

## Ästhetizistisches Wirkungsbewußtsein und narrative Ethik bei Thomas Mann

*Hermann Kurzke, Mainz, Deutschland*

Thomas Mann ist ein seiner Wirkung bewußter, ein Wirkungen planender Künstler. Dieses Wirkungsbewußtsein ist ihm selbst gelegentlich moralisch verdächtig, erscheint ihm, gesehen unter der Optik der Wagnerkritik Nietzsches, als demagogisches Inszenieren von Effekten, als pharisäisches Gesehenwerdenwollen. Es lenkt den Blick vom Kunstwerk ab auf den beifallheischenden Künstler. Thomas Mann ist Ästhetizist mit dem Willen zum Moralischen. Im Frühwerk bis zum *Zauberberg* verfällt jedoch alles Moralische der Kritik des Ästheten, der schopenhauerianisch die Moral als diejenige Art entlarvt, in der der Intellekt dem jeweiligen Willen dienstbar ist: Auch das Moralische ist nichts als ein Reiz, eine besonders sublime Art ästhetischen Genießens. Erst seit *Joseph und seine Brüder* gibt es vorbildhafte Moralität im Roman, gibt es eine Art »narrative Ethik«. Ihr ästhetizistisches Dementi, also ihre Reduktion auf einen bloßen Effekt, wird in die Tagebücher abgedrängt. Der Aufsatz schließt mit einer Interpretation des Verhältnisses von Tagebuch und dichterischem Werk: die Tagebücher sind das ästhetizistische Therapeutikum zur Ermöglichung eines moralischen Werks.

### I

Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst, so läßt Thomas Mann seinen Helden Gustav von Aschenbach monologisieren, sei ein gewagtes, zu verbotendes Unternehmen, und er höhnt über den Zusammengebrochenen, der Liebe und dem Tode Verfallenen, von der Cholera Infizierten, der doch Schulautor ist wie er selbst, am Ende des *Tod in Venedig*:

Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des 'Elenden', der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenne verworfen hatte, der Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geädelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, – <sup>1</sup>



Der Versuch des Künstlers Aschenbach, Ethiker, Erzieher, Moralist zu werden, scheitert, wir Dichter, so heißt es an gleicher Stelle, »vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen«<sup>2</sup>. *Der Tod in Venedig* erzählt den Verfall einer zäh, kunstvoll und mühsam der Versuchung des Sich-Gehen-Lassens abgerungenen Persönlichkeit. Das Ethische gehört zum Bereich der Mühe um Haltung und Form, das Künstlerische hingegen zum Bereich der »Ausschweifung«, der Verführungskraft des Chaos. Der Künstler ist daher als Moralist unzuverlässig, der Moralist andererseits ästhetisch unerträglich. Ethik und Ästhetik sind im frühen Werk Thomas Manns unversöhnlich. Es ist einer Betrachtung wert, wie im einzelnen die ästhetische Demontage moralischer Entschlüsse erfolgt. Zwei Beispiele, aus *Gladius Dei* von 1902 und aus dem *Zauberberg* von 1924 mögen zugleich die Konstanz in der Behandlungsart moralischer Situationen dokumentieren.

In *Gladius Dei* läßt Thomas Mann den Ethiker Hieronymus den Kampf gegen die sittenlose ästhetizistische Künstlerwelt des Fin de siècle aufnehmen. Angesichts einer sehr sinnlich gemalten Madonna im Schaufenster einer Münchener Kunsthandlung karikiert der Erzähler zunächst das irreligiöse Kulturgeschwätz der Betrachter und läßt dann in Hieronymus einen kulturkämpferischen Entschluß aufkeimen:

Aber das Bild der Madonna ging mit ihm. Immerdar, mochte er nun in seinem engen und harten Kämmerlein weilen oder in den kühlen Kirchen knien, stand es vor seiner empörten Seele, mit schwülen, umränderten Augen, mit rätselhaft lächelnden Lippen, entblößt und schön. Und kein Gebet vermochte es zu verschrecken.

In der dritten Nacht aber geschah es, daß ein Befehl und Ruf aus der Höhe an Hieronymus erging, einzuschreiten und seine Stimme zu erheben gegen leichtherzige Ruchlosigkeit und frechen Schönheitsdünkel. Vergebens wendete er, Mosen gleich, seine blöde Zunge vor; Gottes Wille blieb unerschütterlich und verlangte laut von seiner Zaghaftigkeit diesen Opfergang unter die lachenden Feinde.<sup>3</sup>

Ironie und Parodie sind in diesen Zeilen Techniken der Entlarvung. Der Wortsinn der Passage beschreibt die Genese eines hohen moralischen Entschlusses. Ihr Hintersinn aber enthüllt banale Wahrheiten. Der erste Absatz verdächtigt den Moralismus unverhohlen verdrängter Sinnlichkeit. Die biblisch-archaische Sprachpose des zweiten Absatzes lenkt in ihrer Unangemessenheit kontrastiv den Blick auf ihr banales Gegenteil. Lächerlich ist bereits der Kontrast pompöser Gottesaufträge zur Lappalie des Konterfeis

einer sinnlichen Putzmacherin. Der Mangel eines öffentlichen und allgemeinverbindlichen Glaubens, wie ihn das Alte Testament in seiner Sphäre voraussetzt, macht das Prophetseinwollen zur privaten Marotte, die eine liberale Gesellschaft mit einem »Chaqu' un à son goût« auf das auch ihr inhärierende Moment des Selbstgenusses reduziert.

Aus welchem Interesse heraus vollzieht Thomas Mann diese Entlarvung, die ja im Grunde billig zu haben war? Will er wirklich den Ästhetizismus Schwabings gegen seine Bedrohung durch Moralisten wie Hieronymus verteidigen? Offenbar nicht. Es geht ihm weder um die eine noch um die andere Partei, sondern nur um den ästhetischen Effekt ihrer Konfrontation, um die Komik, die im Scheitern des Moralisten angesichts der Sinnlichkeit liegt. Eine Emanzipation des Effekts von den Inhalten findet statt. Der Künstler, der selbst an gar nichts glaubt, entlarvt den Glauben der anderen um des Effektes willen, ohne Partei zu nehmen und ohne Alternativen zu zeigen.

Mag dies der reinste l'art-pour-l'art-Ästhetizismus sein, so ist doch in allem Ästhetischen ein Ethisches latent, auch ungewollt. Was die Entlarvungstechnik bloßlegte, waren die unterbewußten Triebkräfte Hieronymus', schopenhauerisch gesprochen der »Wille«, dem die nur scheinbar autonomen »Vorstellungen« (die Moral) hörig sind. Das gleiche widerfährt den übrigen Personen der Erzählung. Sie alle, der geschäftstüchtige Kunsthändler, der über Erotica meckernd lachende Kunde, der schlechternährte empfindsame Angestellte und schließlich der Fleischkloß und Rausschmeißer Krauthuber werden demontiert, reduziert auf ihre Vitalität, ihre Schwäche und Lächerlichkeit, auf ihr nacktes Interesse. Der ästhetische Effekt, der um seiner selbst willen da zu sein schien, verweist seinerseits auf diese traurige Wahrheit.

Auch im *Zauberberg* wird Moralisches als sublimierender Egoismus enttarnt. Im Sanatorium Berghof besteht der Brauch, die Sterbenden vor den anderen Patienten zu verstecken. Hans Castorp als Bildungsreisender in Sachen des Todes durchbricht dieses Tabu und besucht die Moribunden. Diese scheinbar edle Regung wird jedoch nicht erzählt, um dem Leser seine vorbildliche Moralität als Exempel vor Augen zu stellen, sondern, um die Wirkungen des Todes auf sein Gemüt zu zeigen. Über die vorgebliche Moralität dieses Verhaltens macht sich der Erzähler sogar lustig. Bei Castorps Besuch im Sterbezimmer des Herrenreiters heißt es:

Sachkundig und in mehr als einer Beziehung in seinem Elemente stand Hans Castorp am Lager, bewandert, aber fromm. »Er scheint zu schlafen«, sagte er aus Menschlichkeit, obgleich große Unterschiede vorhanden waren. Und dann

begann er mit schicklich gedämpfter Stimme ein Gespräch mit der Witwe des Herrenreiters . . . <sup>4</sup>

Das Ethische wird hier desillusioniert als nur gespielter Habitus, seine Rollenhaftigkeit und Konventionalität entlarvt. Castorp reagiert nicht wirklich moralisch, sondern ästhetisch. Die Szene endet denn auch mit der Bemerkung:

Hans Castorp zeigte sich befriedigt von dem Besuch und geistlich angeregt durch die empfangenen Eindrücke.

Eine Bemerkung, die offenkundig auf die Bereicherung seines Innenlebens und nicht auf die gute Tat am Moribunden zielt. Ethik im traditionellen Sinn wird hier zerstört um ästhetischer Effekte willen. Die empfangenen Eindrücke sind der Sinn der Szene, nicht die gute Tat, also wieder ein Egoistisches, nicht ein etwaiger Trost für Sterbende.

Indem sich der Erzähler mit hintergründiger Ironie am Kontrast von moralischem Schein und subtilem Egoismus ergötzt, öffnet er im komischen Effekt zugleich den Blick auf die von Moral unbeeinflussbaren Triebkräfte des menschlichen Seins. Der Ästhetizismus öffnet den Blick auf eine Metaphysik. Der Effekt ist gar nicht autonom, er bringt vielmehr den »Willen« zur Erscheinung.

Doch sollte eine solche Situation nicht auch Thomas Mann selber betreffen? Muß er dann nicht auch sich selbst und sein Künstlertum als sublimen Egoismus entlarven, als die Art, wie eben gerade sein Intellekt dem Willen dienstbar ist? In der Tat liegt hier ein fundamentaler Selbstwiderspruch. Das Entlarven und Durchschauen nährt den Wunsch zu zerfließen, der täuschenden Vorstellungswelt zu entsagen, Wille zu werden, also den Wunsch nach Entindividuation. Sofern das Durchschauen jedoch ästhetizistischer Effekt ist, gemacht und geplant, lenkt es den Blick auf die Einmaligkeit des Autors, der in jedem gekonnten Stückchen Bewunderung für seine Individualität heischt. Dieses Gesehenwerdenwollen, Erkenntseinwollen ist ein Grundhabitus bei Thomas Mann, den er mit seinem in das Leben verliebten Tonio Kröger teilt, der nach seinem Mißgeschick mit Inge Holm im Tanzsaal vor sich hin denkt:

Sie müßte kommen! Sie müßte bemerken, daß er fort war, müßte fühlen, wie es um ihn stand, müßte ihm heimlich folgen, wenn auch nur aus Mitleid, ihm ihre Hand auf die Schulter legen und sagen: Komm herein zu uns, sei froh, ich liebe dich.<sup>5</sup>

Die gleiche Situation entsteht in der Erzählung *Die Hungernden*, wo ein Künstler namens Detlef seiner Lilli seine reiche Seele bekannt machen möchte:

Würde sie es bemerken? Er kannte es so wohl, dies Fortgehen, dies schweigende, stolze und verzweifelte Entweichen aus einem Saale, einem Garten, von irgendeinem Orte fröhlicher Geselligkeit, mit der verhehlten Hoffnung, dem lichten Wesen, zu dem man sich hinübersehnt, einen kurzen Augenblick des Schattens, des betroffenen Nachdenkens, des Mitleidens zu bereiten ...<sup>6</sup>

Dieses Gesehenwerdenwollen mischt sich in jede Gefühlsregung und in jede Zeile, so daß eine ursprünglich ergreifende Situation immer in der Gefahr pharisäischer Verfälschung steht. Wer kennt es nicht, dieses Bedürfnis, gesehen, anerkannt zu werden, wenn einem einmal eine gute Tat, ein ehrliches Gefühl, ein richtiges Wort gelingt! Und doch verfälscht dieses Bedürfnis alles: schon im Moment der Tat, des Gefühls, des Wortes schleicht sich der Stolz ein: Das wird wirken!, die Tat erscheint damit nicht mehr als um einer Sache willen getan, sondern als Mittel zum Zwecke einer Wirkung, also egoistisch, narzißtisch, getan für ihren Urheber selbst.

Der entindividualisierenden, lösenden, von der Welt der Vorstellungen befreienden Wirkung des Mannschen Erzählens steht daher eine individualisierende entgegen, die vom ästhetischen Effekt einen Tribut an den Autor abführt. Stilistisch ist dieser Tribut erkennbar an der manchmal allzu bewußten Wirkungsplanung, die auf der Klaviatur der Emotionen des Lesers so geschickt zu spielen weiß, daß dieser sich doch hin und wieder zur Gegenwehr veranlaßt sieht. Noch die ergreifendsten Passagen sind oft »Literatur«, also Gemachtes, Inszeniertes, in seiner Wirkung Vorausgeplantes.<sup>7</sup> Sie weben am Schleier der Maja, statt ihn zu zerreißen.

## II

Der zweite Ausgangsbegriff unserer Fragestellung, der Begriff »narrative Ethik«, stammt aus einem jüngst erschienenen Buch des Moraltheologen Dietmar Mieth mit dem Titel *Epik und Ethik. Eine theologisch-ethische Interpretation der Josephromane Thomas Manns*.<sup>8</sup> Thomas Mann hätte sich gefreut, *Joseph und seine Brüder* von einem katholischen Theologen ernstgenommen zu sehen, hatte er doch seinerzeit geklagt, daß »die katholische Kirche das Werk nicht mag, weil es das Christentum relativiert«<sup>9</sup>. Noch mehr hätte er sich gefreut, daß dieses Ernstnehmen sich nicht auf lehrsatzartige Wandschmuck-Weisheiten über Josephs Weg vom Individuellen zum Sozialen beschränkt, sondern die ethische Struktur des Mannschen Erzählens selbst, seine »narrative Ethik« freilegen will. Hatte er sich doch selbst zeitlebens nach



dem ethischen Wert seiner Arbeiten gefragt, wenn auch die Antwort sehr unterschiedlich ausfiel: 1907 findet er, ein Dichter sei ein unnützer, einzig auf Allotria bedachter Kumpan<sup>10</sup>, 1918 spricht er in einem Brief an Heinrich Mann von »Tausende(n), denen ich leben half«<sup>11</sup>, und 1954 heißt es wieder skeptisch: »Man ergötzt mit Geschichten eine verlorene Welt, ohne ihr je die Spur einer rettenden Wahrheit in die Hand zu geben«<sup>12</sup>. Man erwartet also eine Antwort auf die Frage nach den ethischen Wirkungen des Erzählens, und ist darauf besonders gespannt im Falle Thomas Manns, bei dessen Erzählkunst ja zum Kummer mancher Interpreten »nichts herauskommt«, wenigstens nichts im üblichen Verständnis Moralischen.

Was heißt also »narrative Ethik«? Mieth geht aus von einem Gegensatz zwischen »Normethik« und »Modellethik«, d. h. zwischen systematischer Gesetzlichkeit und der Intensität der einzelnen sittlichen Erfahrung. Ein ethisches Modell ist ein konkretes Allgemeines, eine vorbildhafte sittliche Erfahrung, ein Appell zur Moralität ohne Gesetzescharakter. Eine Quelle solcher ethischen Modelle, so Dietmar Mieth, sei die erzählende Dichtung:

Das Erzählen (...) geschieht in anamnetischer und therapeutischer Absicht. Epik ist daher immer schon eine genuine Form der Ethik gewesen.<sup>13</sup>

Im *Joseph* gehe es »um die Evokation einer lebensfördernden Praxis mit Hilfe eines epischen Strukturalismus«<sup>14</sup>; das Ästhetische und das Moralische seien kongruent, sofern Wahrheit zwar theoretisch nicht aussagbar sei (daher die allesumfassende Ironie), wohl aber durch erzählerische Praxis evozierbar (daher der allesumfassende Humor).

Die Gestaltfindung der Kunst dient der Gestaltfindung der Praxis. Aus dem dichterischen Bild entsteht das ethische Modell. Was ästhetisch gelungene Gestalt ist, evoziert auch moralisch Gelungenes.<sup>15</sup>

Am Text des *Joseph* macht Mieth vier Strukturkomplexe aus, die seine Anforderungen an den Begriff »ethisches Modell« erfüllen: 1. die Verbindung von ästhetischer und ethischer Praxis (Josephs Leben als Kunstwerk), 2. die Umkehrung der Korrelation von Christentum und Humanismus: das Christliche muß sich am Humanen messen lassen, ist nicht einfach seine unüberbietbare Erfüllung, 3. die synergetische Theologie des *Joseph*, in der Gott und Mensch aufeinander angewiesen sind, und 4. das Modell der »sozialen Selbsterwirkung«, womit Josephs zugleich mythischer und selbstbewußter Weg vom Narziß zum sozial integrativen Ernährer gemeint ist.

Unseren kritischen Eingangsthesen über das ästhetizistische Wirkungsbewußtsein steht hier also ein extrem optimistisches Modell narrativer Ethik gegenüber. Leistet es, was es verspricht? Zweifel scheinen angebracht. Sie betreffen besonders die Umsetzung der schließlich nur fiktiven Modelle in die wirkliche Lebenspraxis. Macht die Lektüre der Josephsromane den Leser zu einem besseren Menschen? Die Beziehung von narrativer und lebenspraktischer Modellethik ist mit Begriffen wie »strukturelle Entsprechung« oder »Analogie«<sup>16</sup> wohl kaum ausreichend erklärt. Zwischen der Ethik Josephs und ihrer Rezeption beim Leser muß nicht einfach ein Verhältnis der Nachfolge bestehen. Erst nach einer rezeptionsästhetischen Erörterung der narrativen Ethik könnte Mieths Anliegen voll zum Tragen kommen. Während seine Methodik letztlich doch nur aus dem Romaninhalt modellhafte Haltungen herausfiltriert, würde ein wirkungsästhetischer Ansatz die beim Leser real erreichte, nicht eine aus den Texten interpretierend destillierte Moralität zu ermitteln suchen. Das erst wäre narrative Ethik im Unterschied zu einer doch wieder nur theoretischen. Mieth hat zwar das Ethische im dichterischen Werk nicht lehrsatzmäßig, sondern evokativ, modellhaft und gestalthaft zu verstehen gesucht. Das ist ein wirklicher Fortschritt. Er bleibt jedoch auf halbem Wege stehen, wenn er nicht das wirklich beim Leser Evozierte, sondern einige strukturanalytische Abstrakta als Ergebnis präsentiert. Da es jedoch keine ausreichend entwickelte empirische Rezeptionsanalytik gibt, die zur Messung moralischer Wirkungen beim Leser geeignet wäre, bleibt kein anderer Weg, als von der produktionsästhetischen Seite auszugehen und die Wirkungsästhetik des Autors freizulegen. Der folgende Abschnitt geht daher zunächst der Frage nach, was Thomas Mann als Theoretiker zum Problem der Moralität seines Wirkungsbewußtseins und der seinem Erzählen impliziten Ethik zu sagen hat.

### III

Was Wirkung ist, und wie man sie erzielt, hat Thomas Mann nach eigenem Geständnis bei Richard Wagner gelernt. Wagner ist ihm der Prototyp des wirkungsbewußten Künstlers, mit Nietzsches Worten »der moderne Künstler par excellence«:

Was ich vom Haushalt der Mittel, von der Wirkung überhaupt (...), vom epischen Geist, vom Anfangen und Enden, vom Stil (...), von der Symbolbildung, von der organischen Geschlossenheit der Einzel-, der Lebenseinheit des

Gesamtwerkes, – was ich von alledem weiß und zu üben und auszubilden in meinen Grenzen versucht habe, ich verdanke es der Hingabe an diese Kunst.<sup>17</sup>

Die Rückhaltlosigkeit, mit der Thomas Mann seine Ästhetik hier auf Wagner baut, ist erstaunlich, wenn man bedenkt, daß er gleichzeitig Nietzsches Wagner-Kritik akzeptiert. Nietzsche hatte dem Wagnerschen Oeuvre ja gerade den Charakter der organischen Geschlossenheit abgesprochen und seine Wirkung als nur Gemachte, Berechnete, in Wahrheit aus kleinsten Einheiten schlaue Komponierte entlarvt:

Womit kennzeichnet sich jede *literarische décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedesmal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des Individuums«, moralisch geredet – zu einer politischen Theorie erweitert »gleiche Rechte für alle«. Das Leben, die *gleiche* Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest *arm* an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung *oder* Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr; es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.<sup>18</sup>

Der Charakter der organischen Geschlossenheit ist also nur Trug, eine durch geschickten Einsatz der Kunstmittel inszenierte Wirkung beim Betrachter. Wie war es möglich, nach dieser Kritik noch am Vorbild Wagners festzuhalten? Thomas Mann lernt aus Nietzsche, wie Wagner gearbeitet hat. Aus einer Kritik macht er eine Rezeptur. Hatte Nietzsche den Glauben an Wagner zerstört durch die Analyse der Mittel, mit denen Wagner solchen Glauben zu erzielen wußte, so lernt Thomas Mann daraus die Bewußtheit des Gebrauchs artistischer Mittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen beim Publikum. Eine Kritik der *Décadence* liest er als Anleitung zur Verfertigung dekadenter Kunstwerke. Auch er baut ja Wirkung aus klug berechneten kleinsten Details. Sein Gustav von Aschenbach ist geständig: Sein Werk sei nicht das Erzeugnis gedrungener Kraft, sondern »in kleinen Tagewerken aus aberhundert Einzelinspirationen zur Größe emporgeschichtet«.<sup>19</sup> Er habe sich durch Willensver-zückung und kluge Verwaltung – nicht Größe, sondern »die Wirkungen der Größe« abgewonnen<sup>20</sup>. Es ist daher kein Wunder, daß der Artefakt-Vorwurf, wenn man ihn denn als Vorwurf anerkennen will, auch sein eigenes Werk mit voller Breitseite trifft.



An den Urteilen über Wagner läßt sich deutlich erkennen, daß Thomas Mann sich des Unerledigten und Unwiderlegten der Nietzscheschen Kritik bewußt blieb. Seine Wagner-Verehrung ist eine Liebe mit schlechtem Gewissen, weil sie genau das bewundert und nachahmt, was Nietzsche als eine Art Betrug demaskiert hatte. Das Lob des Artisten Wagner ist durchsetzt mit einem untergründigen Schuldbewußtsein. Was Nietzsche an Wagner kritisiert, die mangelnde Unschuld und Echtheit, wird von Mann als Effekt einer gekonnten Artistik bewundert. Er nennt Wagners Kunst »eine nicht eben unschuldige Kunst«, »sehnsüchtig und abgefeimt«, »betäubende und intellektuell wachhaltende Mittel« vereinigend<sup>21</sup>. Ihre Wirkungen bezeichnet er als »zugleich narkotischer und aufpeitschender Art«<sup>22</sup>. Ihre Irrationalität verdankt sich also der betrügerischen Schönheit des Rausches, der einem überfeinerten Bewußtsein die Rückkehr zur Einfalt für einen Moment vorgaukelt, nicht wirklicher Unschuld. Im Gegensatz zur naiv-gläubigen Wagner-Verehrung, die subjektiv »unschuldig« ist, empfindet sich die an Nietzsche geschulte Verehrung als moralisch verwerflich, als eine Art Masochismus des Geistes:

Aber die Beschäftigung mit ihr [der Kunst Wagners] wird beinahe zum Laster, sie wird *moralisch*, wird zur rücksichtslos ethischen Hingabe an das Schädliche und Verzehrende, wenn sie nicht gläubig-enthusiastisch, sondern mit einer Analyse verquickt ist...<sup>23</sup>

– einer Analyse, von der Thomas Mann, um sein schlechtes Gewissen zu beruhigen, annimmt, sie sei auch bei Nietzsche letztlich eine »Form der Verherrlichung«<sup>24</sup> gewesen. Sein Geist unterliege, so heißt es an anderer Stelle, noch immer »dem klugen und sinnigen, sehnsüchtigen und abgefeimten Zauber« dieser Musik<sup>25</sup>.

Wie Nietzsche nennt er Wagners Musik »gedacht, berechnet, hochintelligent, von ausgepichter Klugheit«: »Aufgelöst in ihre Urelemente muß die Musik dazu dienen, mythische Philosopheme ins Hochrelief zu treiben«<sup>26</sup>. Aber er ist nicht bereit, dies als Volksbetrug zu verurteilen, sondern nimmt es mit der Lässigkeit des Ästheten, der fachmännisch die Wirkungsmittel eines Kollegen begutachtet, und zwar nicht im Hinblick auf ihre Moral, sondern ausschließlich auf ihre Gekonntheit. Wagner ist ihm

ein genauso kluger wie seelenvoll-sinniger Regisseur des Mythos, dessen unbändiger Begeisterungsdrang alle emotionellen Elemente seines Jahrhunderts, das revolutionär-demokratische sowohl wie das nationalistische, in sein Wirkungssystem einbezog.<sup>27</sup>

In Fachkreisen gilt es offenbar als Können, die Wirkungen mythischer Gläubigkeit oder der Demokratie oder des Nationalismus zu erzielen, ohne daß diese Haltungen in Wirklichkeit vorhanden sind. Das wirklich »gläubige Volk« wird sehr von oben herab behandelt. Nietzsche hatte geschrieben: »der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf Seite der Echten, man muß Schauspieler sein, ihn zu haben!«<sup>28</sup> Thomas Mann liest dies wieder als Anleitung. Er übernimmt zwar an vielen Stellen den Vorwurf schauspielerischer Demagogie gegenüber Wagner<sup>29</sup>, anstatt aber die Konsequenz neuer Ehrlichkeit daraus zu ziehen, lernt er das Inszenieren demagogischer Wirkungen. Seinen Roman *Königliche Hoheit* nennt er selbst »ein bischen demagogisch, ein bischen populär verlogen« und erinnert sich, bei der Arbeit zu Wagners *Meistersingern* emporgeblinzelt zu haben<sup>30</sup>. An Hesse schreibt er im gleichen Zusammenhang:

Oft glaube ich, daß das, was Sie 'Antreibereien des Publicums' nennen, ein Ergebnis meines langen leidenschaftlich-kritischen Enthusiasmus für die Kunst Richard Wagners ist, – diese ebenso exklusive wie demagogische Kunst, die mein Ideal, meine Bedürfnisse vielleicht auf immer beeinflußt, um nicht zu sagen, korrumpiert hat. Nietzsche spricht einmal von Wagners 'wechselnder Optik': bald in Hinsicht auf die größten Bedürfnisse, bald in Hinsicht auf die raffiniertesten. Dies ist der Einfluß, den ich meine, und ich weiß nicht, ob ich je den Willen finden werde, mich seiner völlig zu entziehen. Die Künstler, denen es nur um eine Coenakel-Wirkung zu thun ist, war ich stets geneigt, gering zu schätzen. Eine solche Wirkung würde mich nicht befriedigen. *Mich verlangt auch nach den Dummen.*<sup>31</sup>

Die doppelte Optik, »bald in Hinsicht auf die größten Bedürfnisse, bald in Hinsicht auf die raffiniertesten«<sup>32</sup>, die bei Nietzsche noch als eine Art Betrug erschien (Virtuosentum gegenüber dem »Coenakel«, also der Kennergemeinde, aber Charlatanerie gegenüber dem Volk), wird ihres negativen Akzents entkleidet und ins Affirmative gewendet. Was Nietzsche für unvereinbar hält, Artistik und Unschuld, Psychologie und Mythos, Echtheit und Schauspieler<sup>33</sup>, Demagogie und Volkstümlichkeit, Virtuosentum und Popularität, versucht Thomas Mann intellektuell wieder zusammenzuzwingen<sup>34</sup>. Er hält die »Vereinigung von Frivolität und Moralismus« für möglich: »daß Einer in der Kunst ein erquickliches Blendwerk sehe, hervorzubringen mit den feinsten sinnlichen und intellektuellen Zaubermitteln« (Frivolität also als wirkungsbewußter Einsatz der Kunstmittel), daß er aber zugleich »an künstlerischer Strenge und Gewissenhaftigkeit beinahe zu Grunde gehe« (dies der Moralismus)<sup>35</sup>. Das von Nietzsche aufgedeckte Moment von Betrug und Charlatanerie

akzeptiert er wohl als objektive Beschreibung, nicht aber als subjektiv-moralischen Vorwurf an den Künstler.

Letztere Unterscheidung findet in Thomas Manns Augen ihre Legitimation bei dem dritten großen Kronzeugen: bei Schopenhauer. Dessen Überzeugung, daß jeder im Handeln nur sein Sein zur Entfaltung bringe, ist die Grundlage für die folgende Passage aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

Ein unehrliches Künstlertum, welches Wirkungen berechnete und erzielte, die ihm selber ein Spott, denen es selbst überlegen wäre und die nicht zuerst auch Wirkungen auf ihren Urheber wären, ein solches Künstlertum gibt es nicht. Und daraus folgt, daß die objektiven Wirkungen eines Künstlers, auch die breit bürgerliche Wirkung Wagners, immer für sein eigenes Sein und Wesen beweisend sind.<sup>36</sup>

Schopenhauers Philosophie, die dem Geiste gegenüber dem Sein im Guten wie im Bösen keine Chance läßt, ermöglicht es, das Demagogische und Histrionische, in seiner Wirkung Kalkulierte in das Wesen des Künstlers aufzunehmen und ihm somit moralisch die Last der Veränderung abzunehmen. Mag das Wesen des Künstlers objektiv unmoralisch sein, so ist er doch subjektiv gerettet. Der zitierte Brief an Hesse fährt in diesem Sinne fort:

Aber das ist nachträgliche Psychologie. Bei der Arbeit bin ich unschuldig und selbstgenügsam.

Die Arbeit des analytischen Geistes, der die Feststellung der Unmoral trifft, ist »nachträgliche Psychologie«, nur passiv verstehend, nicht eingreifend, das Handeln, das Wesen nicht verändernd: »Bei der Arbeit bin ich unschuldig«. Im Sinne Nietzsches »schuldige« Wirkungsmittel werden schopenhauerisierend entlastet als notwendige Ausfaltung eines seinerseits unschuldigen Seins:

Jede Kritik, auch die Nietzsche's, neigt dazu, die Wirkungen einer Kunst als bewußte und berechnende Absicht in den Künstler zurückzuverlegen und die Idee des Spekulativen zu suggerieren – sehr fälschlich, ganz irrtümlich und gerade, als ob nicht jeder Künstler genau das machte, was er *ist*, was ihn selber gut und schön dünkt –, als ob es ein Künstlertum gäbe, dessen Wirkungen ihm selber ein Gespött und nicht zuerst auch Wirkungen auf ihn, den Künstler, gewesen wären! Möge Unschuld das letzte Wort sein, das auf eine Kunst anwendbar sei, – der Künstler ist unschuldig.<sup>37</sup>

Wagner als Vorbild des modernen Künstlers, geseheh in der Optik Nietzsches, dessen Kritik um ihre Wirkungen gebracht durch das Palliativ Schopenhauer: dies scheint nach den bisherigen Analysen die Grundkonstellation. Das

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

Dennoch soll ernst genommen werden, daß Thomas Mann sich bei alldem subjektiv unschuldig fühlte, ja, daß er eine Notwendigkeit empfand, gerade so und nicht anders zu dichten. Diese Notwendigkeit soll mit einem erneuten Blick auf Schopenhauer als Manns wichtigsten Gewährsmann in Sachen Ethik ergründet werden.

Thomas Manns künstlerische Methode des Entlarvens, Durchschauens und Desillusionierens hängt zusammen mit Schopenhauers Konzeption von Wille und Vorstellung, wonach die Vorstellung, also die Erkenntnis, der Geist, der Intellekt, in der Regel nicht das Leben und den Willen bestimmt und führt, sondern nur nachträglich die vitalen Interessen des Lebenswillens mit Argumenten ausstattet, rationalisiert, bemäntelt, mit Rechtfertigungsideologien schmückt. Der Künstler erkennt dieses, seine Methode ist daher das Entlarven alles scheinbar Geistigen als bloßer Dienstbarkeit gegenüber den vitalen Interessen. Thomas Mann formuliert im Nietzsche-Essay:

Der Intellekt als dienendes Werkzeug des Willens: das ist der Quellpunkt aller Psychologie, einer Verdächtigungs- und Entlarvungspsychologie ...<sup>38</sup>

Die Autonomie des Effekts ist also nur Schein, wie schon unser erster Abschnitt zeigte, und legt in Wahrheit den Blick auf die Tiefenstruktur der Welt als Wille frei.

Die Untersuchung scheint im Augenblick zwei widersprüchliche Richtungen zu verfolgen. Unter »Wirkung« wurden einerseits Effekte der Entlarvungstechnik verstanden, andererseits, von Nietzsches Wagnerkritik her, die Erzeugung des Scheins von organischer Geschlossenheit, also im ersten Fall Demontage, im zweiten Aufbau. Die Wirkung Thomas Manns setzt sich in der Tat aus beiden Komponenten zusammen. Nietzsches Wagnerkritik macht ihm das Verfahren zur Erzeugung organischer Geschlossenheit bewußt. Er wendet dieses Verfahren in seiner eigenen Kunstpraxis dennoch an, aber versteckt die Bewußtheit nicht. Er baut die organische Totalität auf, läßt aber den Montagecharakter erkennbar und entlarvt damit zugleich sein eigenes Werk. Er ist ein ironischer Wagner. Wagner liefert die Mittel der Kunst, Nietzsche ihre Entlarvung und Schopenhauer die Grundkonzeption, die es möglich macht, sowohl die Mittel als auch ihre Entlarvung beizubehalten, indem die Entlarvung der Mittel nur als ironisches Selbstdementi des eigenen Willens

verstanden wird. Der Geist macht also Kunstwerke, an die er gar nicht glaubt, aber er tut dies nicht zum Zwecke des Betrugs, sondern um in der Form der Ironie zugleich von dem in ihren Inhalten ausgedrückten Willen zum Leben Abstand zu gewinnen. Mittels Ironie wird jenes Freiwerden vom Willen erzielt, das nach Schopenhauer die Leistung der Kunst ist.<sup>39</sup>

Die »Wirkung« ist also schuldig und unschuldig zugleich. Sie ist schuldig, sofern sie auch nach den Dummen verlangt, die die Charlatanerie der doppelten Optik nicht erkennen. Sie ist unschuldig, weil sie ihre Schuld gesteht, weil sie mit einer Hand niederreißt, was sie mit der anderen aufbaute, weil ihre Struktur notwendig immer die Erkenntnis mitliefert, daß auch Thomas Manns artistischer Intellekt auf seine Weise dem Willen dienstbar sein muß.

Bis hierhin bleibt also wenig Raum für eine »narrative Ethik«, die Modelle zur Nachfolge anbietet. Die implizite Ethik des frühen Erzählens enthält keine partialen Appelle, die in irgendeine konkrete Richtung weisen.

Nach Schopenhauer liegt das Ethische im Sein, nicht im Handeln und nicht im Geist. Man kann sich und die Welt nicht ändern, bestenfalls zur Erkenntnis seiner selbst und der Welt kommen. Diese Erkenntnis bewirkt aber kein meliorisierendes Handeln im Einzelnen, sondern nur die durchschauend-wissende Distanz vom Ganzen. Dieses durchschauende Freimachen von allem Partialinteresse ist ein Grundgestus des Mannschen Erzählens. In ihm sind komplementär Verachtung und mitleidende Liebe enthalten: die desillusionierende Struktur der Welt macht zugleich böse, zynisch und aggressiv, aber auch trauernd und mitleidig. Die Einheit beider Haltungen liegt in der Unveränderlichkeit der Welt begründet, zu der man sich aufbegehrend und trauernd zugleich verhalten kann. Versucht Thomas Mann sich zu ethischem Handeln im Einzelnen aufzuschwingen, folgt in der Regel sogleich die schopenhauerische Selbstkritik in dem Sinne, daß er die Ethik als diejenige Art entlarvt, in der eben sein Intellekt gerade seinem Willen als Künstler dienstbar ist.

#### IV

Die bisherigen Befunde wurden hauptsächlich, wenn auch keineswegs ausschließlich, am Frühwerk bis hin zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* entwickelt. In den Jahren bis 1918 hat Thomas Mann sich auch stets als Ästhet verstanden, der ein Sein zur Entfaltung zu bringen habe, nicht aber eine Moral verkünde. Die implizite Ethik seines frühen Erzählens ist



schopenhauerisch. Mit dem 1924 erschienenen *Zauberberg* brechen neue Probleme auf. Thomas Mann macht hier erstmals den Versuch, seinen neugewonnenen Republikanismus als »Lehre« in einen Roman zu integrieren. Obgleich diese Lehre für den Autor Thomas Mann zweifellos den Charakter eines gültigen moralischen Postulats hat, wird sie von der Struktur des Romans dementiert<sup>40</sup>. Das konnte nicht anders sein, da das Verfahren der Moralkritik, das im ersten Abschnitt beschrieben wurde, im *Zauberberg* noch in voller Gültigkeit ist. Das Prinzip der Demontage jeder Individuation bleibt keiner Person erspart, auch Hans Castorp nicht. Die neueste *Zauberberg*-Analyse<sup>41</sup> zeigt mit seltener Konsequenz, wie sich die widersprüchlichen Elemente dieses Romans zu einem Ganzen fügen, wenn man ihn nicht als Bildungsroman betrachtet, der seinen Helden individuiert, ihm Form und Halt und Moral gibt, sondern als Entbildungsroman, in dem alle Mentoren, Chauchat, Naphta, Settembrini, Peeperkorn auf je verschiedene Weise das notwendige Scheitern jedes Versuchs zur »Form« illustrieren. Form ist bloßes Wollen, dem das Sein nicht entspricht.

Die Wirkungsplanung des Romans beruht wieder auf der doppelten Bewegung von Totalitätsaufbau und Desillusionstechnik. Die epische Großform, der umfassende Horizont, die Bildungsromanattitüde, der überlegene Erzähler u.a.m. wirken aufbauend, geben dem Leser Hoffnung auf Orientierung, Halt und Form. Die Desillusionstechnik entlarvt effektiv eben jene Hoffnung als Täuschung und nährt die Sehnsucht nach Auflösung aller Form. Diese Strukturen weisen den *Zauberberg* eindeutig dem Frühwerk zu. Eine narrative Ethik im Sinne Mieths gibt es in diesem Roman nicht; sie verfällt unnachlässig der ästhetischen Kritik.

Nun stammte die Konzeption des *Zauberberg* noch aus der vorrepublikanischen Epoche. Die neuen Meinungen konnten die Struktur nicht mehr verändern und beeinflussten nur eine oberflächliche Schicht des Romans<sup>42</sup>. Erst *Joseph und seine Brüder*, seit 1925 in Arbeit, ermöglicht die Probe aufs Exempel, wie weit sich die Wandlung auch ins Ästhetische erstreckt. Es gilt, sich dem Joseph-Roman zu stellen, wenn man die Moralität des Mannschen Erzählens zum Gegenstand hat. Wir wählen wieder eine »moralische Situation« als Beispiel: Josephs Widerstand gegen Mut-em-Enets Werbung. Hier zeigt nun das Kapitel *Von Josephs Keuschheit* eine gänzliche Umkehrung alles bisher Gewohnten. Der Versuchung zu Tod, Ausschweifung, Auflösung und Formverlust wird begegnet aus Kräften der Tradition, der Vernunft, des Identitäts- und Individualitätsbewußtseins, – aus Kräften der Form. Die sieben

Gründe für Josephs Keuschheit erteilen den Tadzios und Chauchats eine klare Absage: »sie war nur das Erbgebot seines Blutes, diesem Gebiete die Gottesvernunft zu wahren und ihm die gehörnte Narrheit, das Aulasaukaula, fernzuhalten, das für ihn mit dem Totendienst eine untrennbare seelisch-logische Einheit bildete«<sup>43</sup>. Halt gibt Joseph das Bewußtsein seiner Herkunft, seiner Aufgabe und seiner Besonderheit, das nicht verspielt werden darf in der alle Bindungen auflösenden Hingabe ans Totenreich. Damit ist die Schopenhauer-Basis verlassen. Es gibt jetzt wirkkräftige individuelle Moral aus der Kraft der »Vorstellung«, die sich gegen die Triebmächte des Willens durchzusetzen vermag.

Josephs Lebensgang hat zweifellos eine gewisse Vorbildlichkeit und soll sie auch nach dem Willen seines Autors haben<sup>44</sup>. Insoweit gibt es in der Tat eine narrative Ethik, die seinen Lernprozeß zur Nachfolge empfiehlt. Es gibt aber daneben noch immer das ästhetizistische Wirkungsbewußtsein, das noch das Moralische als Effekt einer gekonnten Technik erscheinen läßt. Joseph ist nicht nur Ernährer, sondern auch Künstler, der Gott »zu 'behandeln' weiß«, der »auf eine witzig-vergeistigte und verspielte, zweckhaft-bewußte Art« am Mythischen teilhat. Der Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit (= von Ästhetik und Ethik) hebt sich in ihm allerdings »im Märchen auf«<sup>45</sup>. Aus dem »im Märchen« schließen wir: nicht in der Wirklichkeit. Für die Wirklichkeit Thomas Manns während der Joseph-Zeit haben wir seit kurzem eine neue Quelle zur Verfügung: die Tagebücher der Jahre 1933–1936.

## V

Die Tagebücher verzeichnen eine Reihe von Urteilen über Wirkungen des *Joseph*. Es sind stets solche des Lobes und der Bewunderung: »the best book I ever read« ist ihr Tenor.<sup>46</sup> Sie dokumentieren die seelische Bewegung der Leser als solche, nirgends aber die Richtung dieser Bewegung. Sie notieren mit Befriedigung, daß die Joseph-Romane Erregung, Rührung, Ergriffenheit auslösen, lassen aber nirgends erkennen, ob diese Bewunderung auch der etwaigen Intention des Werks gemäß ist. Thomas Mann schwelgt in der Balsamwirkung dieser Bewunderung. Um ihrer willen scheint das Werk geschrieben, liest man nur die Tagebücher. In ihnen ist allein derjenige Teil der Wirkung, der die Gekonntheit goutiert, also der nur ästhetizistische repräsentiert. Für eine etwaige moralische Wirkung als Folge einer narrativen Ethik fehlt es gänzlich an Zeugnissen.

Das Sich-Sonnen im Selbstgefühl der eigenen Lebensleistung ist von fast allen Kritiken als hervorstechender Zug der Tagebücher empfunden worden. Aufzeichnungen wie die über die Verstimmung angesichts der zu geringen Zahl der Vorhänge bei einem öffentlichen Auftritt<sup>47</sup>, über die Unaufmerksamkeit eines Dampferkapitäns, der die Mitreisenden nicht auf den berühmten Mann eingestimmt hatte<sup>48</sup> oder Notizen des Typs »Wir wurden sehr erkannt«<sup>49</sup> sind in der Tat prägend. »Bewunderung« wäre, geht man allein von diesen Stellen aus, der vom Autor geplante Rezeptionsgestus. Sein produktionsästhetisches Pendant ist Ästhetizismus. Ästhetizistisch, nicht moralisch sind auch Manns eigene Urteilskriterien in den Tagebüchern. Die Stimmigkeit seines Lebens als Kunstwerk ist das Kriterium, das zu den bösen Äußerungen über den Tod Theodor Lessings und über den des Jugendfreunds Grautoff führt. Daß ein solcher Tod »einem Lessing anstehen mag, aber nicht mir«, schreibt er über die Ermordung seines alten Intimfeinds durch die Nationalsozialisten<sup>50</sup>. Von Grautoff meint er, »daß er nur zu meinem Leben gehörte und dann selbst etwas sein wollte, tölpelhaft«<sup>51</sup>. Ein »schwerer Stil- und Schicksalsfehler meines Lebens« sei das Emigrantendasein, so urteilt der Ästhet<sup>52</sup>. Auch im Politischen gelten Kriterien der Identität und persönlich-ästhetischen Stimmigkeit, nicht solche der sachlichen Gebotenheit. Die öffentliche Absage an den Nationalsozialismus läßt ihn zweifeln, ob er »natürlich-persönlich« gehandelt habe oder sich »zu Fremdem hätte treiben lassen«.<sup>53</sup>

Alle Mitmenschlichkeit geht, nimmt man die Tagebücher wörtlich, an diesem Ästhetizismus kaputt. Alle Menschen werden, so Günter Blöcker, »ziemlich pauschal entweder nach ihrem Nützlichkeits- oder nach ihrem Unterhaltungswert eingeschätzt«<sup>54</sup>. Mitmenschliche Empfindungen werden in einer Weise inszeniert, die Thomas Mann seinen eigenen Romanfiguren nicht ohne Ironie durchgelassen hätte. Ida Herz habe er mit »einige[r] allgemein zuredende[r] Gutmütigkeit« bedacht, so versichert er sich selbst<sup>55</sup>. Er notiert, »daß freundliche Haltung schwer aufrecht zu halten war«<sup>56</sup> und läßt damit die Freundlichkeit als gespielte Rolle erkennen. An Bertram habe er »freundlich ironisch« geschrieben<sup>57</sup>. Das deutsche Volk wolle »auf eine warme, wahrhafte Weise« gewarnt werden<sup>58</sup>. Das gleiche Verhalten hatte er seinem Zeitblom gegenüber dem kleinen Echo nicht durchgehen lassen und sein gönnerhaftes »Nun, mein Sohn?! Immer brav derweilen?! Was treiben wir denn da?!« der gleichen peinlichen Lächerlichkeit preisgegeben, die vielen Äußerungen des Tagebuchs anhaftet, hier aber gänzlich ungemildert durch Ironie.

Es soll hier jedoch nicht darum gehen, das Privatverhalten des Menschen

Thomas Mann zu kritisieren. Wohl aber ist zu fragen, welche Aufschlüsse die Tagebücher für das Verständnis des dichterischen Werks geben. Der Verdacht drängt sich auf, daß ein solcherart ästhetizistisches Privatverhalten nicht ohne Einfluß auf das gleichzeitige dichterische Geschäft geblieben sein könne. Wenn es dieser Mann war, der den *Joseph* schrieb, ist dann nicht auch dieser Roman nur eine Inszenierung, die mit äußerster Virtuosität eine breite Skala von Leseremotionen für sich zu stimmen weiß?

Marcel Reich-Ranicki hat in einer ausgezeichneten Besprechung des ersten Tagebuchbands auf einen sehr wesentlichen Unterschied zwischen Werk und Tagebüchern hingewiesen:

Was den Charme seiner Prosa ausmacht (...) wird man in den Tagebüchern vergeblich suchen: also Thomas Manns makellose Gepflegtheit, seine elegante Umständlichkeit und Gelassenheit, seinen zärtlichen Spott und sein vielsagendes Augenzwinkern.<sup>59</sup>

Die Tagebücher sind, das ist manchen anderen Besprechungen zu entgegnen<sup>60</sup>, also kein literarisches Werk, sie kokettieren nicht mit der Öffentlichkeit. Sie bieten aber auch nicht einfach die Innenwelt der Außenwelt, nicht »die Wahrheit über Thomas Mann«. Wenn das die Wahrheit wäre, dann wäre sein Werk widerlegt. Im Werk dieser Jahre, dem *Josephsroman*, finden sich jedoch kaum Spuren dieser »Wahrheit«. Der private Thomas Mann mag seinen Bewunderungstribut einfordern (»machte mit dem Sterbekapitel schönen Eindruck«, notiert er nach einer Lesung...<sup>61</sup>), aber das ist nicht die Hauptsache. Auch wenn die Gestalt des *Joseph* einiges von seinem Verfasser mitbekommt – auch *Josephs* Sozialverhalten als Ernährer beruht auf gut gespielter und beifallheischender »Güte« und Freundlichkeit – so bleibt der Roman doch ein Werk der Humanität. Während der Ästhetizismus des Tagebuchschreibers unsittlich ist (im Verständnis Kants), weil er andere Menschen nur als Mittel zu seinen Zwecken kennt, läßt *Joseph* andere neben sich bestehen, benützt sie nicht, sondern hat Achtung vor ihnen, selbst vor dem verschnittenen *Potiphar*. Der Gestus sorgender Güte wird nicht, wie es im Frühwerk unweigerlich geschehen wäre, als *seine* Art von Egoismus demonstriert, sondern bleibt als Ergebnis seines Lebens stehen. Für das »von oben herab« dieser Güte zahlt *Joseph* den Preis der Einsamkeit: es wird ihm auch auf dem Gipfel des Erfolges nicht erlaubt, seine Erwähltheit hemmungslos zu genießen. Verzicht wird ihm abverlangt: »Joseph war der Gesonderte, der zugleich Erhöhte und Zurückgetretene, – vom Stamme abgetrennt war er und sollte kein Stamm sein.«<sup>62</sup>

Nach dem Modell »Welt als Wille und Vorstellung« präsentiert der Roman eine Welt als Vorstellung, eine Welt also, in der der Geist, sei es auch erst nach einem zähen Guerillakrieg, gegen den Willen eine Chance hat<sup>63</sup>. Das Dementi dieser Welt, die Gültigkeit des »Willens«, ist ins Tagebuch abgedrängt. Wo der *Zauberberg* noch im Werk selbst Vorstellung und Wille, Sonnenleute und Blutmahl einander aussetzte und die Unform siegen ließ, zweigt *Joseph und seine Brüder* die Macht des Willens ins Tagebuch ab. Das Dementi der Moral Josephs erfolgt nicht mehr wie im Falle Castorps im Werk selbst, sondern wird heimlich im Tagebuch untergebracht, um das Werk davon freizuhalten. Eine im *Zauberberg* noch ganz ins Werk aufgenommene Doppelstruktur wird auf Werk und Tagebuch aufgeteilt.

Die Tagebücher sind somit ein ästhetizistisches Therapeutikum zur Ermöglichung eines moralischen Werks. Das Werk ist Vorstellung, Pflicht, Sittlichkeit. Es ist zwar auch inszeniertes Rollenspiel, aber Sittlichkeit im neuen Verständnis ist stets Rolle: dem Willen abgerungene Form, Entschluß des Ästheteten zum Guten, Inszenierung von Güte und Freundlichkeit. Es gibt keine Sittlichkeit des Seins selber, es gibt nur eine dem Sein abgerungene. Gerade im Rollenspiel liegt daher die Moralität. Das Rollenspiel hat Thomas Mann zwar als Ästhetizist gelernt, aber das betrifft nur die Technik. Diese Technik wird nun in den Dienst der Moralität gestellt. Das Moralische ist zwar »nur« eine Rolle, aber moralisch ist daran, daß Thomas Mann nur noch diese Rolle spielt und keine andere mehr.

Man liest die Tagebücher also falsch, wenn man sie als realistisches Protokoll liest, das endlich die Wahrheit über Thomas Mann enthüllt. Man folgte mit dieser Lesung der Demaskierungspsychologie des Frühwerks, die sich nicht zufriedengab, solange sie nicht in allem scheinbar Geistigen das vitale Interesse aufgedeckt hatte. Die Tagebücher aber dementieren nicht die Moralität des Josephromans, sondern ermöglichen sie. Sie sind nicht »wahr«, sicher auch als Dokument nicht »realistisch«. Sie sind kein repräsentativer Querschnitt, kein gleichmäßiges Protokoll aller Ereignisse des Tages, sondern sie sammeln den seelischen Müll, den Thomas Mann niemandem zumuten wollte. Aus der Tatsache, daß Frau Katja nur als Krankenschwester und Sekretärin auftritt, braucht man nicht zu schließen, daß sonst nichts stattfand. Nur das in der Pflicht des ganzen Tages Verdrängte, nicht das Gute und Gelungene kommt ins Tagebuch. Das Verdrängte ist aber nicht das Wahre, sondern das mit Recht Verdrängte.

So kann man also den Josephroman doch lesen ohne Angst, auf den Leim



geführt zu werden, nur funktionierendes Objekt einer vom Autor vorgeplanten Wirkung zu sein. So gesehen ist es auch nicht schade, die Tagebücher zu kennen (»besser, sie wären nicht erschienen«, meinte Gerd Bucerius<sup>64</sup>). Sie zeigen das »Blutmahl«, dem die »Sonnenleute« abgerungen sind, zeigen den Blick ins »Gedärm des großen Mannes« (Bucerius). Der konservative Ästhetizist und Schopenhauerianer, der zum liberalen Moralisten und Aufklärer wurde, vermochte dies nur auf der Ebene der Meinungen und Absichten, nicht auf der des Seins. Die Tapferkeit, mit der er seine neue Rolle spielte und mit der er alles ihr Widerstehende ins streng geheimegehaltene Tagebuch verwies, verdient nicht unseren Hohn, als hätten wir's ja immer schon gewußt, sondern unseren Respekt. Die narrative Ethik des Josephromans ist nicht von der freundlichen Harmlosigkeit, die Dietmar Mieth uns vorstellte. Sie überspannt Abgründe. Gerade darum aber gewinnt *Joseph und seine Brüder* im Licht des Tagebuchs.

## ANMERKUNGEN

1. Gesammelte Werke in 13 Bänden (=GW), (Frankfurt 1974), Band VIII, S. 521.
2. GW VIII, S. 522.
3. GW VIII, S. 204. – Eine gute literarhistorische Orientierung über den Kontext, in dem der ästhetizistische Immoralismus des frühen Thomas Mann steht, findet sich in *Der 'Dilettantismus' des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann* von B. A. Sørensen (OL 24, 1969, S. 251–270), der bei Bourget, Huysmans, Barrès, Hofmannsthal, Bahr, Heinrich und Thomas Mann eine Reihe gemeinsamer Züge ausmacht. Bourgets Charakteristik des Dilettanten trifft exakt für den Autor von *Gladius Dei* zu: »Le bien et le mal, la beauté et la laideur, les vices et les vertus lui paraissent des objets de simple curiosité. L'âme humaine tout entière est, pour lui, un mécanisme savant et dont le démontage l'intéresse comme un objet d'expérience. Pour lui, rien n'est vrai, rien n'est faux, rien n'est moral, rien n'est immoral. C'est un égoïste subtil et raffiné.« (Sørensen S. 252 f.).
4. GW III, S. 408.
5. GW VIII, S. 286.
6. GW VIII, S. 267.
7. Rachels Tod im Joseph-Roman oder das Echo-Kapitel im *Doktor Faustus* sind solche Kabinettstückchen.
8. Tübingen 1977.
9. *Die Entstehung des Doktor Faustus*, GW XI, S. 240.
10. *'Im Spiegel'*, GW XI, S. 332.
11. Am 3.1.1918, *Thomas Mann – Heinrich Mann – Briefwechsel 1900–1949*, (Frankfurt 1975), S. 114.
12. *Versuch über Tschechow*, GW IX, S. 869.
13. Mieth, a. a. O. S. 8.

14. ebd. S. 56.
15. ebd.
16. ebd. S. 11 u. ö.
17. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, GW XII, 79 f. – Einige der folgenden Passagen über das Zusammenwirken der Einflüsse Nietzsches, Wagners und Schopenhauers sind auch Teil der Einleitung zu Band 3 der von Michael Mann und mir herausgegebenen kommentierten Auswahl edition der Essays. Zu dem skeptischen Thomas-Mann Bild dieses Aufsatzes hat die genaue Prüfung der Quellen der Essays anhand der Ermittlung der Zitatfundorte vieles beigetragen, sofern die Machart dieser Texte weit mehr noch als die der Romane im gekonnten Zusammenmontieren wirkungsträchtiger Details besteht.
18. *Der Fall Wagner*, Werke (hrsg. v. K. Schlechta), (München <sup>6</sup>1969), Band II, S. 917. Nietzsches Wagner-Kritik bezeichnet Thomas Mann in seinem Tagebuch als »das geistesgeschichtlich Wichtigste und Repräsentativste in seinem Werk« (3.7.1934) – eine Rechtfertigung für den hier gewählten Problemausschnitt.
19. *Der Tod in Venedig*, GW VIII, S. 452.
20. ebd. S. 454.
21. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, GW XII, S. 74 f.
22. *Leiden und Größe Richard Wagners*, GW IX, S. 406.
23. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, GW XII, S. 75.
24. ebd.
25. *Über die Kunst Richard Wagners*, GW X, S. 842.
26. *Leiden und Größe Richard Wagners*, GW IX, S. 381.
27. *Zu Wagners Verteidigung*, GW XIII, S. 353.
28. *Der Fall Wagner*, a.a.O., S. 925.
29. Z. B. in *Geist und Kunst*, passim (Abdruck in *Thomas-Mann-Studien I*, Bern/Frankfurt 1967, S. 152–227).
30. In einem Brief vom 28.1.1910 an Ernst Bertram (in *Thomas Mann an Ernst Bertram*, Pfullingen 1960). In *Geist und Kunst* wird für *Meistersinger* das Wort »Künstler-Demagogie« oder gleich »Meistersinger-Demagogie« gebraucht (a.a.O. S. 175, S. 196).
31. Am 1.4.1910, *Hermann Hesse – Thomas Mann – Briefwechsel*, (Frankfurt 1968), S. 6.
32. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Aph. 825, Werke III, 515.
33. Daß zwischen Echtheit und Schauspielerei im Fall Wagners kein Gegensatz sei, behauptet besonders paradox eine Passage der *Betrachtungen*: »Aber außerdem, daß dieses Werk eine eruptive Offenbarung deutschen Wesens ist, ist es auch eine schauspielerische Darstellung davon« (GW XII, S. 77, wiederaufgenommen IX, S. 422). Ein solches Paradox bedarf der Auflösung. Entweder wird nur der Schein einer solchen Offenbarung erzeugt, oder das Schauspielerische müßte selbst eruptiv aus Wagners Wesen hervorbrechen, also Erscheinungsform eines selbst wieder Echten sein.
34. Auch in diesem Sinne gilt also Koppens Feststellung, daß Thomas Mann hinter Nietzsches Dekadenzkritik zurückgeht (vgl. E. Koppen, *Vom Décadent zum Proto-Hitler*, in: P. Pütz (Hrg.), *Thomas Mann und die Tradition*, (Frankfurt 1971), S. 208).
35. Brief vom 13.6.1910 an S. Lublinski, zitiert nach *Thomas-Mann-Studien I*, a. a. O. S. 213.

36. GW XII, S. 110. – Eine Parallelstelle findet sich in *Geist und Kunst*: »Die Kritiker nehmen die Künstler viel zu bewußt, viel zu moralisch. Sie glauben nicht genug an die Notwendigkeit und Verantwortungslosigkeit des künstlerischen Thuns. Sie nehmen an, daß es einem Künstler freigestanden hätte, ein Werk nicht oder anders zu schaffen, – ein immer wiederkehrendes Mißverständnis.« (*Thomas-Mann-Studien I*, a. a. O. S. 211).
37. *Leiden und Größe Richard Wagners*, GW IX, S. 414 f.
38. *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, GW IX, S. 691, par. IX, S. 577; IX, S. 539.
39. Vgl. die von Mann gern zitierte Passage *Die Welt als Wille und Vorstellung* § 38 (Werke, hrg. v. Löhneysen, I, 280): »Uns ist völlig wohl. Es ist der schmerzlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still.« (Hier zitiert nach Thomas Mann, *Schopenhauer*, GW IX, S. 546).
40. Ich habe das näher ausgeführt in meinem Beitrag *Wie konservativ ist 'Der Zauberberg'?* (in der von R. Wiecker herausgegebenen *Thomas Mann Gedenkschrift*, Kopenhagen 1975, S. 137–158), einer umgearbeiteten Fassung des Schlußkapitels meiner demnächst bei Königshausen & Neumann in Würzburg erscheinenden Dissertation *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*.
41. Børge Kristiansen, *Unform-Form-Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, (Kopenhagen 1978).
42. Wie weit das Einschreiben neuer Bedeutungen in die alten Strukturen gelingt, beschreibt T. J. Reed in seinem Beitrag *'Der Zauberberg'. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912–1924* (in: Sauereißig, *Besichtigung des Zauberbergs*, Biberach 1974, S. 141–155).
43. GW V, S. 1143.
44. Vgl. Thomas Manns Vortrag *Joseph und seine Brüder*, GW XI, S. 666 f.
45. ebd.
46. 30.6.1935, weitere Stellen 26.6.35, 3.8.35 u.ö. Bisher erschienen die Bände *Tagebücher 1933–1934* (Frankfurt 1977) und *Tagebücher 1935–1936* (Frankfurt 1978).
47. »Dichter Beifall am Schluß, der aber nicht vorhielt, um mich nach dem Abgang in den Saal zurückzurufen, was mich jedesmal kindischer Weise verstimmt.« (2.2.34).
48. »Schuld an dem Unbehagen ist vor allem das besonders niedrige geistige Niveau unserer Tischgenossenschaft. Ich kann mich gewisser Empfindungen der Beschämung angesichts der herrschenden völligen Unbekanntschaft mit meiner Existenz nicht entschlagen. Es fehlt an jeder orientierten Aufmerksamkeit auch vonseiten des Kapitäns.« (28.5.34).
49. 21.1.35, 19.8.35 u.ö.
50. 1.9.33.
51. 15.7.35.
52. 14.3.34.
53. 1.2.36.
54. G. Blöcker, *Ein breit ausschwingendes Hochgefühl*, FAZ 30.9.1978.

55. 19.6.35.
56. 5.7.35.
57. 16.6.35.
58. 19.6.35.
59. M. Reich-Ranicki, *Die Wahrheit über Thomas Mann*, FAZ 11.3.1978.
60. »Was hier steht, ist dazu bestimmt, gelesen zu werden ... und zwar nicht zu spät«, so urteilt Walter Jens über den ersten Tagebuchband (*Mittler zwischen den Fronten*, ZEIT 7.4.1978).
61. 27.8.35.
62. GW V, S. 1772.
63. Unter den Essays der Joseph-Zeit belegt das besonders *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*. Als neue Maxime werden die Sätze Freuds zitiert: »Wir mögen noch so oft betonen, der menschliche Intellekt sei kraftlos im Vergleich zum menschlichen Triebleben, und recht damit haben. Aber es ist doch etwas Besonderes um diese Schwäche; die Stimme des Intellekts ist leise, aber sie ruht nicht, ehe sie sich Gehör geschafft hat. Am Ende, nach unzählig oft wiederholten Abweisungen, findet sie es doch.« (GW X, S. 277).
64. G. Bucerius, *Die Leiden des Helden*, ZEIT 7.4.78.

Hermann Kurzke. Born 1943. Ph.D. Lecturer in German Literature, University of Mainz. Has published *Thomas Mann Forschung 1969–1976. Ein kritischer Bericht* (1977) and edited *Thomas Mann: Essays II/III* (1977–78). Forthcoming: *Romantik und Konservatismus. Das politische Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Rezeptionsgeschichte* (1981).