbst jenen genialen Dilettantismus attestierte¹¹⁵, als einen solchen. Zweitens evoziert diese Rezeption eines Kunstwerks im Bajazzo erneut das Verlagen, aus einer Stimmung heraus diese Gefühle durch artistische Realisierung zu artikulieren, „das Bedürfnis, etwas daraus zu machen“ (ebd.). Das traut er sich ob seines Übermutes zu: „[Er] kann, zum [...] Beispiel, [...] sich am Flügel niederlassen, um [...] im stillen Kämmerlein [s]eine schönen Gefühle vollauf zum besten zu geben, und das sollte [...] [ihm] billig genügen“ (ebd.). Jedoch kommen ihm angesichts des großen Kunstwerks zum ersten Mal Zweifel an seiner Existenz und Identität, welche er jedoch gleich zu verdrängen versucht: „Wie, wenn ich in der That ein Künstler wäre“ (ebd.); wieder ist er nicht in der Lage, „seine Sehnsucht nach Künstlertum dauerhaft zu befriedigen“.¹¹⁶ Allerdings zeigen die darauf folgenden Ausführungen, dass er diesen Wunsch nach einem Leben als erfolgreicher Künstler nicht aufgrund der Suche nach Erkenntnis mithilfe der Kunst hegt. Er gibt sich nicht seinem „inneren [...] Glück“ her das ohne den Kontakt mit anderen Menschen auskommt; er strebt nach „äußerem Glück“ (BA 142), das andere inkludiert. Sich mit ‚wahrer Kunst‘ konfrontiert findend, hofft er, selbst durch die „Instrumentalisierung der ästhetischen Wirkung“¹¹⁷ eine hohe soziale Stellung in der Gesellschaft einzunehmen; er will Kunst dazu ‚missbrauchen‘, um „Ruhm, [...] Anerkennung, [...] Lob, [...] Neid, [...] [und] Liebe“ (BA 141) bei anderen Menschen zu erreichen. Prestige und Reputation innerhalb derjenigen Gesellschaft, die er eigentlich ablehnt, wäre für ihn „eine unvergleichlich wohltuende Ermunterung“ (BA 142). Die

¹¹⁵ Vgl. Hans Rudolf Vaget: Dilettantismus als Politikum. Wagner, Hitler, Thomas Mann. In: Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz (Hg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter 2007, S. 369-385.

¹¹⁶ Wieler (1996), S. 345.

¹¹⁷ Panizzo (2007), S. 152.

Tatsache, dass ihm dies nicht gelingt, er „am spezifischen Formpostulat als der *conditio sine qua* [Kursiv d. Verf.] non künstlerischer Kreativität“¹¹⁸ und auch daran scheitert, „sich selbst eine klar konturierte, auf Autonomie gegründete Lebenswirklichkeit zu schaffen“¹¹⁹, provoziert eine tiefgreifende Identitätskrise. Dadurch erfüllt er letzten Endes auch das von Bourget konzipierte Profil des risikobehafteten, unsicheren und gefährdeten Dilettanten. Es gelingt ihm nicht, die Kunst erfolgreich als „Kompensation für die eigene Lebensunfähigkeit“¹²⁰ zu kultivieren und auszuüben. Diese Krise führt zur inneren Zerrissenheit des Bajazzo, welche ihn stellenweise an sich zweifeln lässt; er schwankt zwischen artistischem Solipsismus und dem Wunsch nach sozialer Anerkennung.¹²¹ Lange vermag er es, diesen Zwiespalt zu verdrängen, doch durch seine Interaktion mit Anna Rainer in Gounods *Margarete* (1859) wird ihm ersichtlich, wie weit entfernt er von der Gesellschaft und ihrer Anerkennung ist. Bezeichnenderweise ist es ein Kunstwerk (die Opernbearbeitung von Goethes *Faust I*), das diese Erkenntnis in ihm auslöst. Er durchschaut seine eigene Existenz bis zu einem gewissen Grad und reagiert mit Selbsthass und -ekel, wobei sich die Erkenntnis nur auf seine Person beschränkt, anders als beispielsweise bei Tonio Kröger. Der Selbstekel ist für zwei Aspekte verantwortlich: Zum einen dafür, dass der Bajazzo überhaupt zum Schreibutensil greift. Zum anderen dafür, dass er einen Suizid in Betracht zieht, um seiner gescheiterten Existenz ein Ende zu setzen, was ihn nach Bourget als lebensfeindlichen und -gefährdenden *nihiliste delicat* ausweist. Aber diesen vollzieht er nicht, „[e]r ist nicht einmal zum Selbstmord fähig.“¹²² Dieser Zustand könnte sich auf zwei Arten erklären lassen: Erstens fehlt dem Bajazzo aufgrund seiner Dispositionen die Radikalität und der Aufforderungswille eines ‚wahren Künstlers‘. Zweitens ist er ob seiner nicht vorhandenen Fähigkeit zur Erzeugung bedeutsamer Kunst nicht in der Lage, wirkliche Erkenntnis zu erreichen. Weder sein

¹¹⁸ Neymeyr (2003), S. 151.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Panizzo (2007), S. 148,

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 146f.

¹²² Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche — Werk — Wirkung. 3., erneut überarbeitete Auflage. München: C.H. Beck 1997 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 57.

Puppentheater noch seine Wagner-Improvisation noch sein *opus magnum*, die Erzählung und Rechtfertigung seines Lebens, sind in dem Maße Kunst als dass sie echte Erkenntnis schaffen könnten. Er erkennt seine eigene Verantwortung nicht, gibt diese an das Schicksal ab und „manövriert [...] sich [...] vollends in eine unentrinnbare Aporie“¹²³, die aufzulösen nur ein Künstler mithilfe seiner erkenntnisschaffenden Kunst fähig wäre, wozu der Dilettant nicht in der Lage ist.

3.2.2. Zwischenresümee

Anders als beim Maler lässt sich hinsichtlich des Dilettanten keine definitive Typologisierungstendenz bezüglich der optischen Erscheinung und des Verhaltens feststellen: Während über die Physiognomie des Bajazzo nichts gesagt und sein modisches Auftreten als typischer Vertreter der großbürgerlichen Schicht beschrieben wird, von deren Sphäre er sich doch bewusst distanziert, wird das verwachsene Aussehen beispielsweise Johannes Friedemanns, der fest in eben jenem gesellschaftlichen Umfeld verankert ist, eindringlich thematisiert. Daneben ist den zentralen Dilettantenfiguren die Herkunft aus einem vermögenden Elternhaus gemein, was die dilettantische Lebensweise einerseits finanziell ermöglicht und andererseits ein Wertefundament bereitstellt, welches in Kombination mit seiner kunstaffinen Lebensanschauung Konflikte provoziert.

Konträr dazu ist — vor allem beim Bajazzo — das Verhältnis zwischen Dilettant und Kunst eminent detailliert ausgearbeitet. Wie am Beispiel des *Bajazzo* gezeigt, ist der Dilettant eine Existenz, die zwischen allen Stühlen sitzt. Weder gelingt es ihm, erfolgreich in der Gesellschaft zu sein, noch ist er aufgrund seines psychischen, emotionalen und philosophischen Naturells dazu in der Lage, bedeutsame Kunst zu schaffen. Kunst scheint dabei der primäre Lebensinhalt zu sein; sie beschäftigt permanent, bringt Genuss, vermag es, erschütternde emotionale Regungen hervorzurufen, die dann dazu verleiten, selbst künstlerisch tätig zu werden. Allerdings ist es dem Dilettanten aufgrund seiner zu starken Emp-

¹²³ Neymeyr (2003), S. 158.

findsamkeit, der Neigung zum wankelmütigen Ausprobieren verschiedener Kunstformen, seiner Arroganz, seiner Inklinaton zum Müßiggang, seiner überästhetisierten Weltsicht, der nicht vorhandenen Fähigkeit, einen Leistungswillen zu entwickeln und sich aufopferungsvoll harter Arbeit hinzugeben, nicht möglich, selbst erkenntnisbringende Kunst zu schaffen. Damit gelingt es ihm nicht, die Zerrissenheit und Identitätskrise vollständig zu durchschauen und zu lösen, die ihm durch Kunst oder andere Arten der Eingebung ersichtlich werden, da diese ihm nur eine Teileinsicht seine eigene Person betreffend gewähren. Er verbleibt auf seiner Position zwischen den Stühlen, da er diesen Zustand durch die Produktion eigener Kunst nicht transzendieren kann.

Besonders im Vergleich zum Maler ist der Typus des Dilettanten enorm detailliert entworfen. *Der Bajazzo* ist hierbei als der Prototyp des Dilettanten in Thomas Manns klein-epischem Œuvre zu betrachten, denn in ihm sind sämtliche Aspekte integriert, die dem Dilettanten in der Historie des Konzeptes von Sulzer, über Goethe und Schiller sowie Nietzsche bis zu Bourget testiert wurden. Andere Dilettantenfiguren wie beispielsweise Johannes Friedemann oder teilweise Detlev Spinell werden zwar im Rahmen ihrer Textsphäre ebenfalls hinsichtlich ihres problematischen Kunstverhältnisses reflektiert, jedoch erreichen sie nicht die Tiefe und die Eignung des Bajazzo als Verkörperung der bürgerlichen, von der Gesellschaft in variierenden Graden abgegrenzten, ihr Leben aufgrund diverser charakterlicher Unzulänglichkeiten erfolglos der Kunst verschreibenden und dadurch *in toto* scheiternden Existenz. Dieser hohe Reflexionsgrad, die Anzahl der auftretenden Dilettanten und die Tatsache, dass die Thematik additional autobiographisch aufgeladen ist¹²⁴, verdeutlicht die klare Skizzierung und die Relevanz des Typus des Dilettanten.

3.3. Der (politische) Unterhaltungs- und Zauberkünstler

Beim dritten Künstlertypen handelt es sich um den (politischen) Unterhaltungs- und Zauberkünstler, der anhand der späten Novelle *Mario und der Zauberer* untersucht werden soll. Der Protagonist, der verführende

¹²⁴ Vgl. Kurzke (1997), S. 59.

und national(sozial)istisch konnotierte Zauberkünstler Cipolla¹²⁵, von dessen künstlerischer Begabung politische Gefahr ausgeht, ist aufgrund der Tatsache besonders beachtenswert und interessant, dass er keinen Repräsentanten einer traditionellen Kunstform darstellt. Angesichts seiner Nicht-Zugehörigkeit zur Gruppe der seriösen Künstler der anderen Gattungen, seiner Affiliation zur politischen Sphäre und dem Faktum, dass ihm auf den ersten Blick viele — auch bisher erarbeitete — Charakteristika eines ‚typisch‘ Mann’schen Künstlers fehlen, resümiert Henry C. Hatfield, dass dieser Typ kein echter Künstler sei.¹²⁶ Hier soll nun zum einen geklärt werden, ob Cipolla als Künstler zu identifizieren ist und zum anderen, wie Thomas Mann diesen Typus in seinem Werk figuriert und welche Charakteristika ihm zugeschrieben werden.

3.3.1. Cipolla — *Mario und der Zauberer*

Wie dem Gros der Texte Thomas Manns wohnt auch *Mario und der Zauberer* eine autobiographische Komponente inne.¹²⁷ Im September 1926 verbrachte er mit seiner Frau Katia und den beiden jüngsten Kindern Michael und Elisabeth einen Urlaub im italienischen Badeort Forte dei Marmi. Hier logierten sie zunächst im Grand Hotel, zogen dann jedoch aufgrund einiger Komplikationen in eine nahegelegene Pension. Während des Aufenthaltes, der geprägt war von multiplen Konfrontationen mit dem aufkommenden Nationalismus in Italien, besuchten sie eine Vorstellung des Zauberkünstlers und Hypnotiseurs Cesare Gabrielli. Die Urlaubserlebnisse wurden allerdings erst drei Jahre später im Angesicht des auch in Deutschland grassierenden Nationalismus während eines

¹²⁵ Helmut Koopmann sieht die Intention der Namensgebung durch Thomas Mann als den Versuch des Anschreibens gegen Heinrich Manns *Die kleine Stadt* (1909), vgl. Helmut Koopmann: Führerwille und Massenstimmung. *Mario und der Zauberer*. In: Volkmar Hansen (Hg.): Thomas Mann. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam 1993 (= Reclam Universal-Bibliothek 8810), S. 151-185, hier S. 159.

¹²⁶ Vgl. Henry C. Hatfield: Thomas Mann’s *Mario und der Zauberer*. An Interpretation. In: *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory* 21 (1946), H. 4, S. 306-312, hier S. 309.

¹²⁷ Vgl. Vaget (1984), S. 222.

weiteren Urlaubs in Rauschen und dann in München literalisiert. Publiert wurde der Text 1930 in *Velhagen und Klastings Monatsheften* (Heft 8, April 1930) und dann im Mai als Buchausgabe bei S. Fischer.¹²⁸

Anders als bei den bisher analysierten Figuren wird dem Leser keinerlei Information bezüglich der genauen lokalen und sozialen Herkunft des „fahrende[n] Virtuosen, [...] Unterhaltungskünstlers, Forzatore, Illusionista und Prestidigitatore“ (MZ 670) Cavaliere Cipolla offeriert. Allerdings lässt sich auch ohne diese Information die Zugehörigkeit des Cipolla zum Künstlertum auf der Basis bisheriger Befunde demonstrieren: Cipolla ist ein Mann „schwer bestimmbar[n] Alters, aber keineswegs mehr jung, mit scharfem, zerrütetem Gesicht, stechenden Augen, faltig verschlossenem Munde [...] und] kleinem, schwarz gewichstem Schnurrbärtchen“ (MZ 674). Aufgrund seines Namens, seiner auffälligen — wohl dunklen — Augen und seiner schwarzen Gesichtsbehaarung, lässt sich sein Abstammungsort auf Italien, also Südeuropa, lokalisieren. Wie bereits genannt wird eine südliche und damit exotische Herkunft mit einem künstlerischen Wesen assoziiert, wobei seine kränklich wirkenden, „lange[n] und gelblichen Hände“ (man denke an Paolo Hofmanns gelben Teint) und „schadhaft abgenutzten, spitzen Zähne[]“ (MZ 675) den Eindruck eines verlebten, kranken und dekadenten Künstlers verstärken. Die kränkliche und vernachlässigte Außenseiter-Existenz des Künstlers zeigt sich ebenfalls in seiner Statur, mit der „[i]rgend etwas [...] nicht in Ordnung [ist], von vorn nicht und hinten nicht“ (MZ 674), denn der „kleine Leibschaden“ (MZ 680) entpuppt sich als veritable physische Verwachsung (vgl. ebd.). So lässt sich Hatfields These von Cipolla als Nicht-Künstler bereits mit dem (Vor-)Wissen um die Kodierung der Optik hinsichtlich des Künstlerverständnisses und der -figuren Thomas Manns widerlegen. Des Weiteren ist der Umstand von Bedeutung, dass Cipollas Ursprung aufgrund seiner Kleidung zusätzlich temporal-historisch und damit auch literaturhistorisch konnotiert, betrachtet und eingeordnet werden kann. In seinem „weiten schwarzen und ärmellosen Radmantel mit Samtkragen und atlasgefütterter Pelerine, den er mit den weiß behandschuhten

¹²⁸ Vgl. Elisabeth Galvan: *Mario und der Zauberer* (1930). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 137-140, hier S. 137.

Händen [...] vorn zusammen[hält], [s]eine[m] weißen Schal um den Hals und [s]eine[m] geschweiften, schief in die Stirn gerückten Zylinderhut“ (MZ 674) gekleidet, wirkt er „fantastically old-fashioned“¹²⁹ und aus der Zeit gefallen. Dies erkennt auch die Erzählinstanz, wenn bemerkt wird, dass „[v]ielleicht mehr als irgendwo [...] in Italien das achtzehnte Jahrhundert noch lebendig ist und mit ihm der Typus des Scharlatans, des markt-schreierischen Possenreißers“ (MZ 674). Der Erzähler erkennt in Cipollas „Gesamthabitus viel von diesem historischen Schlage“ und er weist auf den „Eindruck reklamehafter und phantastischer Narretei, die zum Bilde gehört“ (MZ 674) hin, den Cipolla emittiert. Martin Brucke sieht Cipolla in der Tradition der Figur des Magnetiseurs, nicht nur aufgrund seiner Erscheinung, sondern besonders aufgrund seines Namens, welcher evident einen Konnex zu den Magnetiseur-/Zauberkünstlerfiguren E.T.A. Hoffmanns indiziert, v.a. zur Figur des Coppelius/Coppola in *Der Sandmann* (1816).¹³⁰ Friedhelm Marx führt diesen Aspekt der Verortung und Einordnung Cipollas weiter: Er verkörpere den bösen Typ des Magnetiseurs (siehe den schwarzen Mantel, den Zylinder und die irritierend bis furchteinflößende „ziemlich hohe[] [...] metallische[] Stimme“; MZ 676), der „aus einer anderen [und gefährlicheren] Zeit in die Gegenwart gesprungen“¹³¹ zu sein scheine. Sein ungeheuerliches Verhalten verankert Cipolla weiter in der Reihe oft gefährlicher und Unheil bringender Magnetiseure und Zauberkünstler wie eben „Hoffmanns Coppelius und Alban, [...] aber auch filmische Vorbilder wie Dr. Caligari.“¹³² An dieser Stelle ist bereits festzuhalten, dass der Zauberkünstler Cipolla sowohl aufgrund seines exotischen und ‚künstlerhaften‘ Aussehens als auch angesichts seiner Lokalisierbarkeit in der literarischen Tradition des Magnetiseurs und Zauberkünstlers nachvollziehbar als Künstlerfigur zu deklarieren ist.

Auch bei Cipolla spiegelt sich sein Status als Künstler in seinem Verhalten wider. Dies manifestiert sich jedoch, aufgrund seiner Zugehörig-

¹²⁹ Hatfield (1946), S. 308.

¹³⁰ Vgl. Martin Brucke: Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen Figur. Freiburg i. B.: Rombach 2002 (= Rombach Wissenschaften Reihe Cultura 28), S. 153.

¹³¹ Friedhelm Marx: „Bürgerliche Phantastik?“ Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 24 (2011), S. 133-142, hier S. 140.

¹³² Ebd., S. 141.

keit zu einem Künstlertypus, welcher auf Interaktion mit anderen Menschen — statt der bewusst gewählten Distanzierung von anderen — basiert, anders als beispielsweise beim Maler. Bereits der Umstand, dass er später als erwartet die Bühne betritt, ist auffällig. Hierbei handelt es sich nicht nur um den Habitus eines Unterhaltungskünstlers, „die Spannung durch die Verzögerung seines Auftretens [zu erhöhen]“ (MZ 673). Friederike Eigler identifiziert die Retardation als eine „massenwirksame Strategie nationalsozialistischer Propaganda“, wobei Cipolla „die vorhandene öffentliche Atmosphäre [des Nationalismus] repräsentiert, zugleich aber zu steigern und für seine Zwecke auszunutzen weiß.“¹³³ Obwohl es kompliziert ist, einen Großteil der während der Vorführung zu beobachtenden Aspekte des Verhaltens Cipollas strikt von seiner Kunst zu trennen, soll in diesen Abschnitt das allgemeine und politisch motivierte Gebaren von der Kunstspähre separiert analysiert werden. Analog zum Bajazzo legt auch Cipolla ein anti-soziales Verhalten an den Tag. Zwar ist er aufgrund seiner Tätigkeit auf die Interaktion mit anderen Menschen angewiesen, doch ist diese Beziehung seinerseits von evidenter Misanthropie geprägt. Diese Abneigung anderen Menschen gegenüber zeigt sich bereits bei der ersten Demonstration seiner Kunst, wenn er Giovanetto dessen Zunge herausstrecken lässt und ihn daraufhin parodiert (vgl. MZ 677). Auch von diesem Vorfall abgesehen, ist Cipollas Umgang mit der Veranstaltungsgesellschaft einerseits unterhaltend, andererseits jedoch durchzogen von geheuchelten Schmeicheleien, Hänseleien, Beleidigungen, Bevormundungen, Verhöhnungen und — durch seine hypnotischen Experimente — inhumanen Demütigungen (vgl. MZ 699ff.); Helmut Koopmann bezeichnet ihn pointiert als „ein[en] Seiltänzer auf der Gunst des Publikums, er weiß es gleichzeitig zu demütigen wie auch anzuziehen.“¹³⁴ Gleichzeitig ist, ebenfalls wie beim Bajazzo, seine eigene Person exkludiert von dieser Menschen-Abneigung; sein Habitus ist eindeutig selbstgefällig und arrogant. Noch bevor er überhaupt die Bühne betritt, kommuniziert sein Fernbleiben und das daraus resultierende lange Warten der Zuschauer auf ihn seinen mangelnden Respekt den

¹³³ Friederike Eigler: Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 2 (1984), S. 172-183, hier S. 173.

¹³⁴ Koopmann (1993), S. 171.

Gästen gegenüber. Sein Narzissmus, den der „Mann von einiger Eigenliebe“ selbst anerkennt, verliert sogar ob seiner jämmerlich-verwachsenen Gestalt nicht an Intensität, *au contraire*: Er gesteht im Voraus seinen „Leibesschaden“ (MZ 678). Damit nimmt er einerseits einen potentiell aufkommenden Kritikpunkt an ihm vorweg und andererseits versucht er auf diese Weise, Mitleid und Sympathie unter den Gästen zu erwecken.¹³⁵ Jedoch thematisiert er sein physisches Gebrechen nur kurz und verweist stattdessen elaboriert auf die „Kräfte[] [s]einer Seele und [s]eines Geistes“ (ebd.) und die Relevanz seiner Person: Er hebt seine eigene Bedeutung für das glückliche Gelingen des Abends für alle hervor und betont, dass er fast nur gute Abende habe (vgl. MZ 678). Dazu verweist er auf das Lob der „führenden Presse“ (ebd.) seine Arbeit betreffend und auf die Anwesenheit des „Bruders des Duce“ (MZ 679) bei einem seiner Programme. Bemerkenswert ist hier der politische Bezug zum autoritären, diktatorischen Regime, welches zum einen Gefallen an Cipollas Kunst findet und dem zum anderen Cipolla eben durch seine Kunst ebenfalls zugeneigt ist.¹³⁶ Auf den Konnex zwischen seiner Kunst und dem politischen Aspekt wird noch genauer eingegangen. Kurz soll hier noch auf einen weiteren Aspekt des politischen Kalküls verwiesen werden, der dann später ebenfalls aus der Kunstperspektive aufgearbeitet werden soll: Zu Beginn wahrt Cipolla die räumliche Distanz zum Publikum und richtet seine Kunststücke ausschließlich auf die Mitglieder des ‚einfachen Volkes‘ aus, dem gegenüber er seine Abneigung nicht verbirgt. Hierbei handelt es sich, wie schon beim wohl inszenierten, verspäteten Auftritt, um ein probates Mittel faschistischer Politik, nämlich den Fokus auf die ungebildete Bevölkerungsschicht, um die Saat des Faschismus in unreflektierteren Köpfen zu säen.¹³⁷ Im Laufe seiner Vorstellung, nach der Unterwerfung der schlichteren Gemüter, durchbricht er die selbst etablierte Barriere zwischen sich und dem Publikum und beginnt erfolgreich damit,

¹³⁵ Vgl. Grant F. Leneaux: *Mario und der Zauberer*. The Narration of Seduction or the Seduction of Narration. In: *Orbis Litterarum* 40 (1985), H. 4, S. 327-347, hier S. 336.

¹³⁶ Für eine umfangreichere Übersicht bezüglich des Aspektes des Politischen in *Mario und der Zauberer* siehe Helmut Spelsberg: Thomas Manns Durchbruch zum Politischen in seinem kleinepischen Werk. Untersuchungen zur Entwicklung von Gehalt und Form in *Glaadius Dei*, *Beim Propheten Mario und der Zauberer* und *Das Gesetz* Marburg: N. G. Elwert 1972 (= Marburger Beiträge zur Germanistik 41).

¹³⁷ Vgl. Hatfield (1945), S. 308.

auch „den vornehmen Teil seines Publikums zu belästigen.“ (MZ 681f.). Der letzte behandelte allgemeine Verhaltensaspekt, der Cipollas exponierte künstlerische Stellung in der Novellenkomposition akzentuiert, ist sein permanentes Verlangen nach Alkohol und Zigaretten. Oberflächlich betrachtet, resultiert diese Hervorhebung allein schon aus dem Umstand, dass keine andere Figur rauchend oder trinkend beschrieben wird, während jede neu angezündete Zigarette Cipollas genannt ist. Dass diese simple Deutung nicht ausreicht, erkennt der Erzähler schnell: „[E]r brauchte Likör und Zigarette offenbar zur Erhaltung und Erneuerung seiner Spannkraft [...]. Das Gläschen brachte das jeweils ins gleiche, [...] während der eingeatmete Rauch ihm grau aus der Lunge sprudelte, belebt und anmaßend.“ (MZ 690) Friederike Eigler offeriert hierzu zwei Interpretationsansätze, die beide Cipollas künstlichen sowie künstlerischen Status illustrieren: 1. Aufgrund seines verwachsenen Körpers und der metallischen Stimme wirkt er stellenweise — erneut in Anlehnung an E.T.A. Hoffmanns Figuren — wie eine lebensecht aufgearbeitete Puppe, welche durch eine beständige Alkoholinfusion am Laufen gehalten werden muss¹³⁸, um ihre künstlerische Arbeit zu verrichten. Stefan Börnchen verfolgt einen ähnlichen Ansatz und vergleicht Cipolla mit „eine[r] mit Flüssigtreibstoff befeuerte[n] Dampfmaschine.“¹³⁹ 2. In Orientierung an *Der Tod in Venedig* kann die starke Neigung zu Alkohol und Tabak auch als Zugehörigkeit Cipollas zum dionysischen Künstlertum des Rausches gelesen werden.¹⁴⁰ Hierfür spricht beispielsweise die erotische Verwirklichung der Wünsche Cipollas manifestiert im Kuss Marios und auch der Tod des Zauberkünstlers am Ende der Erzählung. So würde aus der Rolle des Alkohols und der Zigaretten als Treibstoff die Rolle des Triebstoffs. Obgleich beide Ansätze äußerst divergente Interpretationsmuster verfolgen, sind beide durchaus nachvollziehbar hinsichtlich der Hervorhebung Cipollas artistischer Stellung.

In der Novelle ist der Beschaffenheit und dem Verhalten der Erzählinstanz besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Im folgenden

¹³⁸ Vgl. Eigler (1984), S. 173.

¹³⁹ Stefan Börnchen: Der Zauberer raucht. Zu einer Medientheorie des Rauchens. In: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Freiburger literaturpsychologische Gespräche 31 (2012), S. 183-212, hier S. 195.

¹⁴⁰ Die Novelle *Der Tod in Venedig* und der Aspekt des dionysischen Künstlertums werden in Kapitel 3.5.2. diskutiert.

Abschnitt soll die Struktur, der Charakter, das Verhältnis zu Cipolla und dessen Kunst, etwaige Wandlungen im Laufe der Handlung sowie die eigene (künstlerische) Rolle des figurierten Erzählers analysiert werden. Es handelt sich bei der Erzählinstanz um eine homodiegetische, welche aus interner Fokalisierung erzählt, womit die Perspektive des Lesers erneut vollends von der Erzählerfigur abhängig ist. Da sowohl das Geschehen auf der Handlungsebene geschildert als auch auf der Reflexionsebene Gedanken, Handlungen und Unterlassungen des Erzählers kommentiert und legitimiert werden, bezeichnet Brucke dies als eine „verdoppelte[] Erzählerinstanz“.¹⁴¹ Dadurch liegt ein ambivalenter Erzähler vor, der narrativ von der Erfahrung einer künstlerischen Darbietung berichtet, die selbst auf Narration basiert.¹⁴² Auch der Charakter der Erzählerfigur ist nicht frei von Ambivalenz. Zu Beginn der Novelle zeigt sich der wohlhabende Vater norddeutscher Herkunft als positiv konnotierte Figur, die Fürsorge für die Kinder (vgl. MZ 658) demonstriert. Daneben präsentiert er sich als objektive, reflektierte und rationale Instanz, wenn er einerseits den Arzt, der den Keuchhusten der Kinder als nicht infektiös diagnostiziert, als „ein[en] loyale[n] und aufrechte[n] Diener der Wissenschaft“ (MZ 662) anerkennt und andererseits Hellsichtigkeit bezüglich der nationalistischen Atmosphäre in Stadt und Land beweist. Trotz dieser Stimmung des Unmuts verlässt die Familie den Urlaubsort nicht, was der Erzähler zunächst pädagogisch-didaktisch zu legitimieren versucht (vgl. MZ 669). Diese Begründung hält jedoch nicht lange stand und er macht — noch immer selbstreflektiert, was sich im späteren Verlauf der Handlung ändert — seine „Lässigkeit“ (MZ 667) und „Trägheit“ (MZ 669) für das Bleiben verantwortlich. Beide Eigenschaften gelten als Anzeichen von Selbstgefälligkeit und Dekadenz, die schon bei Cipolla beobachtet wurden. Ferner teilt der Erzähler weitere Eigenschaften mit dem Künstler, von denen an dieser Stelle auf zwei verwiesen werden soll: Während Cipolla mit radikal-patriotischem Eifer die Größe Italiens feiert, schätzt der Erzähler die Anwesenheit nicht-italiensicher Pensionsgäste¹⁴³ und beklagt Klima und Atmosphäre in Italien, welche rassistisch-nationalistische Gedanken aufkommen lassen: „Die glühende Leere [...] Tag für Tag

¹⁴¹ Brucke (2002), S. 166.

¹⁴² Vgl. Leneaux (1985), S. 331f.

¹⁴³ Vgl. Ebd., S. 334ff.

[...] lässt [...] tiefere, uneinfachere Bedürfnisse der nordischen Seele auf verödende Weise unbefriedigt und flößt auf Dauer so etwas wie Verachtung ein.“ (MZ 664) Auch zeigt der Erzähler einen ähnlichen Menschenhass und Standesdünkel wie Cipolla: Konfrontiert mit der „inländischen Mittelklasse“ fühlt er sich „umringt von menschlicher Mediokrität und bürgerlichem Kropfzeug“ (MZ 665) und er, nicht der Zauberkünstler, ist es, der die beiden jungen Männer aus dem ‚einfachen Volk‘ als „zwei lümmelstarke Burschen“ (MZ 682) bezeichnet. Bei der Wahrnehmung und Wertung Cipollas durch den Erzähler ist eine Veränderung über die Dauer der Vorstellung zu beobachten. Noch vor der Aufführung steht die anfangs rational-reflektierte Erzählinstanz Cipolla reserviert und ablehnend gegenüber; er bezeichnet ihn abfällig als „Taschenspieler“ (MZ 670) und „Gaukler“ (MZ 676). Jedoch beeindruckt ihn das erste Kunststück derart, dass er sein anfängliches Urteil revidiert und ihn bereits hier vollumfänglich als geschickten Redner und eindeutigen „Künstler“ (MZ 678) deklariert¹⁴⁴, äußert hier aber noch die Vorahnung, dass Cipolla nicht das ist, was er vorgibt zu sein (vgl. MZ 681). Das hindert ihn indessen nicht daran, mehr und mehr Gefallen an Cipollas Kunst zu finden, die er als „phänomenale Unterhaltung“ (MZ 690) bezeichnet. Trotz dieser Euphorie versucht die Erzählinstanz den Anschein zu erwecken, die Präsentationen Cipollas Kunst vollends zu durchschauen (vgl. ebd.). Allerdings verliert der Erzähler nach und nach seine Zuverlässigkeit, Rationalität und Glaubwürdigkeit.¹⁴⁵ Nicht nur bringt er die Erzählchronologie durcheinander, verliert sich in fadenscheinigen Erklärungen (vgl. MZ 698) und lobt die okkult wirkende Kunstmacht Cipollas, er verzichtet auch auf eine sachlich-objektive Erklärung der Talente des Zauberkünstlers: „[I]ch habe gar keinen Grund, Fähigkeiten, die ihm [dem Römer] vor unseren Augen zum Verhängnis wurden, rationalistisch zu verdächtigen.“ (MZ 694) Bis zur Vorstellungspause ist die ursprünglich ablehnende Haltung der Erzählinstanz gegenüber Cipolla in Bewunderung umgekehrt. Er bezeichnet ihn als „Gebierter“ (MZ 694) und als „stärksten Hypnotiseur“ (MZ 696). Zwar erkennt er Cipollas wahre Kunst, doch statt diesem mit Vorsicht zu begegnen, lobt er dessen Fähigkeiten (vgl. MZ 701f.). „Cipollas

¹⁴⁴ Vgl. Brucke (2002), S. 160.

¹⁴⁵ Vgl. Leneaux (1985), S. 340.

Triumph“ (MZ 703) markiert den finalen Schritt des Verfallens des Erzählers gegenüber dem Zauberer. Er wird in seinen Bann gezogen, was sich am deutlichsten „an der eigenen Unfähigkeit, [...] den Saal zu verlassen“¹⁴⁶ zeigt. Dem Hypnotiseur restlos erlegen, bleiben Kommentare des Erzählers besonders in der Mario-Episode aus, er tritt völlig zurück; die Szene wird von Cipolla allein determiniert. Zum einen wird der Leser unmittelbar in das „bedrohliche Geschehen hineingezogen“¹⁴⁷, zum anderen herrscht Cipolla dadurch auch über die Vermittlung der Vorkommnisse gegenüber dem Rezipienten.¹⁴⁸ Gleichwohl findet auch ein Identifikationsprozess zwischen dem Erzähler und Cipolla statt — es existiert „eine heimliche Geistesverwandschaft.“¹⁴⁹ Im Laufe der Handlung fällt auf, dass der Habitus der Erzählinstanz dem Leser gegenüber dem Cipollas ähnlicher wird. Beschränkt sich das Verhältnis anfangs auf distanzierte Formulierungen (vgl. MZ 659), werden bald rhetorische Fragen gestellt (vgl. MZ 662ff.); darauf folgen formelle Imperativkonstruktionen (vgl. MZ 690), die sich nach der Pause zum intimeren und direkteren informellen Imperativ (vgl. MZ 695ff.) wandeln, womit der individuelle Leser direkt adressiert und aufgefordert wird.¹⁵⁰ Ferner beantwortet der Erzähler im fortgeschrittenen Verlauf rhetorische Fragen selbst, tut es Cipolla also gleich, dem Leser die Antwort, die er hören will, in den Mund zu legen und ihm damit seinen Willen aufzuzwingen¹⁵¹, womit er zugleich seine eigene rhetorische Suggestionsmacht demonstriert (vgl. MZ 694). Er ist nicht nur ein aktiver Teilnehmer an Cipollas Inszenierung, sondern er gibt sich hiermit auch als Komplize des Hypnotiseurs zu erkennen¹⁵²; ergo erkennt er die Kunst Cipollas an, lobt sie und nutzt sie zu einem gewissen Grad selbst, um deren Wirksamkeit zu explizieren. So wird aus dem verführten Erzähler ein verführender Erzähler.¹⁵³ Zwar überlebt er seinen Bruder im Geiste¹⁵⁴, der für seine Kunst bestraft wird,

¹⁴⁶ Brucke (2002), S. 166.

¹⁴⁷ Eigler (1984), S. 174.

¹⁴⁸ Vgl. Brucke (2002), S. 167.

¹⁴⁹ Ebd., S. 168.

¹⁵⁰ Vgl. Leneaux (1985), S. 338.

¹⁵¹ Vgl. Ebd., S. 337.

¹⁵² Vgl. Ebd., S. 343.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 332.

¹⁵⁴ Zur Bruderthematik bezüglich der Texte *Mario und der Zauberer* und *Bruder Hitler* siehe Koopmann (1993).

dennoch trägt auch die Erzählinstanz Schuld, da sie den Leser davon überzeugt, an die Kunst Cipollas, welche sie als eindeutig existent und auch als gefährlich darstellt, zu glauben, wie auch er es tut.

Die Darstellung der Kunst Cipollas nimmt in der Novelle aufgrund des hohen Reflexionsniveaus und einer Vielzahl inkludierter Aspekte großen Raum ein. Im Folgenden sollen die Rollen der Rhetorik, des Willens, der Macht und die Notwendigkeit des Publikums für die Kunst analysiert werden. Rhetorik und Sprache sind für Cipollas Kunstform von elementarer Relevanz, da sie die einzige Interaktion zwischen ihm und seinem Publikum und damit seinen Opfern darstellen. Das primäre Indiz dafür ist die erste artikuliert Reaktion des Publikums auf Cipolla — „[p]arla benissimo“ —, der außer einer Ansprache aus Sicht des Erzählers „noch nichts geleistet [hat].“ (MZ 679) Er weist in diesem Kontext auf die Bedeutung der Sprache — mit einer Konnotation nationaler Überlegenheit, die unangebracht ist, da er später selbst Cipollas Rhetorik lobt und erliegt — für Italiener hin: „Unter Südländern ist die Sprache ein Ingredienz der Lebensfreude, dem man weit lebhaftere gesellschaftliche Schätzung entgegenbringt, als der Norden sie kennt.“ (Ebd.) Weiter heißt es:

Man spricht mit Vergnügen, man hört mit Vergnügen — und man hört mit Urteil. Denn es gilt als Maßstab für den persönlichen Rang, wie einer spricht; Nachlässigkeit, Stümperei erregen Verachtung, Eleganz und Meisterschaft verschaffen menschliches Ansehen, weshalb auch der kleine Mann [...] sich in gewählten Wendungen versucht und sie mit Sorgfalt gestaltet. (MZ 680)

Da Cipolla eben diese so hoch geschätzte Sprache meisterhaft beherrscht, wird er trotz seines nicht vorhandenen Status als „Simpatico“ (ebd.) von der Majorität der Anwesenden *ab initio* geschätzt. Er nutzt diverse rhetorische Strategien, um seinen Einfluss zu potenzieren. Dabei differenziert er zu Anfang noch seine Methodik zwischen den inländischen und ausländischen Gästen. Den fremdländischen und elitären Besuchern gegenüber artikuliert er Schmeicheleien und demonstriert Hilfestellungen (vgl.

MZ 686).¹⁵⁵ Seinen Landsleuten hingegen begegnet er abfällig und unternimmt Versuche der Provokation (vgl. MZ 682ff.), um die Contenance der Opfer zu irritieren und sie so emotional und mental angreifbarer und empfänglicher für den Einfluss seiner Kunst zu machen. Eine Exzeption stellt der Umgang mit Mario dar. Hier verzichtet Cipolla auf ungehobelte Rhetorik; stattdessen begegnet er Mario mit geheucheltem Verständnis, Schmeichelei und emotionaler Teilnahme, da er Marios ‚wunden Punkt‘ identifiziert (vgl. MZ 706ff.). Dadurch demonstriert Cipolla erneut seine rhetorische Meisterschaft, da er situationsspezifisch wirkungsvoll reagieren und agieren kann. Diese Fähigkeit und die sukzessive Dekomposition der Grenzen zwischen Cipolla und dem Publikum durch seine rhetorischen Praktiken tragen zu seinem Erfolg und seiner „Machtetablierung“¹⁵⁶ in zentralem Maße bei und er schafft es dadurch letztlich, Zugriff auf den Willen des Publikums zu erhalten. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei Cipolla um einen Hypnotiseur handelt, steht der Wille des Menschen offensichtlich im Zentrum seiner Kunst. Sein Ziel ist das Auflösen und Unterwerfen des individuellen Willens. Bereits bei der ersten Manipulation offenbart er unverhohlen den Zweck seiner Kunst: „[H]ast du schon einmal nicht getan, was du wolltest? Oder gar getan, was du nicht wolltest? Was nicht du wolltest? [...] [E]s müßte bequem und lustig sein, nicht immer [...] für beides aufkommen zu müssen, das Wollen und das Tun.“ (MZ 676f.) Noch deutlicher tritt seine Intention hervor, als der Römer ankündigt, sich der Beeinflussung zu widersetzen. Cipolla schafft es, seinen Willen zu brechen und spricht über die Freiheit des Willens, die für ihn nicht existiert: „Wer wird sich so quälen? Nennst du es Freiheit — diese Vergewaltigung deiner selbst?“ (MZ 702) Dieser Aussage gehen Cipollas Ausführungen voraus, die das Verhältnis zwischen Willen und Gehorchen, zwischen Befehlsempfänger und Führer und damit Cipollas Selbst- und Kunstverständnis offenbaren. Für ihn stellt „[d]ieser leidende, empfangende, der ausführende Teil, dessen Wille ausgeschaltet [ist]“ und die „Hand eines wissenden Führers“, der die Macht

¹⁵⁵ Eigler bezeichnet diesen Zustand nachvollziehbar als Warnung für die Vertreter anderer europäischer Nationen vor der Ausbreitung ‚italienischer Verhältnisse‘ aufgrund vorgeschobener Schmeicheleien und des passiven Zuschauens anderer Völker, vgl. Eigler (1984), S. 174.

¹⁵⁶ Ebd.

hat, andere dazu zu bringen, „sich [deren] selbst zu entäußern, zum Werkzeug zu werden, in unbedingtem und vollkommensten Sinne zu gehorchen“, eine „unauflösliche Einheit“ (MZ 691) dar. Hierbei sei die eigentliche Leistung seine, die „des Führers und Veranstalters, in welchem der Wille Gehorsam, der Gehorsam Wille werde“ (MZ 692). Zum einen tritt abermals Cipollas genuin faschistische Imprägnierung und Überzeugung zu Tage, die in der Forschung als Konsens gilt. Zudem stellt dieses Bekenntnis quintessentiell Cipollas Kunstprogrammatik dar: Er will den Willen der Menschen durch seine Kunst unterwerfen und ihnen seinen eigenen aufzwingen. Dieses Ziel erreicht er auch; er löst nach und nach den Willen des gesamten Publikums auf (vgl. MZ 703) und erreicht damit den Gipfel seiner künstlerischen Macht. Diese Macht Cipollas über sein Publikum ist ebenfalls elementar für seinen Künstlertypus. Die Kunst ermöglicht es ihm, seine Machtposition sukzessive zu festigen und zu erweitern: Zwingt er zunächst eine einzelne Person zu einer Dummheit, verfällt später der Großteil des Publikums in einen Tanz-Taumel und durch die Hypnose Marios zeigt sich, dass sich seine erreichte Willensautorität sogar bis auf die intimste Sphäre erstreckt; er hat also Zugriffsmacht auf die gesamte Bandbreite menschlicher Willensmanifestationen. Zudem ist Cipolla der Status einer Repräsentationsfigur für das Verhältnis von Kunst und Politik zu attestieren. Häufig als artistisches Exempel eines faschistischen Anführers verstanden, kann seine Aufführung als „das symbolische Abbild einer politischen Machtveranstaltung“¹⁵⁷ gelesen werden. Sich zudem im Dunstkreis des Nationalismus bewegend, verwundert es nicht, dass Cipolla seine Kunst verwendet, um sich die Anwesenden zu unterwerfen und einen „Star- und Führerkult“¹⁵⁸ zu etablieren. Er nutzt sein artistisches Vermögen und seine faschistische Ideologie, die der Erzähler als Krankheit bezeichnet, um sowohl Macht zu generieren als auch seine Weltanschauung zu verbreiten. Behält man die Krankheitsmetapher des Erzählers bei, agiert der politisch motivierte Künstler als Inkubationskatalysator für politische Ideologien. Eine besondere Rolle spielt ferner Cipollas „Reitpeitsche mit dem Klauengriff“ (MZ

¹⁵⁷ Brucke (2002), S. 161.

¹⁵⁸ Ebd., S. 175.

697). Einerseits ist sie erneut eine Referenz auf faschistische Anführer wie Mussolini und Hitler.¹⁵⁹ Andererseits dient die Peitsche dem Reiter (Cavaliere) dazu, seinem Pferd (in Cipollas Fall dem Publikum) durch physischen (hier psychisch) Schmerz, ergo durch sadistische Performanz, direkt Befehle zu erteilen, die in der Regel sofort umgesetzt werden.¹⁶⁰ Ferner handelt es sich bei der Peitsche um ein „sexuell konnotiertes Züchtigungs- und Foltergerät, das auf den sadomasochistischen Triebzusammenhang von Gewalt und Lust verweist.“¹⁶¹ Die Peitsche dient ebenfalls als *corpus delicti* für Cipollas sadistische und gewaltsame Kunst der Unterwerfung. Er missbraucht seine Kunst und Macht, um weitere zu akkumulieren. Im Angesicht der multiplen Missetaten Cipollas stellt Leneaux die Frage, ob er als Verbrecher zu deklarieren sei. Diese verneint er selbst mit dem Verweis darauf, er sei ‚nur‘ ein Künstler und kein militärischer Diktator.¹⁶² Koopmann fragt darauf basierend indirekt, ob Cipolla überhaupt durchweg als böse und gefährlich angesehen werden könne.¹⁶³ Zwar unterwirft Cipolla das Publikum seinem Willen, doch „zugleich klärt Cipolla unablässig über sich und sein Tun auf, spricht den Verstand an, der, auch wenn er sich als unzulänglich erweist, doch nie völlig ausgeschaltet ist“¹⁶⁴: „[B]efeuern Sie Ihre Wachsamkeit durch die Einsicht, daß es Mächte gibt, die stärker als Vernunft und Tugend und nur ausnahmsweise mit der Hochherzigkeit der Entsagung gepaart sind!“ (MZ 700) Diese Tatsache erweckt die These, ob es sich bei Cipolla nicht ausschließlich um einen bösartigen, faschistischen Hypnotiseur, sondern um eine erzieherische Lehr- und vor allem Künstlerfigur handeln könnte, die im begrenzten Kontext einer größeren Abendgesellschaft demonstriert, was drohen kann, wenn sich auf faschistische Rhetorik und damit Kunst eingelassen wird. Damit expandiert sich auch die Frage nach der Schuld: Es braucht nicht nur einen Verführungskünstler, sondern auch Menschen, die sich verführen lassen; die Grenzen zwischen Täter und

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 157.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 157f.

¹⁶¹ Für einen Einblick in den homoerotischen Diskurs bezüglich Cipolla siehe Brucke (2002), S. 158.

¹⁶² Vgl. Leneaux (1985), S. 344.

¹⁶³ Vgl. Koopmann (1993), S. 166f.

¹⁶⁴ Ebd., S. 166.

Opfer verschwimmen dabei. Die Personen, die Cipolla und seiner Kunst verfallen, wollen dominiert werden und geben sich — ob unterbewusst oder nicht — dem Künstler hin.¹⁶⁵

3.3.1. Zwischenresümee

Der Künstler Cipolla nimmt — obgleich der von ihm repräsentierte Künstlertypus nur einmal bearbeitet wird — im kleinepischen Werk Thomas Manns eine Ausnahmestellung ein. Hinsichtlich einiger Aspekte kommt er dabei den bisher diskutierten Künstlerfiguren nach: Mit seinem exotischen Aussehen und seiner Herkunft entspricht er dem optischen Prototypen, der mit Paolo Hofmann und Lisaweta Iwanowna etabliert wurde. Zusätzlich übertrifft er Paolo hinsichtlich seiner körperlichen Gebrechlichkeit und bewegt sich mit seinem Buckel auf der Außenseiterebene Johannes Friedemanns. Ferner lässt er sich — wie schon der Bajazzo — in eine literaturhistorische Typustradition, nämlich der des zwielichtigen Magnetiseur-Künstlers einordnen.

Allerdings grenzt sich Cipolla auch deutlich von den anderen Künstlertypen ab, da er nicht als Vertreter einer ‚klassischen‘ Kunstform auftritt und auch sein Verhalten nicht dem bisher dargestellten Habitus einer Künstlerfigur entspricht: Statt willentlich Kontakt zu anderen Menschen zu vermeiden, muss Cipolla mit ihnen in Interaktion treten, um seine Kunst anzuwenden, wobei er dennoch eine Misanthropie und Arroganz zeigt, die an den Bajazzo erinnert. Auch durch die evidente Übertragbarkeit seiner Kunst auf die Politik partizipiert er am gesellschaftlichen Leben. Hierdurch bewegt er sich und seine Kunst heraus aus dem isolierten Elfenbeinturm der individuellen Suche nach Erkenntnis, trägt sie in die Allgemeinheit und ist damit so erfolgreich, dass er nicht nur die Figuren und die Erzählinstanz in seinen Bann zieht, sondern auf letztere eine so starke Wirkung hat, dass diese ihre kritische Betrachtungsweise aufgibt, den künstlerischen Habitus Cipollas sogar übernimmt und auf den Leser anwendet. Dies ist der endgültige Ritterschlag für Cipollas Künstleridentität und -rang. Daneben ist sein Künstlertyp von starker Ambivalenz geprägt. Einerseits unterwirft er bewusst und gewaltsam den Willen anderer

¹⁶⁵ Vgl. Hatfield (1945), S. 311.

Menschen, jedoch klärt er dabei kontinuierlich seine Programmatik, kunstphilosophischen Ansätze und Handlungen auf. Dadurch — und aufgrund der Tatsache, dass seine Kunst in Relation zum realen, alltäglichen und (für Mann) zeitgenössischen Leben steht — kann der Zauberkünstler sowohl als Gefährder als auch als pädagogischer Artist angesehen werden, der nicht zuletzt wegen seiner künstlerischen Macht als ‚echter‘ Künstler bezeichnet werden kann, um Hatfields Behauptung final zu widersprechen.

3. 4. Der Musiker

Der vorletzte behandelte Künstlertypus ist der Musiker, ein traditionsreicher Typ, der spätestens seit der Romantik von zentraler Bedeutung für die Auseinandersetzung mit der Künstlerthematik in Roman- und Novellenform ist. Auch im Œuvre Thomas Manns ist eine Vielzahl an Musikern anzutreffen — am elaboriertesten und umfangreichsten in *Doktor Faustus* — allerdings wird sich im Rahmen dieser Arbeit auf die Analyse zweier Figuren beschränkt: Bibi Saccellaphylaccas, Protagonist in *Das Wunderkind* und Gabriele Klöterjahn, die weibliche Hauptfigur in *Tristan*. Hier soll nun anhand dieser beiden Figuren herausgearbeitet werden, wie der Typus des Musikers figuriert ist und welche Rolle die Kunstform der Musik und der Musiker als sie repräsentierender Künstlertypus spielt.

3.4.1. Bibi Saccellaphylaccas — *Das Wunderkind*

Analog zur Erzählung *Mario und der Zauberer*, bei der eine persönlich besuchte Zauberaufführung als autobiographische Keimzelle der Novelle gilt, ist auch *Das Wunderkind* auf ein Ereignis im Leben Thomas Manns zurückzuführen, nämlich auf den Besuch eines Klavierkonzertes des achtjährigen und als ‚Wunderkind‘ bezeichneten Loris Margaritis im Jahr

1903.¹⁶⁶ Erschienen ist der Text als Auftragsarbeit für die Weihnachtsausgabe der *Neuen Freien Presse* selbigen Jahres¹⁶⁷; dazu wurde er als titelgebende Erzählung im Novellenband *Das Wunderkind. Novellen* im Jahr 1914 bei S. Fischer publiziert.¹⁶⁸

Hinsichtlich seiner Herkunft und seines Aussehens ähnelt das Wunderkind in einigen Aspekten Paolo Hofmann und damit dem herausgearbeiteten Standardtyp des exotischen Künstlers. Der Name des Pianisten-Wunderkinds, Bibi Saccelaphylaccas, indiziert seine fremdländischen, in diesem Fall griechischen¹⁶⁹ und damit südländischen Wurzeln. Die familiäre und soziale Herkunft des „Griechenknabe[ns]“ (WK 396) betreffend ist kaum ein substantieller Befund zu offerieren, da nur beiläufig seine Mutter, „eine äußerst beliebte Dame“ (WK 399), erwähnt wird. Angesichts ihrer, dem Anlass in elitärer Gesellschaft angemessenen, Aufmachung mit ihrem „gepuderten Doppelkinn und einer Feder auf dem Kopf“ (ebd.) und der Tatsache, dass ihr Sohn sowohl auf seinem eigenen, kostspieligen Flügel spielt als auch wertvolle Kleidung aus Seide trägt (vgl. WK 396f.), kann auf Bibis gut situiertes Elternhaus geschlossen werden. Im Hinblick auf seine optische Erscheinung sind zwei unterschiedliche Strömungen der Affiliation zum Künstlertum zu konstatieren: Einerseits signalisieren seine „bräunliche[] Stirn“, sein „glattes, schwarzes Haar“ (ebd.) und seine „pechschwarzen“ (WK 397) und „matt umränderten Mauseugen“ (WK 401) die Nähe und Verbundenheit zum äußeren Erscheinungsbild der Künstlerfiguren Paolo Hofmanns, Lisawetwas Iwanownas und Cipollas. Andererseits ist auch ein Konnex zu einem optischen Typus von Künstlern zu dokumentieren, der im Rahmen dieser Arbeit nicht zusätzlich dezidiert berücksichtigt wird — der des androgynen und fragilen Außenseiter-Künstlers.¹⁷⁰ Der androgyne Charak-

¹⁶⁶ Vgl. Stephan Brüssel: *Das Wunderkind* (1903). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 108-109, hier S. 108.

¹⁶⁷ Vgl. Vaget (1984), S. 127.

¹⁶⁸ Vgl. Brüssel (2015), S. 108.

¹⁶⁹ Vgl. Vaget (1984), S. 127.

¹⁷⁰ Bezüglich des androgynen und feminin-konnotierten Außenseiter-Künstlers siehe beispielsweise Franziska Bergmann: *Poetik des Unbestimmten. Eine queer-theoretische Lek-*

ter manifestiert sich schon in der ersten Handlung Bibis, als er das Podium betritt; Er „dankt mit einem kleinen, schüchternen und lieblichen Damengruß, obgleich er ein Knabe ist.“ (WK 396) Auch abgesehen von seinem feminin anmutenden Habitus bezeugt seine Aufmachung sein androgynes Wesen. Er trägt „ein weißseidenes Jäckchen [...] mit einer Schärpe darunter, und sogar seine Schuhe sind aus weißer Seide.“ (Ebd.) Diese, durch die Farbe Weiß und deren ikonographische Aufladung pointierte, Aura der Unschuld wird noch einmal durch den Verweis auf sein Antlitz, „das harmloseste Kindergesichtchen von der Welt“ (WK 397) hervorgehoben. Diese überdeutliche Illustration von Unschuld kontrastiert zum einen mit der erotischen Anziehungskraft des Künstlerkindes auf beide Geschlechter¹⁷¹, andererseits öffnet es den Text auch für die religiöse Lesart, die jedoch kritisch zu betrachten ist, da nur wenig Bibi und das Jesuskind verbindet.¹⁷² Die, neben der Titulierung als Wunderkind, einzige Parallele sieht Tobias Kurwinkel darin, dass das Publikum weder auf die Botschaft des Jesuskindes noch auf die Kunst Bibis höre.¹⁷³ Konträr zum Kindlich-Unschuldigen sei hier auf seine „starkknochige[n], trainierten Handgelenke“ (WK 401) hingewiesen, die einen Hinweis auf die Anstrengung darstellen, welche die Kunst fordert. Führt man die beiden Facetten zusammen, so erhält man eine klar konturierte Künstlerfigur, die sowohl den bereits bekannten optischen Merkmalen entspricht wie auch neue Aspekte integriert, was Kurwinkel als „positives Außenseitertum“¹⁷⁴ — im Vergleich zum beispielsweise negativ konnotierten Außenseitertum des Bajazzo — unifiziert.

türe von Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Rätsel*. In: Stefan Börnchen, Georg Mein u. Gary Schmidt (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. München: Wilhelm Fink 2012, S. 81-93; Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winkelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein 2002 oder Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

¹⁷¹ Vgl. Tobias Kurwinkel: Positives Außenseitertum. Thomas Manns Wunderkind als Geliebter Apolls. <http://www.thomasmann.de/sixcms/media.php/471/Das%20Wunderkind.pdf> (23.3.2019), S. 3.

¹⁷² Vgl. Friedhelm Marx: „Ich aber sage Ihnen...“. Christfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2002 (= Thomas-Mann-Studien 25), S. 58f.

¹⁷³ Vgl. Kurwinkel, S. 5.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 2.

Obwohl der Text arm an äußerer Handlung ist — das zentrale Element ist das Klavierkonzert, während dessen Dauer „nichts Unvorhergesehenes oder Unerhörtes“¹⁷⁵ geschieht —, ist Bibi dennoch klar als exponierte Künstlerfigur erkennbar. Zunächst ist der Mangel an Manieren zu nennen, der in der Interaktion mit einigen Zuschauern deutlich wird (vgl. WK 405) und wodurch — auch seine kindische — aber vor allem seine artistische Distanz zum bürgerlich-gesellschaftlichen Habitus deutlich wird. Ferner erzeugt auch seine Position auf dem Podium im „prunkhafte[n] Saal“ (WK 398) die „Polarität“ des „außergewöhnlichen [...] Künstler[s]“, die „ihn von der Menge der Leute absondert“.¹⁷⁶ Diese Polarität zementiert sich weiter, wenn das Wunderkind „an den Rand des Podiums vor [tritt] [...] als solle es photographiert werden“ (WK 396) und nicht, um mit seinem Publikum in Kontakt zu treten.¹⁷⁷ So besteht schon auf dieser Ebene ein starker Kontrast zwischen Publikum und Künstler. Am deutlichsten spiegelt sich eine Facette Bibis Künstlerschaft in seinem Verhalten wider, wenn er Gesten zeigt, die beim Publikum, das wenig Interesse an seiner Musik und damit seiner Kunst zeigt, Reaktionen und Wohlgefallen auslösen: Die Vorarbeit des „gewaltige[n] Reklameapparat[es]“ (ebd.), das spannungssteigernde Warten hinter dem „prachtvollen Wandschirm“ (ebd.), die „kleine, spitzfindige Miene“ (WK 398), das Emporheben der rechten Hand (vgl. ebd.), das „große Gepränge“ (WK 399), das Empfangen des Kusses (vgl. WK 401) — auf kein „Begeisterungsmittel“ (WK 405) wird verzichtet, denn Bibi weiß, „daß er sie [die Zuhörer] ein wenig unterhalten muß.“ (WK 398) In der Figur des Wunderkindes reflektiert Thomas Mann Nietzsches Wagner- und damit einhergehend auch Kulturkritik vom Untergang der Kunst durch die Abwendung von gedankenvoller Kunstproduktion und die Hinwendung zur effekthaschenden und ansteckenden Schwärmerei.¹⁷⁸ Dadurch werde der Künstler zum Schauspieler und aus seiner artistischen Fähigkeit das Talent zur

¹⁷⁵ Brössel (2015), S. 108.

¹⁷⁶ Franz Orlik: Das Sein im Text. Analysen zu Thomas Manns Wirklichkeitsverständnissen und ihrem Wandel. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1997 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften 224), S. 48.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. Kurwinkel, S. 6.

Lüge.¹⁷⁹ Kurzke verweist jedoch auf Manns Verhältnis zu Wagner, eine „Liebe mit schlechtem Gewissen“, da „sie genau das bewundert und nachahmt, was Nietzsche als [...] Betrug demaskiert hatte“.¹⁸⁰ Mann wertet die theatralische Inszenierung Wagners und auch Bibis nicht moralisch, sondern sieht sie als Weisung zur Nutzung „attraktiver Mittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen beim Publikum“ als „Anleitung zur Verfertigung dekadenter Kunstwerke.“¹⁸¹ Bibi ist damit nicht als betrügerischer Schauspieler, sondern als moderner Artist anzusehen, der — zusätzlich zu seinen musikalischen Fähigkeiten — über weitere Instrumente verfügt, um die Wirkung seiner Kunstform zu verstärken.

Die Erzählperspektive der Novelle ist von besonderem Interesse, da sie durch ihren heterodiegetischen Standpunkt mit Nullfokalisierung sowohl Einblick in die Gedankenwelt des Künstlers als auch in eine Anzahl von Personen der Konzertgesellschaft hat. Damit unterstreicht sie erneut die zentrale Thematik der Erzählung — die Differenzen der Wirkung der Kunst einerseits auf den Künstler und andererseits auf die rezipierenden Nicht-Künstler. In diesem Abschnitt wird nur auf die Perspektive der Zuschauer eingegangen, da deren Beobachtungen und Gedanken nicht in die Sphäre der Kunst vordringen. Jedes dieser „Leutehirne“ (WK 402) sitzt und arbeitet isoliert von den Übrigen und „kultiviert [...] intentional die eigene persönliche Unfähigkeit [die gebotene Kunst zu erfassen], welche die Distanz zum Künstler-Außenseiter fundiert“¹⁸²: „Die Leute sitzen in langen Reihen und sehen dem Wunderkinde zu. Sie denken auch allerlei in ihren Leutehirnen.“ (Ebd.) Der „alte] Herr mit einem weißen Bart“ (ebd.) stellt aufgrund des Aussehens des Wunderkindes die bereits erwähnte Analogie zwischen Bibi und dem Jesuskind her, dessen Wesen „von oben kommt.“ (Ebd.) Erst dieser Nexus erlaubt es ihm, dem Kind gegenüber Anerkennung zu artikulieren, „ohne sich schämen zu müssen.“ (Ebd.) Auch dem darauf folgenden Geschäftsmann bleibt der Zugang zur Kunst Bibis verwehrt, wenn seine Gedanken beim Ertrag des Konzertes verhaften: „[...] so bleiben gut und gern tausend Mark Netto.“ (WK 403) Zwar signalisiert die Klavierlehrerin eine Beziehung zur Musik,

¹⁷⁹ Vgl. Orlik (1997), S. 50.

¹⁸⁰ Kurzke (1997), S. 114.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Kurwinkel, S. 4.

jedoch fokussiert sie nicht die gespielte Kunst und deren Inhalt, sondern sie kritisiert die technische Darbietung: „Übrigens ist seine Handhaltung vollständig unerzogen.“ (Ebd.) Das „junge Mädchen, das [...] sich in einem [...] Alter befindet, in welchem man [...] auf delikate Gedanken verfallen kann“ (ebd.), bemerkt zwar die Leidenschaft in Bibis Musik, verknüpft diese aber mit der erotischen Wirkung des Pianisten. Der Offizier „zollt dem Wunderkinde den Respekt, den er allen bestehenden Mächten zollt“ (ebd.), ohne die Macht der Kunst wahrzunehmen, da sie für ihn nicht zu bestehen scheint. Der Kritiker erweist sich auf den ersten Blick als reflektiertester Zuhörer, da er die „Charlatanerie“ (WK 404) und das unkünstlerische Naturell der Inszenierung durchschaut. Gleichzeitig dringt aber auch er nicht bis zur Essenz vor, da seine Hellsichtigkeit, die ihn aber nur die Darbietung durchschauen lässt, die Teilnahme an der Kunst verhindert.¹⁸³ Die Gesamtheit des Publikums reagiert entzückt auf das Konzert, jedoch aus den falschen Gründen. Sie „dringen nicht bis zur Kunst durch, ihnen bleibt das Glück, das Bibi widerfährt, vorenthalten — [...] der Künstler [nicht die Kunst] wird zum Wahrnehmungsobjekt.“¹⁸⁴ Diese Befunde verdeutlichen einmal mehr den Kontrast zwischen den Nicht-Künstlern und dem Künstler.

Noch prägnanter wird dieser Antagonismus, wenn die Introspektion in Bibis wechselt, in eine „Wahrnehmungssphäre[]“, die nicht alleiniges *Kunstverständnis*, sondern vor allem auch *Leidenschaft* [Kursiv im Orig.] voraussetzt.¹⁸⁵ Zunächst soll auf das von Bibi gespielte Stück und die dadurch evozierten Gedanken und Gefühle eingegangen werden, die sein überlegenes Kunstverständnis am flagrantesten demonstrieren — die „Fantaisie“, „sein Lieblingsstück“ (WK 401):

Klage und Jubel, Aufschwung und tiefer Sturz — ‚meine Fantaisie!‘ denkt
Bibi ganz liebevoll. ‚Hört doch, nun kommt die Stelle, wo es nach Cis geht!‘
Und er läßt die Verschiebung spielen, indes es nach Cis geht. ‚Ob sie es
merken?‘ Ach nein, bewahre, sie merken es nicht! (WK 402)

¹⁸³ Vgl. Brössel (2015), S. 109.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd., S. 108.

An dieser Stelle ist das „Maximum an künstlerischer Authentizität“¹⁸⁶ erreicht. Bibi versucht, auf die „schwere[n] Seele[n]“ des Publikums mit „seiner [...] herausgehobenen Seele [zu] wirken“ (WK 401), doch eine Kunst, welche die Zuhörer ohne Assoziationsmöglichkeiten nicht fesseln kann, wirkt nicht.¹⁸⁷ Nichtsdestotrotz genießt Bibi das Spielen dieses Stücks, das elementar für sein Selbstverständnis als Künstler ist, er verliert sich in „Sekunden des Vergessens und Alleinseins [...], in einer [...] vom vagen Leben erfüllten Weite“ (WK 402). An diesem Punkt kulminiert die Deutlichkeit der Diskrepanz zwischen den nicht-künstlerischen Zuhörern und dem Musiker, der sie unverkennbar hinsichtlich seines Kunstverständnisses übertrifft. Auch in Bezug auf die Leidenschaft für Kunst überflügelt Bibi sein Publikum. Am Musizieren hat er

sein besonderes Vergnügen bei der Sache, ein Vergnügen, das er niemandem beschreiben könnte. Es ist [...] dieser heimliche Wonnenschauer, der ihn jedesmal überrieselt, wenn er wieder an einem offenen Klavier sitzt — er wird das niemals verlieren. [...] Es ist die Musik, die ganze Musik, die vor ihm liegt! (WK 398)

Diese eindringlichen Empfindungen und weiteren demonstrierten Bezüge zur Kunst und deren Instrumentarien kennzeichnen das Wunderkind, obgleich der Text nur wenige elaborierte Anhaltspunkte in Bezug auf die Musik und ihre Beschaffenheit offeriert, klar als sowohl fähigen wie auch leidenschaftlichen Künstler, der sich dadurch eindeutig vom Publikum — den Nicht-Künstlern — distinguert.

3.4.2. Gabriele Klöterjahn — *Tristan*

Die Grundidee der Novelle ist im Jahr 1900 und damit noch vor der Veröffentlichung der *Buddenbrooks* (1901) zu verorten, als Thomas Mann in einem Notizbuch das fatale Schicksal Gabriele Klöterjahns bereits skizzierte: Ein fragiles Mädchen ehelicht einen grobschlächtigen und robusten Mann, gebärt ein Kind und stirbt kurz darauf. Im Jahr 1901 berichtete

¹⁸⁶ Orlik (1997), S. 50.

¹⁸⁷ Ebd., S. 51.

Mann seinem Bruder Heinrich von einer Burleske für einen von S. Fischer geplanten Novellenband. Dessen Publikation verzögerte sich jedoch, sodass eine Veröffentlichung in der *Neuen Deutschen Rundschau* angedacht war; allerdings wurde die Erzählung für ungeeignet befunden und abgelehnt. Letztlich erschien die Erzählung 1903 bei S. Fischer als Titeltext des zweiten, gleichnamigen Novellenbandes.¹⁸⁸

In puncto Herkunft korrespondiert Gabriele Klöterjahn, geborene Eckhof, mit Paolo Hofmann und dem Bajazzo: Auch sie entstammt einem traditionsreichen, alten und hanseatischen Kaufmannsgeschlecht, das „viele Generationen in dem grauen Giebelhaus [ebenfalls Gabrieles Geburtshaus] gelebt, gearbeitet und das Zeitliche gesegnet“ (TR 339) hat. Die Zeit vor ihrer Ehe ist primär geprägt von typischen Freizeitbeschäftigungen großbürgerlicher junger Frauen, die in der Gesellschaft ihrer Freundinnen Konversation führen und Handarbeiten nachgehen (vgl. TR 400). Wie bei den genannten Figuren erfolgt der künstlerische Einfluss, der das Fundament der Künstlerexistenz legt, durch ein Elternteil. Anders als bei Paolo und beim Bajazzo ist die Quelle dieser Einwirkung nicht die Mutter, die früh stirbt (vgl. 338), sondern Gabrieles Vater, den sie als Kaufmann, aber „in erster Linie [...] [als] Künstler“ (TR 339) charakterisiert. Seine Fähigkeiten an der Violine beschreibt Gabriele ehrfürchtig wie folgt:

Er spielte die Geige ... Aber das sagt nicht viel. *Wie* [Hervor. im. Orig.] er sie spielt [...] das ist die Sache! Einige Töne habe ich niemals hören können, ohne daß mir die Thränen so merkwürdig brennend in die Augen stiegen, wie sonst bei keinem Erlebnis. (Ebd.)

Spinell sucht eine vage Erklärung zu offerieren, wie sich Künstlertum in einer eigentlich dezidiert nicht künstlerischen Familie manifestieren kann; er weist darauf hin, dass es „nicht selten geschieht, daß ein Geschlecht mit praktischen, bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen das Ende seiner Tage [ein Hinweis auf den gesundheitlichen Zu-

¹⁸⁸ Vgl. Bernd Hamacher: *Tristan* (1903). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 114-116, hier S. 114.

stand Gabrieles] noch einmal durch die Kunst verklärt.“ (Ebd.) Ob Spinells Aussage universale Gültigkeit beizumessen ist, spielt keine Rolle; zentral ist, dass Gabrieles Vater „mehr ein Künstler [ist] als mancher, der sich so nennt und vom Ruhme lebt“ (ebd.) und er sein musikalisches Ingenium an sie weitergibt. Additional ähnelt Gabriele vor allem Paolo und dem Wunderkind auch visuell. Ohne weitere Informationen über ihre genealogische Konstitution zeigt sie eine Verbindung zur Sphäre des Exotischen: Sie hat „lichtbraunes Haar, [das] tief im Nacken zu einem Knoten zusammengefaßt [ist]“, wobei ihr eine „krause, lose Locke in die Stirn“ (WK 322f.) fällt. Daneben existiert auch ein weiterer Aspekt, der Gabrieles Physiognomie betrifft und ihre Zuordnung zum Artistentum zementiert. Sie ist eine *femme fragile*, die ihre „schwache Grazie und [ihren] zarten Liebreiz“ (TR 322) anders als Bibi nicht aufgrund etwaiger Androgynie und unschuldig-zerbrechlicher Aufmachung generiert, sondern durch eine Eigenschaft, die sie erneut mit Paolo teilt: Die Nähe zu Krankheit und Tod, die auch ihr Mann, noch bevor man etwas über Gabriele erfährt, beiläufig signalisiert, wenn er sie als „mein Engel“ (TR 321) bezeichnet. Die von ihr getragenen „gewichtigen und warmen Stoffe“ (TR 322) kontrastieren ihre „unsägliche Zartheit, Süßigkeit und Mattigkeit“ (ebd.), was die Impression von Fragilität weiter verstärkt. Ihre kränkliche Erscheinung wird ferner komplettiert durch ihre „in tiefen Schatten“ (TR 323) liegenden Augen und dasjenige optische Charakteristikum, das im Laufe des Texts leitmotivisch wiederholt wird und als Indikator für Gabrieles sich steigernde Nähe zum Künstlerischen und damit zur Krankheit und dem Tod dient: „[E]in kleines, seltsames Äderchen [, das] sich blaßblau und kränklich in der Klarheit und der Makellosigkeit dieser wie durchsichtigen Stirn verzweigt[.]“ (Ebd.) Auf Basis dieser Wesenszüge ist Gabriele dem Mann'schen Künstler der optischen Exotik, bürgerlichen Herkunft, Fragilität und Nähe zur Krankheit zuzuordnen.

Durch die Eheschließung mit Anton Klötterjahn begibt Gabriele sich — nach ihrer künstlerisch beeinflussten Adoleszenz — in einen „Irrgarten [...] in den sie ihr moralischer Wille“¹⁸⁹ hineinführt. Sie tritt bewusst in den bürgerlichen Lebensbereich ein und zeigt Verhaltensweisen, die

¹⁸⁹ Børge Kristiansen: Thomas Mann — Der ironische Metaphysiker. Nihilismus, Ironie, Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im *Zauberberg*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2013, S. 86.

denen der anderen Künstlerfiguren diametral gegenüberstehen: Sie heiratet Anton „außerordentlich schnell“ (TR 341), folgt ihm uneigennützig in dessen Wohn- und Arbeitsort und bringt ebenso rasch ein Kind zur Welt (vgl. ebd.). Auffällig ist, dass Gabriele sich gegen ihren — „der Sache [...] gar nicht geneigten“ (ebd.) — Vater, der sie nicht in das bürgerliche, nicht-künstlerische Leben geben will, stellt. Sie zeigt bei ihrem Versuch der Selbstüberwindung ihres genuin artistischen Wesens „einen ganz festen und respektablen Willen“ (ebd.) und sucht in der Bürgersphäre ihr Glück (vgl. ebd.). Jedoch ist die „Selbstüberwindung für Gabriele [...] zugleich eine Selbstentfremdung“¹⁹⁰ von ihrem künstlerischen Naturell. Dieses offenbart sich früh im Sanatorium, da sie das größte Interesse am Schriftsteller Spinell zeigt (vgl. TR 330) und mit ihm die tiefgehendsten Gespräche führt. Ihre Abkehr vom Irrweg des bürgerlichen Lebens wird von Spinell initiiert, dem es gelingt, Gabrieles Sehnsucht danach zu wecken, wieder die Person zu werden, die sie früher war — eine Künstlerin. Den Kulminationspunkt des Steigerungsprozesses von Gabrieles Selbstentfremdung weg hin zur Erfüllung ihrer künstlerischen Natur stellt das Spielen der Musik im achten Kapitel dar. Damit ist Gabriele nicht nur mental und emotional, sondern auch behavioral zurück im Kreis der Künstlerfiguren.

Die Erzählinstanz in *Tristan* gilt als eine der komplexesten, problematischsten und am meist analysierten des gesamten Œuvres Thomas Manns. Im Kontext dieser Arbeit soll nur kurz die grundlegende Beschaffenheit des Erzählers dargelegt¹⁹¹ und dann dezidiert auf seine Rolle im Hinblick auf die Figur Gabrieles und die Kunst der Musik eingegangen werden. Charakteristisch für die heterodiegetische Erzählinstanz mit der Fähigkeit zur Nullfokalisierung sind sowohl der „parodische[] Unterton“¹⁹² als auch die ironisch und spielerisch wirkenden Kommentare ge-

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Für detaillierte Analyse, siehe Thomas Klugkist: *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das Dreigestirn: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1995 (= *Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft* 157).

¹⁹² Kristian Larsson: *Masken des Erzählens. Studien zur Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen u. Neumann

genüber intradiegetischen Geschehnissen und insbesondere den Figuren. Sie changiert dabei zwischen den Positionen des Lebens und der Kunst und wertet wechselhaft unter der Verwendung von Relativierung und Ironie. Dieser Habitus verändert sich allerdings im achten Kapitel, dem Abschnitt der Musiknarration. Die sprachliche Gestaltung wendet sich ins Feierlich-Hymnische, wobei auch „zunehmend biblische Wendungen in [die] Musikbeschreibung einfließen“¹⁹³, die Ironie wird von der „Sprache des Ernstes“ ersetzt, sodass nun „ohne Vorbehalte gemeint ist, was gesagt wird.“¹⁹⁴ Bezüglich der Orthographie fällt auf, dass viele suspendierend wirkende Gedankenpunkte gesetzt werden (vgl. ebd.), die als Anlehnung an das „Prosodische[] der Musik“¹⁹⁵ gelesen werden können. „In der jeweiligen Pausierung aber liegt eben jene Nähe zur musikalischen Betonung“¹⁹⁶, wodurch die Wirkung der gespielten Musik auf die Erzählinstanz evident wird. Allerdings wird sich nicht nur orthographisch an die musikalische Darstellung der Wagner-Oper *Tristan und Isolde* (1865) angepasst, sondern der Erzähler mit seinem bisherigen Habitus tritt völlig hinter die Vermittlung der gespielten Musik und die hervorgerufenen Emotionen zurück; er unterscheidet nicht mehr zwischen „Du und [...] Ich“ (TR 352) und seine zuvor klaren Konturen lösen sich im Rausch der Musik auf. Wie Tristan und Isolde verliert die Erzählinstanz den Bezug zum *principio individuationis*¹⁹⁷, sie vollzieht die Verschmelzung von du und ich (vgl. ebd.) und gibt damit die Individualexistenz auf, die sie zuvor figurierte. Durch das Eintreten der Pastorin Höhlenrauch, die „neunzehn Kinder zur Welt gebracht hatte“ (TR 354), was der Erzähler als „etwas Erschreckendes“ (TR 353) deklariert, wird er aus eben diesem

2011 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft 718), S. 176.

¹⁹³ Thorsten Valk: Strategien der Musiknarration in Thomas Manns *Tristan*-Erzählung. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 63 (2011), H. 3, 46-56, hier S. 52.

¹⁹⁴ Kristiansen (2013), S. 90.

¹⁹⁵ Wiegmann (1992), S. 129.

¹⁹⁶ Ebd., S. 130.

¹⁹⁷ Vgl. Friedrich Dechner: Metaphysik. In: Matthias Koßler u. Daniel Schubbe (Hg.): Schopenhauer Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2014, S. 53-60.

Rausch zurück in die eigentliche Erzählwirklichkeit befördert, die er vorher verlassen hat.¹⁹⁸ Dies hätte er ob seiner Vermittlungsautorität verschweigen können, tut es jedoch nicht, um — neben der durch die Musik evozierten Erlösungsmetaphorik von der Belastung der Existenz als Individuum, der er anheimfällt — auch „die zerstörerische Wirkung des Lebenswillens“¹⁹⁹, den Gabriele zu Beginn verfolgte, in der Figur der Pastorin noch einmal zu demonstrieren. So erweist sich der Erzähler letztlich doch als relativierender und dem Leser beide Pole offerierender, wobei seine Empfänglichkeit für die berauschte Macht der Musik, die durch Gabrieles Kunst erzeugt wird, deutlich hervorzuheben ist.

Bevor die Kunst dargeboten werden kann, müssen bestimmte Kriterien erfüllt sein. Einerseits ist eine gewisse Freiheit nötig, die im besonderen Ambiente und der vorherrschenden Atmosphäre des Sanatoriums gegeben sind. Die Abwesenheit einer „irdischen Moralinstanz“²⁰⁰ führt dazu, dass Gabrieles bürgerliche, „religiöse[] und metaphysische[] Glaubenswahrheiten“²⁰¹, die in diesem Konglomerat an Werten und Normen inkludiert waren, entfallen. Die Freiheit von dieser Instanz ermöglicht es Gabriele, auf die erwähnte Selbstüberwindung durch ihre Entscheidung für das vitale, nicht-künstlerische Leben zu verzichten und „stattdessen in der symbolischen Identifizierung mit der schönheits- und todesverbundenen Isolde ihrem wahren Charakter zu folgen.“²⁰² Freiheit bedeutet hier die Freiheit von den Verpflichtungen des Lebens. Andererseits ist es nötig, dass der Künstler dazu in der Lage ist, sich auf die Kunst einzulassen und sich ihr völlig zu verschreiben.²⁰³ Gabriele zeigt genau die Disposition, die erforderlich ist: Sie ist eine Musikerin und Künstlerin der *Décadence*. Zwar versucht sie, dies durch die Wahl des bürgerlichen Lebens zu supprimieren, doch ihr Aufenthalt im Sanatorium und vor allem der Kontakt zu Spinell, der ihre Sehnsucht nach ihrem alten Leben weckt,

¹⁹⁸ Vgl. Larsson (2011), S. 183.

¹⁹⁹ Hamacher (2015), S. 116.

²⁰⁰ Kristiansen (2013), S. 86.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Bei Bibi zeigt sich dies anhand der harten Arbeit, die er investiert (siehe Fingerknöchel), seiner Fähigkeit zur Improvisation und dem emotionalen Überschwang, wenn er am Klavier sitzt und seine Kunst präsentiert.

verführen sie dazu, der „amoralische[n] Konvergenz von Eros und Thanatos [...], eine[r] artifizuell überreizte[n] Sinnlichkeit und [...] [der] ‚perverse[n]‘ Lust am Untergang“²⁰⁴ freien Lauf zu lassen, was sich in der gespielten Musik manifestiert. Deren dekadentes Naturell demonstriert sich in ihrer Nähe zum Dionysischen. Für Thomas Mann, der sich hierbei an Nietzsche orientiert, ist das Dionysische ein stark emotionales, irrationales, rauschhaftes und berauschendes „vitales Lebensprinzip“²⁰⁵, das die Auflösung des *principii individuationis* anstrebt. Dieses spaltet den universalen Seinsgrund allen Lebens, das „Ur-Eine“²⁰⁶, in einzelne Individuen (also einzelne, individuelle Menschen), wodurch eine „zerrissene[], in Individuen zertrümmerte[] Welt“²⁰⁷ entsteht. Dies macht den Zustand der Individuation zum „Quell und Urgrund allen Leidens“.²⁰⁸ Daher ist der Tod — und die dekadente Inklinaton zu diesem — auch nicht vollends negativ konnotiert, sondern als Überwindung des *principii individuationis* und „Eintauchen in das ozeanische Leben“²⁰⁹ des Ur-Einen, und damit als positiv, anzusehen. Die Musik Wagners, die Gabriele spielt, agiert als Evokationsmittel und induziert eben jenen dionysischen Rausch, der sie dazu bewegt, sich der Musik vollständig hinzugeben und das *principium individuationis*, die „Fesseln des Raumes und der Zeit“ (TR 352) auflöst:

Wer dich ahnend erschaut, wie könnte er ohne Bangen je zum öden Tage zurückerwachen? Banne du das Bangen, holder Tod! Löse du nun die Sehenden ganz von der Not des Erwachens! O fassungsloser Sturm der Rhythmen! O chromatisch empordrängendes Entzücken der metaphysischen Erkenntnis! (TR 353)

²⁰⁴ Metzler (2007), S. 143.

²⁰⁵ Børge Kristiansen: Apollinisch/Dionysisch. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 283-285, hier S. 283.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873. New York/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, S. 72.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Kristiansen (2015), S. 283.

Diese Passage — und auch die Schwellensituation der Dämmerung zwischen Tag (Leben) und Nacht (Tod)²¹⁰, in der sie stattfindet — verdeutlicht die Nähe der Musik zum Tod in Form der „metaphysische[n] Erlösung“²¹¹ und die Macht der Kunst, diese zu erreichen. Gabrieles Tod, der wenig später eintritt, ist vor dieser Folie damit elaborierter zu deuten als ein lediglich profanes Ableben einer kranken Frau. Anders als die für Musik und deren Wirkung völlig unempfindliche Höhlenrauch, die mit ihren 19 Kindern die Inkarnation der Lebenswirklichkeit darstellt, gibt sich Gabriele der Musik und damit derer Macht hin. Durch ihr „musikalisch-erlösungs-metaphorsche[s] Erlebnis“²¹², das sie ob ihrer künstlerischen Macht selbst bewirkt, erreicht sie die endgültige Salvation aus der, für ihr dekadent-künstlerisches Wesen, unerträglichen individuellen Lebenswirklichkeit.

3.4.3. Zwischenresümee

Wie die analysierten Malerfiguren zeigen auch beide Musiker das nunmehr als typisch zu bezeichnende Mann'sche Künstleraussehen: Sowohl Bibi als auch Gabriele haben dunkles Haar, wobei beim Wunderkind noch dessen griechischer Herkunft seinen Grad an Exotik steigert. Zudem indizieren auch beide eine klare Affiliation zum Zerbrechlichen: Bibi effiziert aufgrund seiner unschuldigen Erscheinung und Androgynie den Eindruck einer verletzlichen *femme fragile*, während Gabriele ob ihrer physischen Leiden und ihres Todes stärker mit Paolo Hofmann und Cippola zu vergleichen ist.

Im Hinblick auf die Kunst und die Profilierung des Künstlers sind jedoch deutliche Unterschiede zu den Malern vorhanden. In *Das Wunderkind* wird zwar größtenteils auf die äußere Vermittlung der gespielten Musik verzichtet, allerdings nimmt sie, und damit der Künstler, der für sie verantwortlich ist, die Rolle des zentralen und kraftvollen Differenzierungsindikators zwischen dem Künstler und dem Nicht-Künstler ein: Während ersterer die Kunst, ihre Wirkung und Bedeutung durchschaut

²¹⁰ Chopins *Nocturnes* illustrieren die aufkommende Hinwendung zur Nacht.

²¹¹ Kristiansen (2013), S. 93.

²¹² Ebd., S. 90.

und es vermag, durch die Produktion ihrer — was unter großem Kraftaufwand und Aufopferung geschieht — Glück, Klarsicht und Reflexion auszulösen, fehlt weiterem die Fähigkeit des Durchdringens der inszenatorischen Oberfläche und dadurch der wahre Zugang zur Kunst. In *Tristan* steht indes die äußere Schilderung im Zentrum des Textes. Unmittelbar wird die rauschhafte Wirkung beschrieben, welche durch die gespielte Musik Richard Wagners evoziert wird. Die der Décadence zuzuschreibende Musik Wagners²¹³ und ihre Verbindung zum Dionysischen führt dazu, dass die Musik zum Mittel metaphysischer Erlösungsbestreben wird und zur Dissoziation des *principii individuationis* und damit zum Tode führt. Im *Tristan* wird also das gewaltige Potential der Musik thematisiert: Sie verfügt über die Macht des Rausches, der Erlösung und der dafür notwendigen Erkenntnissuggestion, die jedoch zwangsläufig mit dem Tod des Künstlers einhergehen muss. Allerdings macht die Verfügungsgewalt über diese Kunstform den Musiker auch zu einem enorm mächtigen Künstler.²¹⁴

3.5. Der Literat

Der letzte Künstlertyp, der in dieser Arbeit analysiert werden soll, ist der des Literaten. Konträr zum Malertypus — dessen quantitative Mangelbehandlung im erzählerischen Werk Thomas Manns bereits konstatiert wurde — stellt der des Literaten den quantitativ am häufigst bearbeiteten Künstlertypus im Œuvre dar, was mit Blick auf Manns eigene Künstlerschaft wenig überrascht. In diesem Kapitel sollen zur exemplarischen Analyse erneut zwei Novellen sowie deren schriftstellerisch tätigen Protagonisten betrachtet werden, welche als die bekanntesten Thomas Manns gelten: Tonio Kröger in der gleichnamigen Erzählung von 1903 und Gustav von Aschenbach in *Der Tod in Venedig*. Es soll hier neben den Fragen der Figuration der Literaten und der narratologischen Darstellung der Fi-

²¹³ Vgl. Valk (2011), S. 47.

²¹⁴ In *Luischen* (1900) zeigt sich ein ähnliches Bild: Während der Pianist Alfred Lütner im Rausch ein Stück komponiert und spielt, hört der Anwalt Christian Jacoby dies bei seiner blamablen Tanzvorführung. Die „jähle Wendung“ (LU 179), die gespielt wird, löst im Anwalt die schreckliche Erkenntnis der Affäre aus, die seine Frau mit dem Pianisten hat. Diese Erkenntnis führt zum raschen Tod und damit zur Erlösung aus seinem schamvollen Leben.

guren und der Kunst auch untersucht werden, ob Entwicklungen zwischen den beiden Novellen bezüglich des Kunstverständnisses und der Figuration existieren.

3.5.1. Tonio Kröger — *Tonio Kröger*

Mit Blick auf die Herkunft Tonios lässt sich auf die Figuren Paolo Hofmanns und des Bajazzo rekurren: Wie bei Paolo weist Tonios Vorname auf Exotik und damit die Neigung zum Artistischen hin, die eine der beiden primären Einflusskonstituenten seines Wesens ist: Consuelo, Tonios „schöne[, schwarzhhaarige] Mutter“ ist „so anders [...], als die übrigen Damen der Stadt, weil [sein] Vater sie sich einstmals von ganz unten auf der Landkarte heraufgeholt hat!“ (TK 247). Dem gegenüber steht Tonios Vater, „Konsul Kröger“ (TK 244), einer der „großen Kaufleute, die öffentliche Ämter bekleide[n] und mächtig[e] [...] [Positionen] in der Stadt“ (ebd.) innehaben. Konträr zu Tonios Mutter tritt der Vater auf als ein, die großbürgerliche Lebensweise repräsentierender, „langer, sorgfältig gekleideter Herr mit sinnenden blauen Augen“ (TK 247). Im Haus seiner Vorfahren, dem „herrschaftlichste[n] der ganzen [engen und gibeligen] Stadt“ (TK 244), zeigt sich — wie in *Der Bajazzo* — die Mutter für den künstlerischen Einfluss auf Tonio verantwortlich: Sie spielt „so wunderbar den Flügel und die Mandoline“ (TK 247) und interessiert sich dabei — anders als der Vater — nicht dafür, ob Tonio die Erwartungen an einen Vertreter seines sozialen Stands erfüllt (vgl. ebd.). Ferner demonstriert sich seine Nähe zum Künstlertum ebenfalls anhand seines Aussehens. Bereits in seiner Jugend sind äußerliche Merkmale ausgeprägt, die Analogien zu den Künstlerfiguren Paolo Hofmann und Gabriele Klötterjahn dokumentieren: Aus seinem „brünetten und ganz südlich scharf geschnittenen Gesicht [blicken] dunkle und zart umschattete Augen mit zu schweren Lidern träumerisch und ein wenig zaghaft hervor“ (TK 244). Auch seine im Erwachsenenalter verschlechternde Gesundheit ist ein Indikator für seine Zuordnung zur Gruppe der exotisch-kränklichen Künstlerfiguren. Dabei verweisen sowohl Tonios Herkunft als auch sein Aussehen auf den zentralen Aspekt der Novelle — die Hin- und Hergerissenheit Tonios zwischen der Sphäre des Bürgertums und der des Künstlertums. Das Ver-

langen danach, ein würdevolles und dem Status der Familie Kröger angemessenes Leben zu führen, artikuliert Tonio selbst mit einer Aussage, die leitmotivisch repetiert wird, um seine Verbundenheit zur bürgerlichen Lebenswelt zu indizieren: „Wir sind doch keine Zigeuner im grünen Wagen, sondern anständige Leute, [...] die Familie Kröger.“ (TK 247f.) Dieser Anspruch an eine respektable Lebensführung reflektiert sich auch in seiner Kleidung. In Diskrepanz zu seinem Erfolg als anti-bürgerlicher Künstler ist er „äußerst sorgfältig und gediegen gekleidet, in einem Anzug von ruhigem Grau und reserviertem Schnitt“ (TK 268), was Lisaweta zum einen spöttisch als „Patrizier-Gewänder“ (TK 269) bezeichnet und zum anderen einmal mehr die Zerrissenheit seiner Existenz verdeutlicht, was er selbst kommentiert: „Man ist als Künstler innerlich immer Abenteuerer genug. Äußerlich soll man sich gut anziehen, zum Teufel, und sich benehmen wie ein anständiger Mensch“ (ebd.).

Dieser Zwiespalt wird auch anhand Tonios Verhalten ersichtlich, wobei sich seine künstlerische Disposition bereits im Schulalter zeigt. Er besitzt ein „Heft mit selbstgeschriebenen Versen“, was „durch sein eigenes Verschulden bekannt [wird]“ und seinem Ansehen „bei seinen Mitschülern [...] wie bei den Lehrern“ (TK 246) schadet. Darauf reagiert er mit Verachtung gegenüber ihnen, „deren persönliche Schwächen er seltsam eindringlich durchschaut[.]“ (TK 247) Dies dient schon als früher Hinweis auf sein Verhältnis zum Komplex der Literatur als Kunstform der Erkenntnis. Zudem bewegt Tonio sich auch hinsichtlich seiner Lesegeohnheiten auf der Seite des Geistes: Er versucht, seinem Freund Hans Hansen Schillers *Don Carlos* (1787) nahe zu bringen, worauf dieser entgegnet, „bei [s]einen Pferdebüchern“ (TK 250) bleiben zu wollen. Ebenfalls nimmt Tonio, anders als Hans und andere Klassenkameraden, keine Reitstunden (vgl. ebd.). Jedoch demonstriert Tonio bei der Reflexion der eben genannten Umstände sein zerrissenes Wesen der Existenz „in zwei sich ausschließenden Welten, in der des Geistes und des warmen Lebens“²¹⁵: Er empfindet sein Dichten „selbst [...] als ausschweifend und eigentlich ungehörig“ (TK 247). Daneben ist auch der Versuch, Hans zum Lesen hoher Literatur zu bewegen, nicht vollends aufrichtig: „Hans sollte

²¹⁵ Kristiansen (2013), S. 98.

nicht werden wie Tonio, sondern so bleiben, wie er war“ (TK 254). Diesen Zustand der Orientierungslosigkeit²¹⁶ überwindet er scheinbar mit dem Verlassen seiner Heimatstadt, denn er wendet sich der Kunst zu²¹⁷, begreift, „was für eine Bewandnis es mit ihm hatte, und war voller Spott für das plumpe und niedrige Dasein, das ihn so lange in seiner Mitte gehalten hatte.“ (TK 263) Er ergibt sich ganz „der Macht des Geistes und Wortes“ und lebt „in großen Städten und im Süden [...] [a]ber da sein Herz tot und ohne Liebe war, [...] stieg er hinab in Wollust und heiÙe Schuld“, wobei ihn bisweilen — „durch [...] das Erbteil seines Vaters in ihm“ (TK 264) — wehmütige Erinnerungen an seine Bürgerlichkeit befallen. Obwohl er sich vorerst bewusst für das Leben im Dienste der Kunst entscheidet, existiert dennoch seine bürgerliche Denk- und Verhaltensweise unentwegt weiter und nur sein „zäh ausharrender und ehrüchtiger Fleiß“ ermöglicht es ihm erst, „im Kampf mit der wählerischen Reizbarkeit seines Geschmacks unter heftigen Qualen ungewöhnliche Werke entstehen“ (TK 265) zu lassen. Obgleich sein superfizielles Verhalten bewusst dem Extrem des Künstlers entspricht, vermag Tonio es nicht, das Bürgerliche ganz zu überwinden, es unterstützt seinen artistischen Habitus sogar.²¹⁸ Dieser innere Konflikt lässt Tonio seine Freundin, die Malerin Lisaweta Iwanowna, aufsuchen, um die ihn belastende Angelegenheit zu besprechen. Tonios Verhalten zeigt hier, dass er — anders als beispielsweise Paolo Hofmann und eher wie Gabriele Klöterjahn — nicht die soziale Abkapselung vollzieht, sondern in zwischenmenschliche Interaktion mit Gleichgesinnten tritt. Zum einen illustriert das Suchen einer Debatte seine Nähe zu bürgerlich-gesellschaftlichen Umgangsformen, zum anderen verweist der Inhalt des Gesprächs auf seine künstlerische Seite. Tonios letzte Handlung, die seinen inhärenten Antagonismus illustriert, ist die Reise in seine Heimat. Hier „muss er die Demütigung hinnehmen, seine bürgerliche Identität und Respektabilität in einem solchen Grad angezweifelt zu bekommen, dass er nur mit knapper Not vermeiden kann,

²¹⁶ Vgl. Ebd., S. 100.

²¹⁷ Vgl. Peter Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. 2., durchges. u. ergänzte Aufl. Bonn: Bouvier 1975 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 6), S. 67.

²¹⁸ Vgl. Larsson (2011), S. 196.

[...] verhaftet zu werden.“²¹⁹ Auch bei seinem Besuch in Dänemark, während dessen er Imaginationen Hans Hansens und Ingeborg Holms antrifft (vgl. TK 306f.), sich aber nicht mit ihnen verständigen kann, da „ihre Sprache [...] nicht seine Sprache“ (TK 313) ist, wird ihm klar, dass er weder der einen noch der anderen Sphäre vollends zugehörig ist. In seinem Brief am Ende der Novelle berichtet er von seinem Entschluss, sein Verhalten so auszurichten, dass es seiner neu konstituierten Identität entspricht, die seine Bürgerlichkeit und sein Künstlertum integriert (vgl. TK 318).

Auch in *Tonio Kröger* ist die Erzählinstanz von komplexer und problematischer Beschaffenheit. Augenfällig ist ihre heterodiegetische Position²²⁰, wobei der Blick des Erzählers auf die Vergangenheit gerichtet ist.²²¹ Als diffiziler erweist sich die Bestimmung der Fokalisierung. Für das Verhältnis der Nullfokalisierung sprechen die häufigen Kommentare des Erzählers: Einerseits werden proleptische Aussagen hinsichtlich der Handlung artikuliert (vgl. TK 283). Andererseits offenbart sich seine ironische Erzählhaltung beispielsweise anhand der Schilderung des Tanzlehrers Knaak (vgl. TK 258f.).²²² Allerdings demonstriert sich anhand von Fragen, auf die der Erzähler keine Antwort zu geben vermag („Wie geschah das?“; TK 255), ebenfalls die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz. Hierdurch und durch Äußerungen, welche die Adaption der Sichtweise Tonios indizieren (vgl. TK 246f.)²²³, wird ebenfalls die Möglichkeit der Bestimmung der Fokalisierung als interne eröffnet. Die wohl prominente

²¹⁹ Kristiansen (2013), S. 108.

²²⁰ Für einen Einblick in den Versuch der Ausarbeitung Tonios als geheimer Erzähler siehe Andreas Blödorn: Von der Queer Theory zur Methode eines Queer Readings. Tonio Krögers verquere ‚Normalität‘. In: Tim Lörke u. Christian Müller (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2006, S. 129-146. Hier argumentiert Blödorn, dass, angesichts der im Brief an Lisaweta auftauchenden Wiederholung der Rede von seinem lebenden Herzen im ersten Kapitel, Tonio als camoufflierter Erzähler agiere. Allerdings ist es wahrscheinlicher, dass Tonio im Laufe der Novelle durch seine Erkenntnisse zu solcher Einsicht hinsichtlich seiner Identität gelangt, dass ihm die Wiederholung der Rede des Erzählers ermöglicht wird (vgl. Kristiansen 2013, S. 110).

²²¹ Vgl. Larsson (2011), S. 187.

²²² Vgl. Ebd., S. 189.

²²³ Vgl. Ebd.

teste Aussage des Erzählers zur Demonstration der internen Fokalisierung und seiner Affinität zu Tonios Blick- und Gefühlswelt findet sich im ersten Kapitel, wenn Tonios gemischte Gefühle bezüglich seines Heimatmilieus vom Erzähler vermittelt werden (vgl. TK 254). Jedoch weist auch diese Art der Fokalisierung Unzuverlässigkeit auf und muss kritisch beleuchtet werden. Bei der irrtümlichen Begegnung mit Hans und Ingeborg in Dänemark, welche beispielhaft für jenen Typ des Lebens stehen, nach dem Tonio sich zu sehnen scheint, wird die interne Fokalisierung etappenweise revidiert (vgl. TK 310). Allerdings ist es an dieser Stelle „unsicher, ob der kognitive Prozess der Hauptperson oder des Erzählers das diskursive Gleiten generiert.“²²⁴ Diese mangelnde Eindeutigkeit bezüglich der Fokalisierung kann bereits hier als erneuter Verweis auf Tonios zentralen Identitätskonflikt verstanden werden. Da diese Kontroverse und Tonios damit verbundene Kunstprogramm, nicht aber seine künstlerische Produktion — die *de facto* kaum eruiert wird — im Fokus der Novelle stehen, ist es nicht verwunderlich, dass auch weitere narratologische Aspekte diesen weiter indizieren. Die Erzählinstanz selbst etabliert die „Leitformel“²²⁵: „Damals [in seiner Heimatstadt] lebte sein Herz“ (TK 254), auf die in modifizierter Form häufiger rekurriert wird (vgl. TK 300). Dadurch verbleibt Tonios Konflikt der Spaltung und Unentschiedenheit beständig präsent. Um diese Schwellenexistenz aufrecht zu erhalten, artikuliert entweder der Erzähler selbst oder durch die Vermittlung Tonios ureigener Gedanken eine „ironische ‚Gegenrede‘, die sich kritisch gegen das Leben und seine Trivialitäten richtet“²²⁶, als Tonio gegen Ende der Novelle seiner Sehnsucht nach dem Leben zu verfallen droht (vgl. TK 311 u. 316). Hinsichtlich der narratologischen Gestaltung ist abschließend zu konstatieren, dass das zentrale Motiv Tonios Hin- und Hergerissenheit nicht nur thematisiert, vermittelt und im Bewusstsein des Lesers gehalten wird, sondern dass der Erzähler die Unentschiedenheit Tonios adaptiert und dadurch in seiner eigenen Beschaffenheit widerspiegelt, womit die elementare Relevanz des Konflikts, welcher auch im Mittelpunkt des Dialogs zwischen Tonio und Lisaweta steht, der allerdings nahezu aus-

²²⁴ Ebd., S. 199.

²²⁵ Ebd., S. 190.

²²⁶ Kristiansen (2013), S. 109.

schließlich in Figurenrede vermittelt wird und ohne Erzählerkommentare auskommt, auch auf narratologisch-figuraler Ebene demonstriert wird.

Wie gesagt werden die Erzeugnisse Tonios literarischer Künstlerschaft bis auf wenige Ausnahmen (vgl. TK 246, 265, 293, 300) nicht erwähnt und selbst bei den wenigen Nennungen seiner Arbeiten wird nicht auf den Inhalt eingegangen. Wichtiger ist Tonios Verhältnis zur Literatur und die Programmatik, auf der dieses fußt und das im Verlauf der Erzählung nicht nur stark reflektiert wird, sondern auch Entwicklungen zeigt. Sein literarisches Talent deutet sich schon in seiner Schulzeit anhand seiner „selbstgeschriebenen Verse“ (TK 256) an. Vor Tonios radikaler Hinwendung zur Kunst der Erkenntnis führt ihn seine noch vorhandene und später wieder einsetzende „Offenheit“ und „widerspruchsvolle Haltung zur Welt des Bürgers und des Künstlers“²²⁷ gefährlich nahe an die Sphäre des Dilettantismus und damit des Bajazzo: „Frage man ihn, was in aller Welt er zu werden gedachte, so erteilte er wechselnde Auskunft, denn er pflegte zu sagen [...], daß er die Möglichkeit zu tausend Daseinsformen in sich trage“ (TK 263). Wie auch der Bajazzo verlässt Tonio seine Heimatstadt, doch anders als dem Dilettanten gelingt es ihm, sich für eine der Kunst- und Lebensformen zu entscheiden, sich dieser hinzugeben, so das Scheitern des Bajazzo zu überwinden und zu einem ‚wahren Künstler‘ zu werden, dessen Suche nach Erkenntnis die einzige Motivation seiner Kunst ist:

Er ergab sich ganz der Macht [...] des Geistes und Wortes [...]. Mit seiner jungen Leidenschaft ergab er sich ihr, und sie lohnte ihm mit allem, was sie zu schenken hat, und nahm ihm unerbittlich all das, was sie als Entgelt dafür zu nehmen pflegt. Sie schärfte seinen Blick und ließ ihn die großen Wörter durchschauen, [...] machte ihn hellichtig und zeigte ihm das Innere der Welt und alles letzte, was hinter den Worten und Thaten ist. Was er aber sah, war dies: Komik und Elend — Komik und Elend. (TK 264)

Durch die Literatur gelangt er zu Erkenntnis, wodurch er die Banalitäten des Lebens erkennt, die Ekel und Elend in ihm auslösen. Er kultiviert

²²⁷ Ebd., S. 101.

seine Kunst weiter, die auf „Haß gegen die Sinne [und das Leben]“ fußt, wodurch seine Künstlerschaft „wählerisch, erlesen, kostbar, fein, reizbar gegen das Banale und aufs Höchste empfindlich in Fragen des Taktes und Geschmacks“ (TK 265) wird. Seine lebensablehnende Kunstphilosophie führt letztlich zur nihilistisch imprägnierten Überzeugung, „daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender [Künstler] zu sein.“ (TK 266) Im Dialog mit Lisaweta offeriert er weitere Einblicke in seine Kunstprogrammatur: Das Ziel seiner gegen das Prinzip des Lebens gerichteten Erkenntniskunst ist nicht das Freisetzen von Emotionen, sondern unternimmt den Versuch, durch die Macht des Wortes ein „Kaltstellen und Aufs-Eis-legen der Empfindung“, die „Erledigung des Gefühls durch litterarische Sprache“ zu erreichen und die „süßen oder erhabenen Erlebnis[se]“ (TK 277) auszuschalten. Auch Lisawetas Kunstverständnis beinhaltet die von Schopenhauers Ethik beeinflusste „Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis“ und die „erlösende Macht der Sprache“ (TK 275), weshalb sie den Literaten, der dies zu erreichen vermag, als „Heilige[n]“ (ebd.) bezeichnet.²²⁸ Der Unterschied zwischen den Kunstauffassungen der Diskussionspartner besteht jedoch darin, dass „die Erkenntniskunst Tonios keineswegs bei der Reinigung der Gefühle Halt macht, sondern bis zur gänzlichen Enthüllung der Absurdität alles Seienden vordringt, alles Letzte [...] demaskiert und damit in letzter Instanz dazu tendiert, das Leben zu verneinen.“²²⁹ Während für Lisaweta die Literatur ein Werkzeug zur „humanisierenden [Hervor. im Orig.] Aufhellung unbewusster Emotionen“²³⁰ ist, verfolgt Tonio eine alles Leben negierende Kunstprogrammatur. Doch der in ihm tobende Konflikt zwischen den Extremen der Lebensverneinung und Sehnsucht nach dem Leben führt zur Distanzierung von seiner radikal-negierenden Kunst. Als zentraler Begriff für dieses Ansinnen ist der „Erkenntnisekel“, die „Gleichgültigkeit und ironische Müdigkeit aller Wahrheit gegenüber“ (TK 276), die seine Kunst evoziert. Er will sich von der Kunst der Lebensleugnung abwenden und dem ihm innewohnenden Impuls der Sehnsucht nach einem Leben „in Frieden und Eintracht mit

²²⁸ Vgl. Marx (2002), S. 50ff. u. Kurzke (1997), S. 89ff.

²²⁹ Kristiansen (2013) S. 115.

²³⁰ Ebd.

Gott und der Welt“ (TK 272) nachgeben; die bis dahin von ihm repräsentierte Kunstprogramm der Exklusion vom Leben bezeichnet er resignativ als „Fluch“ (ebd.). Er wendet sich von allem, „was mit Kritik, Erkenntnis, Kunst und Geist zu tun hat“, ab und bekennt sich zur „einseitigen Allbejahung“²³¹ des zuvor abgelehnten Lebens. Diesen, nach der grundsätzlichen negierenden Haltung, nun zweiten Irrweg Tonios beurteilt Lisaweta: „Die Lösung ist die, daß Sie, wie Sie da sitzen, ganz einfach ein Bürger sind.“ (TK 281) Beide Extreme stellen eine irrtümliche Distanzierung von seinem Selbst dar, das beide Pole zu integrieren versuchen muss. Auf seiner Reise erkennt Tonio (womöglich aufgrund seiner erkenntnisschaffenden Kraft), dass es sich auch bei seiner einseitigen Sehnsucht nach Leben um eine Illusion handelt: „Noch einmal anfangen? Aber es hülfe nichts. Es würde wieder so werden“ (TK 311). Aufgrund seines nun vorhandenen Wissens um seine schwebende Existenzform kann er in seinem Brief an Lisaweta sein neues Kunstprogramm darzustellen. Er erkennt die ihn bestimmende Ambivalenz zwischen Geist und Leben, er sieht ein, dass er gleichzeitig das Leben liebt sowie er es auch verachtet. Dem häufig proklamierten Befund, dass Tonio seine künstlerische Kritik am und die Sicht auf das Leben ganz aufgeben, ist entgegenzuhalten, dass er noch immer „die [s]tolzen und [k]alten“ Literaten bewundert, welche die „Menschen verachten“ (TK 318), diese aber nicht mehr beneidet. Ferner verbleibt er nicht „in der bürgerlichen Welt des Nordens“²³², sondern gedenkt, in die südlichen „Arkadien“ (TK 316) zurückzukehren. Die Eindeutigkeit der zuvor bürgerlich-lebensfeiernden Position wird erneut in eine ambivalente Haltung transformiert: „Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolge dessen ein wenig schwer.“ (TK 317) Er identifiziert sich dadurch *ex negativo* sowohl als Bürger wie auch als Künstler; ein Hybrid, der beide Sphären vereint. Er verweist auf seine neue Programmatik: Es gibt „ein Künstlertum [...], so tief [...], daß keine Sehnsucht ihm [...] empfindenswerter erscheint, als die nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit.“ (Ebd.) Die Fähigkeit, die Kunst der Erkenntnis und die — den früher vorherrschenden Nihilismus

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 112.

tilgende — „Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen“ (TK 318) zu inkorporieren, macht aus dem kalten „Litteraten einen [warmen] Dichter“ (ebd.). Somit unternimmt er den Versuch, die beiden Gegensätze — deren Ausgleich auch Thomas Mann selbst ein Leben lang beschäftigte — zusammenzuführen in eine Kunst- und Lebensform, in der, wie von Lisaweta angedeutet, „die analytische und humanisierende Katharsis das Gemeinsame der künstlerischen Wirkung ausmacht.“²³³ Die Frage, ob dies gelingt, wird in *Tonio Kröger* nicht beantwortet.

3.5.2. Gustav von Aschenbach — *Der Tod in Venedig*

Bereits 1905 lassen sich die Konturen eines Plans zu einer dem *Tod in Venedig*, der Novelle, die als „Endpunkt des Frühwerks [...] Thomas Manns“²³⁴ gilt, ähnlichen Erzählung verzeichnen.²³⁵ Als Katalysator für die Verwirklichung des bis dorthin eher lose fluktuierenden Gedankens ist Thomas Manns Aufenthalt in Venedig vom 26. Mai bis zum 2. Juni 1911 anzusehen, den er mit seiner Frau Katia und seinem Bruder Heinrich verbrachte. Diesem Besuch ging eine Ferienreise auf die Insel Brioni voraus, die jedoch frühzeitig abgebrochen wurde, da Mann am 18. Mai vom Tod Gustav Mahlers erfuhr, weshalb er, Katia und Heinrich überhaupt erst nach Venedig reisten. Die literarische Verarbeitung der Reiseerlebnisse, auf denen Mann retrospektiv sämtliche Figurenkonzeptionen fundierte, begann umgehend nach der Rückkehr nach Deutschland. Publiziert wurde *Der Tod in Venedig* dann zuerst im Jahr 1912 im Oktober- und Novemberheft (23. Jg.) der *Neuen Rundschau*, worauf ebenfalls 1912 eine bibliophile Prachtausgabe im Münchner Hyperion Verlag und im Februar 1913 eine Buchausgabe bei S. Fischer erschien.²³⁶

„Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete“ (TV 501) entstammt einem in

²³³ Ebd., S. 116.

²³⁴ Larsson (2011, S. 201).

²³⁵ Vgl. Vaget (1984), S. 176.

²³⁶ Vgl. Francesco Rossi: *Der Tod in Venedig* (1912). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 126-130, hier S. 126f.

Schlesien ansässigen, großbürgerlichen Elternhaus. Seine Vorfahren bekleideten hohe Posten und Ämter: Sie „waren Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre gewesen, Männer, die im Dienste des Königs [...] ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten.“ (TV 508) So ähnelt seine Provenienz der Tonio Krögers stark. Beide Elternhäuser inkarnieren Dynastien bürgerlicher Amts- und Würdenträger und verkörpern so die über Generationen tradierten Werte der Zucht und des Pflichtbewusstseins.²³⁷ Den Aspekt des Künstlerischen bringt, erneut wie bei Tonio, die Mutter in die Familie: „[R]ascheres, sinnlicheres Blut war der Familie in der vorigen Generation durch die Mutter des Dichters [...] zugekommen“; daneben zeigt sie sich ebenfalls verantwortlich für Gustavs exotische Optik, denn „[v]on ihr stamm[en] die Merkmale fremder Rasse in seinem Äußeren.“ (Ebd.) Auch indiziert er die typisch kränkliche Konstitution (vgl. TV 509). Am Ende des zweiten Kapitels wird das Bild des saturierten, arrivierten „Staatschriftstellers“²³⁸ gezeichnet, der er mit 50 Jahren ist: Sein Kopf, der „ein wenig zu groß im Verhältnis zu der fast zierlichen Gestalt“ ist — und damit leicht den Eindruck von Verwachsung erweckt — ist mit „brünett[em]“, „rückwärts gebürstete[m] Haar“ bedeckt, das „an den Schläfen sehr voll und stark ergraut“ ist. Auf seiner „gedrungenen, edel gebogenen Nase“²³⁹ sitzt eine „Goldbrille“ (TV 515), durch deren Gläser seine Augen „müde und tief“ (TV 516) blicken. Es ist ein Gesicht, dessen „physiognomische Durchbildung“ (TV 515) von der Kunst getätigt wurde; „[s]ie beglückt tiefer, sie verzehrt rascher. Sie gräbt in das Antlitz ihres Dieners die Spuren imaginärer und geistiger Abenteuer“. Sie hinterlässt Spuren, „wie es ein Leben voll ausschweifender Leidenschaften und Genüsse sie kaum hervorzubringen vermag.“ (TV 516) Diese Ergebnisse demonstrieren nicht nur, dass es sich bei Aschenbach bereits auf Basis seiner Herkunftssituation und seines Aussehens um einen Künstler nach etabliertem Muster handelt, sondern auch, dass er als Weiterentwicklung Tonio Krögers gelesen werden kann, wobei diese These im Laufe des Kapitels weiter verfolgt werden soll.

²³⁷ Für eine Analyse der Rolle Friedrich des Großen in *Der Tod in Venedig* vgl. Kristiansen (2013), S. 164ff.

²³⁸ Vaget (2001), S. 588.

²³⁹ Wohl als Anlehnung an Goethes Physiognomie zu lesen.

Bei Aschenbach, einem Mann, der „sein ganzes Wesen auf [literarischen] Ruhm“ (TV 508) ausrichtet, schlägt sich dieses Ziel freilich auf sein Verhalten nieder. Als Inkarnation des Leistungsethikers²⁴⁰ ordnet er mit der ihm durch seine familiär tradierte, bürgerliche Strenge alles seiner Kunstproduktion unter. Aschenbachs durchgetakteter Tagesbeginn erinnert dabei an einen Schichtdienst, den er mit großer Disziplin verrichtet:

Mit vierzig, mit fünfzig Jahren [...] begann er seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann, ein Paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar. (TV 510)

Die „Selbstzucht, die seine Lebensführung bestimmt“²⁴¹, korrespondiert mit seinem unbändigen Willen zur literarischen Arbeit. Hervorzuheben ist hier die Metapher des „Triebwerks in seinem Inneren“ (TV 501), das ihn zur unermüdlichen und dabei disziplinierten Arbeit bewegt. Sein Leistungsethos treibt Aschenbach so sehr, dass er selbst angesichts der durch seine Tätigkeit induzierten Überreizung bisweilen keinen Schlaf zu finden vermag, da seine „Künstlerfurcht, nicht fertig zu werden“ (TV 505) ihn zur Arbeit drängt. Er ist so stark von seiner Kunst vereinnahmt, dass ihn der kurz erwähnte Tod seiner Frau nicht tangiert (vgl. TV 515), da dieser ihm die Einsamkeit gestattet, um ungehindert seiner Arbeit nachzugehen, wobei er auch die Pflicht eines weltweit erfolgreichen Künstlers erfüllt, wenn er täglich seine Korrespondenz erledigt, „die Wertzeichen aus aller Herren Länder trägt“ (TV 508), was seine Prominenz weiter pointiert. Aschenbach widersetzt sich dem Müßiggängertum des Bajazzo. Er nimmt seine Kunst und deren Produktion als arbeitssamen „Dienst“ (TV 506) wahr, worin sich die charakterliche Doppelkonstitution seiner Existenz reflektiert: Er schafft seine Kunst — eine Arbeit,

²⁴⁰ Vgl. Kurzke (1997), S. 49.

²⁴¹ Tim Lörke: Der Dichtende Leib. Gustav von Aschenbach, *Der Tod in Venedig* und die Poetik des Körpers. In: Holger Pils u. Kerstin Klein (Hg.): *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 29-37, hier S. 31.

die „höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens“ (TV 501) erfordert — im Rahmen eines Lebensmodells, das dem bürgerlichen Arbeitsethos entspricht. Das Faktum, dass Aschenbach zum „lebende[n] Klassiker“²⁴² aufsteigt, in den Schulkanon aufgenommen wird (vgl. TV 515) und dabei gleichzeitig auch bei geistes-affinen und kunsttheoretisch interessierten Menschen Erfolg hat (vgl. TV 508), zeigt, dass ihm die Symbiose der Sphären des Bürger- und Künstlertums mit Erfolg gelingt — zumindest vorerst. Nicht nur bezüglich der Anstrengungen der künstlerischen Produktion zeigen sich Parallelen zwischen Tonio Kröger und Gustav von Aschenbach. Das Vorhaben des etwa 30 jährigen Tonio, seine schmerzvolle Existenz zwischen den sich zuvor exkludierenden Polen des Künstler- und des Bürgertums zu überwinden, die beiden Sphären zu einer produktiven Einheit zu fusionieren und so aus einem „Litteraten einen Dichter“ (TK 318) zu machen, der Kunst schafft, die sowohl beim bürgerlichen wie auch beim artistischen Publikum Anklang findet, vollendet sich erfolgreich in Aschenbach. Dieser erweckt damit nicht nur optisch den Eindruck eines gealterten und weiterentwickelten Tonio Krögers, sondern auch bezüglich seines Arbeitsverhaltens. Gleichzeitig demonstriert Aschenbach jedoch auch, dass durch die radikal wirkende Arbeitsethik die „Bürgerliebe“ (ebd.) Tonios erkalten kann, was diesem auch drohen könnte. Ebenfalls eindeutig künstlerisch konnotiert ist Aschenbachs Reaktion darauf, dass ihn seine künstlerische „Ungenügsamkeit“ (TV 506) so sehr quält, sodass er eine Bildungsreise in den „liebenswürdigen Süden“ mit dem Ziel der Inspirationsfindung und der „Zufuhr neuen Blutes“ (TV 507) unternimmt. Auch hier ist die Nähe zu Tonio unübersehbar; doch während dieser gen Norden aufbricht, reist Aschenbach nach Süden. In Venedig angekommen, zeigt Aschenbach dann Verhaltensweisen, die seine neue Kunstprogrammatisierung erkennen lassen. Statt in täglichen Etappen minutiös und hochreflektiert zu arbeiten, folgt er einer „schwingende[n] Gefühlsspannung“ und verfasst in kürzester Zeit „anderthalb Seiten erlesener Prosa“ (TV 556). Obwohl dieses Verhalten diametral zum zuvor geschilderten steht, weist auch dieses Aschenbach dezidiert als Künstler aus.

²⁴² Ebd., S. 34.

In *Der Tod in Venedig* erreicht die Komplexität und problematische Identifizierbarkeit der narratologischen Darstellung ihren Höhepunkt. Allgemein ist zu konstatieren, dass die Erzählinstanz eine heterodiegetische ist, was beispielsweise an den „phatische[n], sich quasi an ein fiktives Publikum wendende[n]“²⁴³ Ausdrücken wie ‚uns‘ („unserem Kontinent“; TV 501) ersichtlich wird. Als schwieriger erweist sich die Determination der Fokalisierung. Der Erzähler weist erneut Merkmale auf, die sowohl eine Attestierung der Nullfokalisierung wie auch der internen Fokalisierung erlauben. Es werden Vorausdeutungen wie auch Rückblenden (vgl. TV 577) getätigt.²⁴⁴ Andererseits tritt der Erzähler auch als kritischer Kommentator der Geschehnisse auf, wenn er auf Aschenbachs am Ende fatale Entwicklung und auf die versäumte Chance, diese noch abzuwenden, aufmerksam macht: „Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise zum Guten, [...] zu heilsamer Ernüchterung geführt. [...] [Aber] Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt“ (TV 557). Allerdings ist die Zuverlässigkeit des Erzählers auch anzuzweifeln, denn Äußerungen wie „Wie dem auch sei!“ (TV 514) als Antwort auf einen eigens eingeleiteten Erklärungsversuch deuten darauf hin, dass er Aschenbachs Situation nicht nachvollziehen und damit auch nicht zuverlässig vermitteln kann. Daher sind die häufig eingestreuten Kommentare eher reserviert zu betrachten.²⁴⁵ Beispiele für die Bestimmung der internen Fokalisierung existieren ebenfalls zu genüge, exemplarisch sei hier die stark ästhetisierte und antik imprägnierte erste Sichtung Tadzios durch Aschenbach aufgeführt:

Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz [...] erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. (TV 529f.)

²⁴³ Larsson (2011), S. 205.

²⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 204f.

²⁴⁵ Vgl. Kristiansen (2013), S. 238f.

Die Problematik der dezidierten Zuordnung einer Fokalisierungsart wird besonders deutlich, betrachtet man Passagen, bei denen die Grenzen zwischen dem Erzähler und der Gefühls- und Gedankenwelt Aschenbachs unscharf werden. Als Exempel hierfür sei der erste Traum Aschenbachs genannt. Hier wird zunächst aus der Sicht Aschenbachs, aufgrund der „Überlappung des Blickfelds von Erzähler und Figur“²⁴⁶, vermittelt, welche anschließend von Erzähler revidiert wird, der wieder seine Perspektive einnimmt (vgl. TV 503ff.). Ähnlich komplex, wechsel- und zweifelhaft ist die Darstellung und Bewertung Aschenbachs Kunst aus der Erzählperspektive. Auffällig ist, dass über die Kunst des jungen Aschenbach das Meiste verschwiegen und das wenige Gesagte pejorativ konnotiert wird, was auf das Missfallen des Erzählers dieser Kunst gegenüber hinweist: „Er war jung und roh gewesen mit der Zeit und [...] war öffentlich gestrauchelt, hatte Mißgriffe getan, [...] Verstöße gegen Takt und Besonnenheit begangen in Wort und Werk.“ (TV 512) Dieser Ansatz der Ablehnung kehrt sich im zweiten Kapitel um in eine Wahrnehmung und Wertung, die voll des Lobes und der Wertschätzung ist. Er führt die Texte an, denen Aschenbach seinen Status als Nationalschriftsteller verdankt und hebt deren künstlerischen Gehalt hervor (vgl. TV 507f.).²⁴⁷ Er tätigt ferner einen beinahe ehrfürchtigen Verweis auf Aschenbachs Credo des „Durchhalten[s]“ (TV 509) und der „elegante[n] Selbstbeherrschung“ (TV 511), was seine Kunst und seinen Erfolg erst ermöglicht; zudem verweist er respektvoll auf das der Kunst innewohnende „Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität“ (TV 514). Etwaige Zweifel Aschenbachs an seiner Kunstprogrammatisierung werden mit dem Verweis auf seine Erfolge (vgl. ebd.) beiseite gefegt. Der Erzähler zeigt sich lobend, indem er zum einen elaboriert seine Wertschätzung ausdrückt und zum anderen potentielle Zweifel tilgt, um seine eigenen kunsttheoretischen Ansichten und Präferenzen auch im Leser zu evozieren. Ein zutiefst anderes Bild offenbart sich im

²⁴⁶ Larsson (2011), S. 206.

²⁴⁷ Häufig wurde in der Forschung darauf verwiesen, dass es sich hierbei um Texte handelt, die Thomas Mann selbst geplant hatte, aber nie realisierte. Vaget (2001) sieht darin die Abstoßungsreaktion Manns von der neuklassischen Kunst Aschenbachs, auf deren Weg er sich selbst sah. Durch die Auseinandersetzung mit Aschenbach und dieser Kunst löst er sich von dieser Neigung, da der Untergang des Künstlers auf der Basis dieser Kunstphilosophie unausweichlich ist. Somit dient Aschenbach als Negativ-Reflexionsmedium Manns für dessen eigene Kunstprogrammatisierung, vgl. Vaget 2001, S. 588.

vierten Kapitel, wenn Aschenbach — nun bereits seiner neuen Programmatik folgend — „anderthalb Seiten erlesener Prosa“ (TV 556) schreibt. Der Ursprung ist nicht länger die Selbstbeherrschung, sondern die abfällig attestierte „heimliche Wollust“ (TV 555). Dass der Erzähler die Hinwendung zum Rausch nicht gutheißt, indiziert sich bereits anhand des vorausgehenden und in Aschenbachs Imagination stattfindenden Sokrates-Phaidros-Dialogs; hier meldet er sich zu Wort, bezeichnet Sokrates als „verschlagene[n] Hofmacher“ (ebd.) und unterstellt ihm damit pderastische Intentionen, womit er auch Aschenbach in Frage stellt²⁴⁸, wobei es merkwürdig anmutet, dass der Erzähler den Künstler, den er zuvor feierte, nun zu denunzieren versucht. Für ihn ist Aschenbachs neuer Kunstethos der falsche, weshalb er versucht, ihn zu diskreditieren und seine Programmatik unglaubwürdig erscheinen zu lassen.²⁴⁹ Besonders bemerkenswert ist dazu die Aussage, dass „[e]s [...] gut [sei], daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine [...] Entstehungsbedingungen kennt“ (TV 556). Da jedoch eben jene Ursprünge *en détail* bekannt sind, über den Inhalt jedoch kein Wort verloren wird, ist diese Aussage als blanke Ironie zu betrachten. Allerdings offenbart der Erzähler dadurch den Ansatz eines eigenen Kunstprogramms, bei dem das Werk vom Entstehungskontext gelst sein muss, womit er einerseits Goethes klassischer Ästhetik widerspricht²⁵⁰, andererseits aber versucht, von den für ihn verwerflichen Bedingungen der Prosa abzulenken, wodurch er den einst geschtzten Künstler zu schtzen versucht. Abschließend ist hier festzuhalten, dass der Erzähler eindeutig für die Kunst der Zucht votiert, für die er Aschenbach anfangs lobt. Bei dessen kontinuierlicher Distanzierung von dieser diskreditiert die Erzählinstanz ihn dann immer weiter, was jedoch nichts an Aschenbachs Entwicklung, seinem Verhalten und Tod ändert. Hierbei sei noch einmal auf die erwähnten Kommentare und stellenweise im Satz fliegenden Fokalisierungswechsel hingewiesen, welche diesen Eindruck der Unglaubwürdigkeit der Erzählinstanz verfestigen. Diese ist besonders zu berücksichtigen, da gezeigt wurde, dass der

²⁴⁸ Vgl. Hamacher, Bernd: Ein „großes und brennendes Problem der Kultur und des Geschmacks“. Schreiben und schweigen — ber die Dezenz Aschenbachs, seines Erzählers und seines Autors. In: Holger Pils u. Kerstin Klein (Hg.): Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 36-46, hier S. 40.

²⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 43.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 44.

Versuch der Übertragung der eigenen Meinung auf den Leser als Ziel des Erzählers gesehen werden kann. Als finale Warnung vor der unüberlegten Übernahme der Ansichten der Erzählinstanz sei auf den „herrenlosen“ (TV 590) Photoapparat verweisen. Dieser verdeutlicht, dass — je nach der durch den Sucher blickenden Person — nicht nur die eine Sicht- und Denkweise des Erzählers gibt. So wird jeder Leser dazu aufgefordert, über die suggestive Darstellung der Geschehnisse und das sie auslösende Kunstprogramm zu reflektieren, um eigene Folgerungen zu treffen.

Die Künstlerkarriere des Gustav von Aschenbach lässt sich in drei Phasen gliedern. Wie bereits erwähnt werden nicht viele Informationen über das Kunstverständnis des jungen Aschenbach offeriert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass aus dem überschaubaren Textmaterial keine gewinnbringenden Befunde erschlossen werden können. Betrachtet man Aschenbachs späteren Aufstieg zum „repräsentativen Dichter des Bürgerturns“²⁵¹, so kann das Zitat „[e]r war jung und roh gewesen mit der Zeit und [...] war [...] öffentlich gestrauchelt, hatte Mißgriffe getan, sich bloßgestellt, Verstöße gegen Takt und Besonnenheit begangen in Wort und Werk“ (TV 512) als Expression einer anti-bürgerlichen Position und als Widerstand und Negation der Werte und Normen gelesen werden, welche zentral für das Bürgerliche sind. Diese These wird gestützt durch eine weitere Beschreibung, welche diese Weltanschauung deutlich illustriert: „Aschenbach war problematisch, war unbedingt gewesen wie nur irgendein Jüngling. Er hatte dem Geiste gefröhnt, mit der Erkenntnis Raubbau getrieben, [...] das Talent verdächtigt, die Kunst verraten“ (TV 512f.). Hier ist auf ein Lexem hinzuweisen, das die Quintessenz des Kunstverständnisses des jungen Aschenbach darstellt: die Erkenntnis. Der junge Aschenbach ist als „unbedingter Wahrheitssucher und Erkenntniskünstler“²⁵² zu verstehen. Als solcher tritt er für den — aus der Sicht des Erzählers — „unanständigen Psychologismus der Zeit“, den „moralischen Zweifelssinn“ sowie den „Mitleidssatz“ (TV 513) ein. Auf diesem Fundament richtet sich Aschenbach mit seiner Erkenntniskunst gegen die Moral-, Wert- und Normvorstellungen der bürgerlichen Lebenswelt. Diese

²⁵¹ Kristiansen (2013), S. 151.

²⁵² Ebd., S. 152.

Rebellion gegen das bürgerliche Wertesystem charakterisiert seine Kunst als eindeutig nihilistisch.²⁵³ Dadurch verfolgt der junge Aschenbach dasselbe, defätistische und auf Erkenntnissuche ausgerichtete Kunstprinzip wie Tonio Kröger. Allerdings erkennen auch beide die Gefahren einer solchen Kunst: Wahrheit und Erkenntnis werden zum Preis „der Sinnhaftigkeit des Lebens erkaufte“²⁵⁴, es wird also die Sinnlosigkeit des Lebens offenbart. Um den Sturz in diesen „Abgrund“ (TV 589) zu vermeiden, beschließt Tonio, sich seiner Liebe zum Bürgerlichen nicht länger zu verschließen; Aschenbach fasst den Entschluss, „das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im geringsten zu lähmen [...] geeignet ist.“ (TV 513) Beide Literaten erkennen also den Irrweg der reinen Erkenntniskunst. Während jedoch *Tonio Kröger* nicht offenbart, ob das Vorhaben des Protagonisten gelingt, werden die Folgen Aschenbachs Entscheidung zur Abwendung von der Erkenntniskunst ersichtlich. Da die Ausgangssituation der beiden Schriftsteller identisch ist, kann hier Aschenbach erneut als Fortsetzung Tonio Krögers und damit als Ausblick auf die Entwicklung, die Tonio vollziehen könnte, gelesen werden. Die zweite Phase Aschenbachs Künstlertums stellt eine Antithese zu seiner vorherigen Erkenntniskunst dar. Er kehrt ihr ebenso radikal den Rücken, wie er seiner Programmatik zuvor folgte, denn „es scheint, daß gegen nichts edler und tüchtiger Geist sich rascher, sich gründlicher abstumpft, als gegen den scharfen und bitteren Reiz der Erkenntnis“ (TV 513). War die Kunst des jungen Aschenbach charakterisiert durch die Ablehnung des bürgerlichen Wertesystems, wandelt er sich durch die strikte Loslösung von der Erkenntnis zu einem standfesten Vertreter der bürgerlichen Normen- und Lebenswelt, wodurch er „die Würde“ gewinnt, „nach welcher [...] jedem großen Talente ein natürlicher Drang [...] eingeboren ist“ (TV 512). Das bereits zitierte Credo des Durchhaltens und der Selbstzucht und damit seine Arbeitsweise des regelhaften und geordneten Tagewerks reflektieren sich auch in seiner Kunst. Aschenbach bestätigt dies selbst, wenn er „in seinem Friedrich-Roman

²⁵³ Vgl. Ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 155.

nichts anderes [sieht], als die Apotheose diese[r] Befehls[wörter], [...] [die] ihm als der Inbegriff leidend-tätiger Tugend“ (TV 509) erscheinen, was zugleich ein Indikator dafür ist, dass er im Kontext seiner Kunst seine „Charakterschwächen durch strenge Disziplinierung“²⁵⁵ und Haltung auszugleichen versucht. Dass Aschenbach sich als „Märtyrer seines Werkes“²⁵⁶ wahrnimmt, der sich als von Schwertern und Pfeilen durchbohrte Gestalt (vgl. TV 511) seinem Werk unter Verzicht, Qual und harter Arbeit unterordnet²⁵⁷, offenbart er erneut selbstreflektiert:

Aschenbach hatte es einmal [...] unmittelbar ausgesprochen, daß beinahe alles Große, was dastehe, als Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen sei. Aber das war mehr als nur eine Bemerkung, [...] es war geradezu die Formel seines Lebens und Ruhmes, der Schlüssel zu seinem Werk (TV 511).

Seine Kunst basiert auf Leid, aber durch Fleiß, Haltung und Selbstbeherrschung erreicht er, „[e]benso weit entfernt vom Banalen wie vom Exzentrischen [hier als das Extreme zu verstehen]“ (TV 509), eine

Würde und Strenge, daß man [...] ein fast übermäßiges Erstarken seines Schönheitssinnes beobachtete, jene adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung, welche seine Produktion fortan ein so sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität verlieh (TV 513f.).

Dieses Erreichen einer Kunst, die sowohl der bürgerlichen wie auch der avantgardistisch-artistischen Sphäre von Lesern zusagt und von überdauernder, zeitloser Qualität scheint, führt zur größten Auszeichnung des

²⁵⁵ Rossi (2015), S. 127.

²⁵⁶ Julia Schöll: Einführung in das Werk Thomas Manns. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 73.

²⁵⁷ Bezüglich der Aufopferungsbereitschaft und der dadurch indizierten Disposition zur Todesakzeptanz Aschenbachs im Auge seiner Kunst vgl. Irmela Von der Lühe: „...daß man gestorben sein muß, um ein ganz Schaffender zu sein.“ Thomas Manns Künstlerfiguren. In: Friederike Felicitas Günther u. Wolfgang Riedel (Hg.): Der Tod und die Künste. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2016 (= Würzburger Ringvorlesungen 13), S. 231-250, hier S. 236.

Bürger-Künstlers Aschenbach (und verwirklicht damit vorläufig das Ziel Tonios), der Erhebung in den Adelsstand, was ironischerweise zugleich eine Entfernung aus der Bürgersphäre indiziert, was hier schon als Anzeichen der Auflösung seiner bürgerlichen Kunst gelesen werden kann. Dem Konsens der Thomas Mann-Philologie folgend, soll an dieser Stelle auf die — der Novelle zugrunde liegenden — Assozierbarkeit der Kunst Aschenbachs mit Nietzsches apollinischem und später dionysischem Prinzip eingegangen werden.²⁵⁸ Grundlegend stellt das Apollinische „das gestalterische Formprinzip des Geistes dar, [...] [ist] also ein Streben nach Eindämmung und Gestaltung [...] zu einer zivilisierten Form.“²⁵⁹ Kurzke führt in seinem übersichtlichen Schema²⁶⁰ diejenigen musterhaften Charakteristika einer apollinischen Kunst auf, die sich auf Aschenbachs Werk adaptieren lassen: Sie basiert auf der maßvollen Bewahrung von Haltung und Form, sowohl bezüglich der Arbeits- und Lebensweise als auch der Kunst selbst, was Aschenbach klar erfüllt (vgl. TV 511f.). Diese Form wiederum wird durch das Prinzip einer nüchternen und maßvollen Existenz konstituiert. In Aschenbachs Erreichen des Klassiker-Status kulminiert schließlich seine Meisterschaft der apollinischen Kunst, denn in ihr manifestieren sich die Merkmale der formal-strukturellen Einfachheit und Reinheit, die auf einer maßvollen, regelhaften und fleißigen Produktion fußen, welche wiederum auf ein kontemplatives, sicheres und selbstgewisses Existenzmodell zurückgeht. Ferner indiziert Aschenbach auch das letzte Zentralcharakteristikum des apollinischen Prinzips, indem er sich als Individuum und sein Werk fest in Raum und Zeit der Gesellschaft verankert: das Verfolgen des bereits thematisierten *principii individuatio-nis*. Jedoch ruft Aschenbachs striktes Programm auch Probleme hervor. Er manövriert sich und sein Werk durch seinen Fokus auf Form und Mustergültigkeit in eine schöpferische Sackgasse, er und sein Werk stecken „im stahlharten Gehäuse der Form fest.“²⁶¹ Auf der Ebene seines philosophischen Lebens- und Kunstmodells lässt sich diese Problematik

²⁵⁸ Für eine detaillierte, allgemeine Analyse der in *Die Geburt der Tragödie* (1872) eingeführten Begriffe des Apollinischen und Dionysischen vgl. Kristiansen (2013), S. 176ff.

²⁵⁹ Ebd., S. 184.

²⁶⁰ Vgl. Kurzke (1997), S. 124.

²⁶¹ Lörke (2012), S. 34.

tiefgründiger deuten. Kristiansen bezeichnet seine apollinische Kunst als „Bollwerk[]“.²⁶² Durch diesen Schutzwall bewahrt sich Aschenbach zwar vor den Gefahren der Erkenntnis, jedoch werden dadurch sämtliche Emotionen, Neigungen, Gelüste und Leidenschaften unterdrückt, welche schließlich aufgrund ihrer langen und radikalen Stauung wieder in sein Wesen drängen und ihn zu seiner Reise bewegen. Die dritte Phase des Aschenbach'schen Künstlertums gestaltet sich erneut als antithetisch zur vorausgegangenen und dient erneut als mögliche Station auf Tonios etwaigen Weg als Künstler. Dies bedeutet konkret, dass sich sein Kunstprogramm — nach Nietzsches Terminologie — von einem apollinischen zu einem dionysischen wandelt.²⁶³ Diese neue Kunst ist der polare Gegensatz zur vorherigen: Die strenge Form und Haltung weicht dem Prinzip der wilden, unbändigen und exzessiven Formlosigkeit. Die auf Vernunft, Fleiß und Kausalität fundierte Kunst- und Lebensweise wird von der Neigung zum irrationalen Wahnsinn verdrängt. Die durch Selbstgewissheit und Reflexion konstituierte Existenz verliert ihre Struktur durch die Manifestation der Selbstvergessenheit und die maßvolle Nüchternheit des Lebens folgt nun der Maxime des schwärmerisch-ekstatischen, entgleisenden Wahnsinns. Während die Quintessenz des Apollinischen die Beibehaltung des *principii individuationis* darstellt, ersucht das Dionysische das Gegenteil zu erreichen: Es strebt „durch die Unterminierung der Individuationsgrenzen nach der Auflösung des gestaltgewordenen [...] Lebens [...], um es in das ozeanische ‚Leben‘ des ‚Ur-Einen‘ zurückzubringen“²⁶⁴, fordert also den Tod des Individuums. Der oben kurz angedeutete Grund für den Ausbruch des Dionysischen sei hier noch einmal re-sumiert:

Durch die gewaltsame Unterdrückung des vitalen ‚Lebens‘ [der Gefühlsregungen, Triebe und Leidenschaften] entsteht [...] eine Erstarrung, aus der

²⁶² Kristiansen (2013), S. 188.

²⁶³ Für Nietzsche ist es elementar, beide Prinzipien in einem steten Ausgleich zu halten, um somit das Leben des Individuums zu ermöglichen. Für Thomas Mann ist das Verhältnis jedoch ein absolut gegensätzliches, bei dem die Verfolgung des einen Prinzips die des anderen exkludiert.

²⁶⁴ Kristiansen (2015), S. 284.

sich ein ‚Erstarken zum Bösen [...]‘ (TV 514) ergibt, bis jener Punkt erreicht ist, an welchem das unterdrückte ‚Leben‘ [gewaltsam] wiederkehrt.²⁶⁵

Dieser „Einbruch der grenzaufhebenden dionysischen Lebensmächte“²⁶⁶ wird sukzessive und besonders eindeutig in den beiden Traumsequenzen dargestellt. Die erste ereignet sich noch in München. In diesem Traum erblickt Aschenbach eine „Urwildnis“ (TV 504), eine Sumpflandschaft, in der merkwürdige Bäume wachsen. Zum einen fällt die dionysische Wassermetaphorik auf, zum anderen verweisen die Bäume auf die Diskrepanz zur apollinischen Formgebung. Zwar löst der Traum in ihm ein „rätselhaftes Verlangen“ (ebd.) aus, doch dieses quittiert der „rational denkende Apolliniker [...], der] nicht imstande ist, das Gesehene zu begreifen“²⁶⁷ mit einem Kopfschütteln. Dennoch bewegt ihn die Erfahrung zur Abreise. Den finalen und endgültig unumkehrbaren Schritt zum Dionysischen stellt der zweite Traum dar. Hier partizipiert Aschenbach an einer ekstatischen Orgie, welche die Ankunft des „fremde[n] Gott[es]“ (TV 582) einläutet. Die sich immer weiter steigernde Raserei mündet in einen Sturm, der alles durcheinander wirbelt, sodass die individuelle Unterschiede aller Anwesenden in einem formlosen Chaos untergehen; auch Aschenbach verschmilzt mit den anderen, was die Auflösung des Prinzips seiner Individualität vorausdeutet (vgl. TV 582f.). Zurück in der Realität ist er eine zerstörte Existenz, die „dem fremden Gott gehörig“ (TV 584) ist und da das Ziel dieses Gottes die Vernichtung der Individualexistenz ist, folgt Aschenbach diesem in den Tod (vgl. TV 592). So detailliert die philosophischen Grundlagen Aschenbachs neuer Kunst dargestellt werden, so überschaubar sind die tatsächlichen Erzeugnisse, denn diese beschränken sich auf die anderthalb Seiten Prosa, die er, angesichts Tadzios Schönheit vom Eros gepackt, schreibt: Seine „Erregung“ erweckt ein „Gelüst“, einen Essay über „ein großes und brennendes Problem der Kultur“ (TV 555) zu schreiben. Diese anderthalb Seiten, die „binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen“ (TV 556) sollen, sind je-

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd., S. 193.

doch ironisch zu betrachten: Zum einen basiert das Produkt nicht auf genialer Inspiration, sondern auf externer Anregung und zum anderen umfasst das Ergebnis nur anderthalb Seiten, was für einen zuvor so effizienten Schriftsteller ein produktives Armutszeugnis darstellt.²⁶⁸ Ferner erfährt der Leser nichts über den Inhalt, es wird jedoch vermutet, dass es sich dabei um Thomas Manns *Auseinandersetzung mit Wagner* (1911) handeln könnte.²⁶⁹ Diese Annahme ist nachvollziehbar, da Wagner und dessen explizit mit Dekadenz assoziierter Kunst²⁷⁰ als das angesprochene Kulturproblem gelten kann. Wie Wagner, dessen Kunst schon in *Tristan* in die Sphäre des Dionysischen und des Todes gerückt wurde, bewegt sich nun auch Aschenbach in diesem Umfeld der ästhetizistischen *Décadence*.²⁷¹ Die Tatsache, dass diese Kunst lächerlich unergiebig ist und letztlich im Tode endet, lässt einen Vagets These folgen, der konkludiert, dass *Der Tod in Venedig* einen weiteren und erneut gescheiterten Versuch der Dekadenz-Überwindung darstelle.²⁷²

3.5.3. Zwischenresümee

Abschließend ist hier festzuhalten, dass auch die beiden Literaten dem Muster des Künstlers aus wohlhabendem und bürgerlichem Hause folgen, wobei das Künstler-Gen jeweils von der Mutter in die Blutlinie gebracht wird. Auch das südländisch-exotische Aussehen geht auf die Mutter zurück. Hierbei ist erneut auf die Verbindung der Protagonisten der Novellen zu verweisen: Wie erläutert wurde, kann Gustav von Aschenbach optisch als ein gealterter Tonio Kröger gesehen werden, was eine Weiterentwicklung bezüglich der Physiognomie innerhalb des Literatentypus demonstriert.

²⁶⁸ Vgl. Schöll (2013), S. 74.

²⁶⁹ Vgl. Hamacher (2012), S. 42.

²⁷⁰ Vgl. Jens Ole Schneider: Dekadenz. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 289-290, hier S. 289.

²⁷¹ Die den Vertretern der *Décadence* inhärente Negation des Lebens demonstriert sich auch im häufig mit dem *Tod in Venedig* und Aschenbachs erwachtem Eros in Verbindung gebrachten ersten beiden Zeilen des Gedichts *Tristan* (1825).

²⁷² Vgl. Vaget (2001), S. 589.

Doch nicht nur optisch, sondern auch hinsichtlich ihrer stark reflektierten Kunstprogrammatisierung weisen sie mannigfaltige Parallelen und Entwicklungstendenzen auf. In frühen Jahren verfolgt Aschenbach dieselbe Kunst der Erkenntnis wie Tonio, von deren Gefahr sich beide abwenden. Doch während Tonios Geschichte beim versprochenen Versuch der Integration seiner bürgerlichen und künstlerischen Existenz endet, gelingt es Aschenbach, diesen Plan zu verwirklichen und unter größter Anstrengung und Askese ein erfolgreicher Bürger-Künstler zu werden. Die für diese Kunst und den Erfolg notwendige Verdrängung jeglicher Erkenntnis und Leidenschaften führt jedoch letztlich zum Verfall und Tode Aschenbachs, da ihn das Verdrängte in die lebensbedrohliche Sphäre der dionysischen Dekadenz führt. Deren Überwindung gelingt dem Bürger-Künstler-Hybrid Aschenbach und damit, aufgrund seiner Rolle als dessen pessimistische Weiterentwicklung und Nachfolger, auch Tonio Kröger nur temporär. Die obligatorische Suppression der anti-bürgerlichen Triebe führt den Künstler unvermeidbar in den Abgrund, womit die Vereinbarkeit von Leben und Kunst, wie schon in den anderen Erzählungen, unerreichbar scheint.

IV. Ergebnisse

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, eine Übersicht über die in Thomas Manns novellistischem Werk verarbeiteten Künstlertypen zu offerieren und auf der Basis der dabei generierten Befunde eine Typologie des jeweiligen Künstlers zu erstellen. Dazu wurden die Typen des Malers, des Dilettanten, des (politischen) Unterhaltungskünstlers, des Musikers und des Literaten hinsichtlich ihrer Herkunft, ihrer Optik, ihres Verhaltens, ihrer allgemeinen und auf ihre Kunst bezogenen narratologischen Darstellung und der Präsentation ihrer jeweiligen Kunst hin analysiert.

Als erstes wurde der Typus des Malers und bildenden Künstlers am Beispiel von Paolo Hofmann aus *Der Wille zum Glück* und von Lisaweta Iwanowna aus *Tonio Kröger* untersucht. Beide weisen durch ihr Aussehen die optische Exotik auf, die für fast alle untersuchten Künstler typisch ist. Paolos Herkunft aus wohlhabender, großbürgerlicher Familie und die Tatsache, dass sowohl seine Physiognomie als auch seine Kunstfertigkeit auf seine aus dem Süden stammende Mutter zurückzuführen sind, etabliert ein Muster, das leitmotivisch und mit kleinen Modifikationen auf fast alle anderen behandelten Figuren zu adaptieren ist. Daneben demonstriert er auch die Inklinaton zu Krankheit, Fragilität und körperlichen Gebrechen, was ebenfalls auf das Gros der anderen untersuchten Figuren zutrifft. Mit dem Maler wird also der Prototyp des fremdländisch aussehenden, Krankheit indizierenden und aus wohlhabender und bürgerlicher Familie mit artistisch-exotischem Einschlag stammenden Künstlers eingeführt. Die Profilierung des Malers in seiner künstlerischen Rolle entbehrt jedoch dieses Umfangs und Reflexionsniveaus. Weder die Figuren noch der Erzähler zeigen tiefgreifende Sensibilität oder Interesse für die Malerei. Die Kunst betreffende Aussagen erreichen nur triviales Niveau und aufkommende Reflexionen werden unterbrochen. So kann kein klar konturiertes Typusprofil des Malers in seiner dezidierten Rolle als Künstler erkannt und generiert werden.

Darauf folgte der Typus des Dilettanten, wobei aus einer großen Anzahl von im Werk auftauchenden Dilettantenfiguren exemplarisch der Bajazzo aus der gleichnamigen Novelle gewählt wurde. Im Vergleich zu anderen Dilettanten im Werk — wie dem verwachsenen Johannes Frie-

demann oder dem optisch Paolo ähnlichen Detlev Spinell — folgt der Bajazzo nur hinsichtlich seiner familiären Herkunft, die seine Dilettantenexistenz finanziell ermöglicht, dem etablierten Exempel. Abgesehen davon vereint der Bajazzo sämtliche Charakteristika, die dem Dilettanten von Sulzer bis Bourget zugeschrieben werden, wodurch er diesen in seiner Universalität verkörpert. Daraus resultiert schließlich seine zwischen Gesellschaft und Kunst zerrissene Existenz, wobei er aufgrund seiner mangelnden Ernsthaftigkeit in keiner der beiden Fuß zu fassen vermag. Der Dilettant weist besonders im Vergleich zum Malertypus eine ausnehmend detaillierte Ausarbeitung sowohl der Figurenpsychologie wie auch des Lebens- und Kunstverständnisses auf. Hierdurch wird eine umfassende, distinguierte und vor allem pejorativ-pessimistisch konnotierte Typologie des Dilettanten offeriert, der zwar kein Künstler im eigentlichen Sinne, aber dennoch literaturtraditionell und autobiographisch relevant ist.

An dritter Stelle wurde der Typus des (politischen) Unterhaltungskünstlers anhand der Figur Cipolla aus *Mario und der Zauberer* in den Fokus gerückt. Dieser entspricht dem Paradigma der visuellen Exotik aufgrund seiner italienischen Herkunft vollends, wobei er die anderen Künstlerfiguren — mit der Ausnahme Gabriele Klöterjahns — bezüglich des Grades seiner physischen Gebrechlichkeit übertrifft. Die Sonderstellung dieses Typus im Œuvre ergibt sich zum einen daraus, dass seine Kunstform nicht zum Kanon der klassischen Künste gehört. Zum anderen ist er für seine Kunst auf die Gesellschaft angewiesen, um sie praktizieren zu können, weshalb er den Kontakt zu Menschen sucht, statt sich sozial zu isolieren, wie es die anderen tun. Diese unter dem Deckmantel der Unterhaltung ausgeübte Kunst der psychischen Manipulation und suggestiven Rhetorik, der alle Rezipienten verfallen, ermöglicht es, politischen Einfluss, Macht und Kontrolle auszuüben, wodurch — anders als bei den anderen Typen — die politische Relevanz sowohl in Bezug auf den Entstehungskontext als auch auf die heutige gesellschaftspolitische Situation evident wird, womit der Typus zugleich eine warnende Funktion erfüllt. Dies alles festigt die eindeutige Typologie eines optisch charakteristischen, hoch reflektierten, mächtigen und dabei ambivalenten Künstlers, wobei sowohl die vom Künstler (Cipolla) ausgehende Gefahr als auch die Fähigkeit des Künstlers (des Erzählers respektive Thomas

Manns) zur Erweckung von Aufmerksamkeit bezüglich dieser Gefahr zu konstatieren ist.

Den an vierter Stelle analysierten Typus stellte der des Musikers dar. Hierzu wurden die Pianisten Bibi Saccellaphylaccas aus *Das Wunderkind* und Gabriele Klöterjahn aus *Tristan* betrachtet. Auch der Typus des Musikers folgt dem gewohnten Schema der Herkunft und Optik, wobei das aus Griechenland stammende Wunderkind aufgrund seiner infantil-unschuldigen Aufmachung und Gabriele wegen ihrer kränklichen Konstitution und Neigung zum Tode ihre Inklinatio n zum Fragilen anzeigen. Bezüglich der Darstellung von Kunst und Künstler sind Unterschiede auszumachen, welche die umfassende Wirkungskraft der Musik verdeutlichen. *Das Wunderkind* verzichtet auf die äußere Beschreibung der Musik und ihrer Effekte; stattdessen wird ihre Rolle als Segregationsinstrument zwischen dem Musiker, der die Kunst durchschaut und nutzt, und dem Nicht-Künstler, dem dies nicht gelingt, fokussiert. In *Tristan* wiederum ist die Vermittlung der Musik und ihres Effekts zentral. Die mit der dionysischen Dekadenz assoziierte Musik Wagners wird gespielt, demonstriert ihre rauschhafte Wirkung und offenbart damit ihre Funktion als Mittel zur Erreichung metaphysischer Erlösung, zur Überwindung des *principii individuationis* und damit zum Tode. Ergo verfügt die Musik über die Macht der eindeutigen Distinktion in Künstler und Nicht-Künstler, der Berauschung, der Erkenntnis und der Hervorrufung des Todes. Damit unterstreicht der Musiker als Repräsentant dieser Kunst seinen Status des prononcierten, mächtigen, gefährlichen und zugleich gefährdeten Künstlers.

Abschließend wurde der Typus des Literaten näher betrachtet, der im Gesamtwerk am häufigsten auftritt. Hierzu wurden, aufgrund ihrer multiplen Gemeinsamkeiten, Tonio Kröger aus der gleichnamigen Erzählung und Gustav von Aschenbach aus *Der Tod in Venedig* untersucht. Auch dieser Typus entspricht visuell und hinsichtlich der Provenienz dem gängigen Paradigma: Sowohl Tonio als auch Gustav entstammen bürgerlichen Häusern, in welchen der exotische und artistische Einschlag seinen Ursprung in der Mutter hat, wobei Aschenbach wie eine gealterte Version Tonios aussieht. Nicht nur hier lassen sich Entsprechungen finden, auch bezüglich ihrer Kunst sind diese evident. Beide verfolgen zunächst eine

Kunst der nihilistischen Erkenntnissuche, von der sie sich jedoch distanzieren, um am daraus resultierenden Lebensekel nicht zugrunde zu gehen. Beide wenden sich einer Kunstform zu, welche ihr künstlerisches mit dem bürgerlichen Leben verbinden soll. In *Tonio Kröger* ist der Erfolg dieser Unternehmung unklar, jedoch kann Aschenbachs Künstlerkarriere, in der ihm dieser Schritt vorerst gelingt, stellvertretend für die Tonios gelesen werden. Die notwendige Unterdrückung aller Erkenntnis und Leidenschaft ebbt ab, das Verdrängte bricht hervor, zieht ihn auf den Pfad der dionysisch-dekadenten Kunst und führt zu seinem Tod. Besonders auffällig ist hierbei die extrem tiefgründige Auseinandersetzung und Kommentierung der Produktionsbedingungen der Kunst und der ihr zugrunde liegenden philosophisch-theoretischen Problemstellungen. Dabei fällt auf, dass beide Figuren dominante Vertreter der bürgerlichen Leistungsethik sind, da sie ihre Kunst unter großer Kraftanstrengung und Qual betreiben. Ebenfalls offenbart sich die Rolle der Literatur als höchste Kunst der Erkenntnis und damit die des Literaten als Schöpfer eben dieser. Da diese jedoch zwangsläufig ins Elend führt, muss ein alternatives Lebensmodell gefunden werden, wobei der Literat als einziger Künstler den Versuch unternimmt, die bürgerliche Herkunft, die fast allen Figuren gemein ist, mit der Kunst in Einklang zu bringen. Dass dies dem Literaten nicht gelingt, demonstriert zwei Aspekte: Erstens steht er exemplarisch für den immerwährenden Kampf zwischen dem Leben (Bürger) und dem Geist (Kunst). Zweitens dient der Typus des Literaten als autobiographischer Marker der Auseinandersetzung Thomas Manns mit seiner eigenen Kunst- und Lebensphilosophie. Summa summarum ist der Literat als der am stärksten reflektierte und umfangreichsten angefertigte Künstlertypus anzusehen.

Dies führt zur angekündigten, kurzen hierarchischen Gliederung der untersuchten Typen. Aufgrund der quantitativ geringen Verbreitung im kleinepischen Werk, der marginalen Ausarbeitungs- und Analysetiefe, der kaum über die laienhafte Oberfläche herausgehenden Reflexion der Künstlerschaft und des mangelhaften Interesses an der Malerei und bildenden Kunst, ist der Typus des Malers und des bildenden Künstlers in der hierarchischen Abfolge der Künstlertypen an letzter Stelle anzusiedeln. Die angesprochene Selbstdiagnose Manns, kein ‚Augenmensch‘ zu sein, ist angesichts dieser Befunde zu bestätigen. Danach folgt der Typus

des (politischen) Unterhaltungskünstlers, der im Werk nur ein einziges Mal auftaucht und streng genommen keine klassische Kunstform repräsentiert, wobei die Frage nach seiner Zugehörigkeit zum Künstlertum dennoch eindeutig mit ‚ja‘ zu beantwortet ist. Zudem verdeutlicht er durch den hohen Reflexionsgrad, die Kraft seiner Kunst und die gesellschaftliche Relevanz dieser, dass er zurecht einen Platz unter den Mann’schen Künstlertypen verdient und gleichzeitig relevanter ist als der Malertypus. Noch über diesen beiden ist der Typus des Musikers zu verorten. Dieser tritt nicht nur in den untersuchten Novellen und in weiteren Erzählungen auf, sondern ist auch im Gesamtwerk Manns von hoher Relevanz (z.B. *Doktor Faustus*). Die Macht und die Gefahr, die von der Musik und damit auch vom Musiker ausgehen, zeigen sich in allen Texten und festigen so den Status des Musikers. Daneben konsumierte Thomas Mann Musik nicht nur als eine Art Genussmittel, sondern sie diente ihm auch als Inspiration auf motivischer und vor allem strukturell-kompositorischer Ebene. Hierdurch kann nicht nur der erneuten Selbstdiagnose Manns als ‚Ohrenmensch‘ recht gegeben, sondern auch die hohe hierarchische Position in der Reihe der Künstlertypen gefestigt werden. Abschließend bleibt der Typus des Literaten. An dieser Stelle soll zuvor jedoch auf den Dilettanten eingegangen werden, welcher hier primär in seiner ergänzenden Funktion zum Literaten gesehen werden muss. Als individueller Typus würde er auf der Ebene des Unterhaltungskünstlers anzusiedeln sein. Jedoch lassen sich Parallelen zwischen ihm und sowohl dem jungen Tonio Kröger als auch dem jungen Thomas Mann erkennen, die sich zu Anfang ihrer Laufbahn beide unsicher sind bzw. waren, welcher Weg einzuschlagen sei. Anders als der Dilettant verharret der Literat aber nicht in dieser Unsicherheit und Fragmentierung, er ist also als erfolgreiche Überwindung und Weiterentwicklung des Dilettanten zu sehen. Der Literat ist die am häufigsten auftretende Form des Protagonisten im novellistischen Werk, wobei unterschiedlichste Ausprägungen der Kunst abgedeckt werden. Das Niveau der Reflexion des Repräsentanten der Kunst der Erkenntnis hebt ihn von den anderen Typen ab. Zudem ist darauf hinzuweisen, dass Thomas Mann vor allem seine Literatenfiguren als Projektionsfläche nutzte, um seine eigenen kunstphilosophischen

Konflikte in ihnen zu bearbeiten. So überrascht es nicht, dass der Künstlertypus des Literaten im erzählerischen Werk eines höchstreflektierten Schriftstellers hierarchisch den höchsten Stellenwert einnimmt.

Neben ihrer Optik ähneln sich die Künstlerfiguren in einem weiteren Aspekt: Am Ende der meisten Erzählungen findet sich ein frustrierter, verzweifelter oder toter Künstler. Egal welche Versuche unternommen werden, die Rechtfertigung der künstlerischen Existenz zu erreichen, es gelingt dem Künstler nicht. Er bleibt für die Gesellschaft unnütz oder sogar bedrohlich, gefährdet das Leben und ist nicht mit ihm vereinbar. Daher können die Künstlerfiguren Thomas Manns — mit Blick auf die beiden dargestellten Tendenzen innerhalb der Geschichte der Künstlernovelle — der Sphäre der unglücklichen, zerrissenen und scheiternden Figuren E.T.A. Hoffmanns, Georg Büchners oder Gottfried Kellers zugeteilt werden, da keine Spur des Kunst- und Autonomieoptimismus der Klassik und der Frühromantik vorhanden ist. Somit bleibt *ad finem* nur ein pessimistisches Fazit bezüglich des Themenkomplexes des Künstlers zu ziehen, welcher sich an den späteren Phasen der Historie der Künstlernovelle orientiert und Thomas Mann sein gesamtes schriftstellerisches Leben beschäftigt.

V. Literaturverzeichnis

5.1. Siglenverzeichnis

- BA = Mann, Thomas: Der Bajazzo. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 120-159.
- DW = Mann, Thomas: Der Wille zum Glück. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 50-70.
- LU = Mann, Thomas: Luischen. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 160-180.
- MZ = Mann, Thomas: Mario und der Zauberer. In: Ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd. 8: Erzählungen, Florenza, Dichtungen. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1960, S. 658-711.
- TK = Mann, Thomas: Tonio Kröger. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 243-318.

- TR = Mann, Thomas: Tristan. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 319-371.
- TV = Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 501-591.
- WK = Mann, Thomas: Das Wunderkind. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 396-407.

5.2. Sekundärliteratur

Anton, Christine: Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlerno-
vellen des Realismus. North American Studies in Nineteenth-Century
German Literature Vol. 23. New York u.a.: Peter Lang 1998.

Bergmann, Franziska: Poetik des Unbestimmten. Eine queertheoretische
Lektüre von Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank*. Eine Ge-
schichte voller Rätsel. In: Stefan Börnchen, Georg Mein u. Gary Schmidt
(Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. München:
Wilhelm Fink 2012, S. 81-93.

Blödorn, Andreas: Perspektivenwechsel und Referenz. Zur Metaphorik
des Todes in Thomas Manns frühen Erzählungen. In: Andreas Blödorn
u. Søren R. Fauth (Hg.): Metaphysik und Moderne. Von Wilhelm Raabe
bis Thomas Mann. Festschrift für Børge Kristiansen. Wuppertal: Arco
2006, S. 253-280.

Blödorn, Andreas: Von der Queer Theory zur Methode eines QueerRea-
dings. Tonio Krögers verquere ‚Normalität‘. In: Tim Lörke u. Christian
Müller (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das
Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Würzburg: Kö-
nigshausen u. Neumann 2006, S. 129-146.

Brucke, Martin: Magnetiseure. Die windige Karriere einer literarischen
Figur. Freiburg i. B.: Rombach 2002 (= Rombach Wissenschaften Reihe
Cultura 28).

Brössel, Stephan: *Das Wunderkind* (1903). In: Andreas Blödorn u. Fried-
helm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung.
Stuttgart: Metzler 2015, S. 108-109.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Ge-
schlechts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

Börnchen, Stefan: Der Zauberer raucht. Zu einer Medientheorie des Rauchens. In: Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Freiburger literaturpsychologische Gespräche 31 (2012), S. 183-212.

Dechner, Friedhelm: Metaphysik. In: Matthias Koßler u. Daniel Schubbe (Hg.): Schopenhauer Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2014, S. 53-60.

Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen: Wallstein 2002.

Eigler, Friederike: Die ästhetische Inszenierung von Macht. Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 2 (1984), S. 172-183.

Galvan, Elisabeth: *Mario und der Zauberer* (1930). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 137-140.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. Hg. von Friedmar Apel u.a. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1998, S. 739-785.

Golz, Jochen: Dilettantismus bei Goethe. Anmerkungen zur Geschichte des Begriffs. In: Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz (Hg.): Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter 2007.

Hamacher, Bernd: Ein „großes und brennendes Problem der Kultur und des Geschmackes“. Schreiben und schweigen — Über die Dezenz Aschenbachs, seines Erzählers und seines Autors. In: Holger Pils u. Kerstin Klein (Hg.): Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 36-46.

Hamacher, Bernd: *Tristan* (1903). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 114-116.

Hatfield, Henry C.: *Thomas Mann's Mario und der Zauberer. An Interpretation*. In: *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory* 21 (1946), H. 4, S. 306-312.

Hausdörfer, Sabrina: *Rebellion im Kunstschein. Die Funktion des fiktiven Künstlers in Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik*. Heidelberg: Winter 1987.

Höpfner, Felix: *Kunst als Wahrheit über den Künstler. Zum konzeptionellen Charakter von Thomas Manns früher Erzählung Der Bajazzo* In: Conrad Wiedemann (Hg.): *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Band 47. Heidelberg: Winter, S. 166-173.

Jonas, Ilse B.: *Thomas Mann und Italien*. Heidelberg: Winter 1969. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 10).

Kassner, Rudolf: *Der Dilettantismus*. In: Martin Buber (Hg.): *Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien*. Bd. 34. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten und Loening 1910.

Klugkist, Thomas: *Glühende Konstruktion. Thomas Manns Tristan und das Dreigestirn: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1995 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft 157).

Koopmann, Helmut: *Führerwille und Massenstimmung. Mario und der Zauberer*. In: Volkmar Hansen (Hg.): *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1993 (= Reclam Universal-Bibliothek 8810), S. 151-185.

Kristiansen, Børge: Apollinisch/Dionysisch. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 283-285.

Kristiansen, Børge: Thomas Mann — Der ironische Metaphysiker. Nihilismus, Ironie, Anthropologie in Thomas Manns Erzählungen und im *Zauberberg*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2013.

Kruft, Hanno-Walter: Thomas Mann und die bildende Kunst. In: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 343-357.

Kurwinkel, Tobias: Positives Außenseitertum. Thomas Manns Wunderkind als Geliebter Apolls.
<http://www.thomasmann.de/sixcms/media.php/471/Das%20Wunderkind.pdf> (7.3.2019).

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche — Werk — Wirkung. 3., erneut überarbeitete Auflage. München: C.H. Beck 1997 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

Larsson, Kristian: Masken des Erzählens. Studien zur Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2011 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft 718).

Leneaux, Grant F.: *Mario und der Zauberer*. The Narration of Seduction or the Seduction of Narration. In: *Orbis Litterarum* 40 (1985), H. 4, S. 327-347.

Lörke, Tim: Der Dichtende Leib. Gustav von Aschenbach, *Der Tod in Venedig* und die Poetik des Körpers. In: Holger Pils u. Kerstin Klein (Hg.): *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 29-37.

Marx, Friedhelm: „Bürgerliche Phantastik?“ Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 24 (2011), S. 133-142.

Marx, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen...“. Christfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2002 (= Thomas-Mann-Studien 25).

Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf, Christof Fasbender u. Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.

Neymeyr, Barbara: Genialer Dilettantismus und philosophische Vereinigung. Zur Außenseiterproblematik in Thomas Manns Erzählung *Der Bajazzo*. In: Michael Braun u. Birgit Lermen (Hg.): Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann — Deutscher, Europäer, Weltbürger. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003, S. 139-163.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873. New York/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.

Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Richard Wagner in Bayreuth. In: Ders. Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 1: Erster Band. 5. Auflage. München: Carl Hanser Verlag 1966.

Nyemb, Bertin: Interkulturalität im Werk Thomas Manns. Zum Spannungsverhältnis zwischen Deutschem und Fremden. Stuttgart: Ibidem-Verlag 2007.

Orlik, Franz: Das Sein im Text. Analysen zu Thomas Manns Wirklichkeitsverständnissen und ihrem Wandel. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1997 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften 224).

Panizzo, Paolo: Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2007 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften Reihe Literaturwissenschaft 602).

Pavlova, Nina: Thomas Mann und die russische Literatur. In: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 200-211.

Pütz, Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. 2., durchges. u. ergänzte Aufl. Bonn: Bouvier 1975 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 6).

Rau, Peter: Geschichte und Gegenwart des Ausländischen im Deutschen. In: Hans W. Panthel u. Peter Rau (Hg.): Bausteine zu einem transatlantischen Literaturverständnis. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1994, S. 25-62.

Rossi, Francesco: *Der Tod in Venedig* (1912). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 126-130.

Schmidt, Jochen (Hg.): Deutsche Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1982.

Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. 4. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016.

Schneider, Jens Ole: Dekadenz. In: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 289-290.

Schneider, Jens Ole: *Der Bajazzo* (1897). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 93-94.

Schöll, Julia: Einführung in das Werk Thomas Manns. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.

Spelsberg, Helmut: Thomas Manns Durchbruch zum Politischen in seinem kleinepischen Werk. Untersuchungen zur Entwicklung von Gehalt und Form in *Gladius Dei*, *Beim Propheten*, *Mario und der Zauberer* und *Das Gesetz*. Marburg: N. G. Elwert 1972 (= Marburger Bei-träge zur Germanistik 41).

Tiedtke, Silvia: *Der Wille zum Glück* (1896). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 90-91.

Vaget, Hans Rudolf: Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: Fritz Martini, Walter Müller-Siedel u. Bernhard Zeller (Hg.): Jahrbuch der Schillergesellschaft. Jahrgang 14, 1970. Stuttgart: Alfred Kröner 1970.

Vaget, Hans Rudolf: Die Erzählungen. In: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner 2001, S. 534-618.

Vaget, Hans-Rudolf: Dilettantismus als Politikum. Wagner, Hitler, Thomas Mann. In: Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz: Dilettantismusum 1800. Heidelberg: Winter 2007, S. 369-385.

Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler 1984.

Valk, Thorsten: Strategien der Musiknarration in Thomas Manns *Tristan*-Erzählung. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 63 (2011), H. 3, 46-56.

Von der Lühe, Irmela .: „...daß man gestorben sein muß, um ein ganz-Schaffender zu sein“ Thomas Manns Künstlerfiguren. In: Friederike Felicita Günther u. Wolfgang Riedel (Hg.): Der Tod und die Künste.

Würzburg: Königshausen u. Neumann 2016 (= Würzburger Ringvorlesungen 13), S. 231-250.

Waschinsky, Angelika: Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 1989 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur Band 1109).

Wiegmann, Hermann: Die Erzählungen Thomas Manns. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992.

Wieler, Michael: Dilettantismus — Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1996 (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte 9).

Wirth, Uwe: Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentation. In: Stefan Blechschmidt u. Andrea Heinz: Dilettantismus um 1800. Heidelberg: Winter 2007, S. 41-49.

Wißkirchen, Hans: *Tonio Kröger* (1903). In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben — Werk — Wirkung. Stuttgart: Metzler 2015, S. 111-114.



Thomas Mann gehört zu den bedeutendsten, produktivsten und wirkungsmächtigsten Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Sein Werk umfasst neben Romanen und Erzählungen, die einen hohen Grad an thematischer und motivischer Vielfalt aufweisen, auch Korrespondenzen und Essays, die Auseinandersetzungen mit den sozialen, politischen und kulturellen Phänomenen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts thematisieren. Bemerkenswert ist hier, dass das kleinepische Werk gleichberechtigt neben den Romanen existiert, sowohl aus der Perspektive der Philologie als auch aus der des Autors.

Ein Themenkomplex, der dabei von wiederkehrendem Charakter ist, ist die Künstlerthematik und -problematik. Hierbei fand besonders die Erforschung des Künstlerbildes im novellistischen Werk bereits unter der Berücksichtigung multipler und bis in kleinste Spezifik vordringender Aspekte statt. Jedoch wurde es bisher versäumt, eine Studie anzufertigen, welche einen allgemein gefassten Überblick über alle Künstlertypen des kleinepischen Werks bietet. Genau dies soll mit der vorliegenden Arbeit geleistet werden, um eine möglichst universale Übersicht und Zusammenstellung der auftretenden Typologien von Künstlern zu ermöglichen und zugleich eine hierarchische Struktur zu etablieren, welche die unterschiedlichen Künstlertypen hinsichtlich ihrer Bedeutung bezüglich des Novellenwerks eingliedert.

ISBN 978-3-86309-699-1



9 783863 096991

www.uni-bamberg.de/ubp/