

Thomas Mann

Autor(en): **Rychner, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **27 (1925)**

Heft 9

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748679>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

THOMAS MANN

In diesen Tagen wird Thomas Mann fünfzig Jahre alt; erreicht er die gepriesene Akme des Daseins und Wirkens, jene offenbare Scheitelhöhe des geistig Produktiven, die auch vom Mittelstande der Nation mit Stolz zur Kenntnis genommen wird und die für arrivierte deutsche Dichter mit den würdigen Symbolen Ehrendoktor und Gesamtausgabe verbunden ist. Doktor ehrenhalber ist Thomas Mann zwar schon; „heiße Doktor gar“ will uns, auch wenn der Titel auszeichnendes Ehrengeschenk ist, zwar nicht mehr ausbündig viel besagen, und mit weniger Nebengefühlen wird man dem Dichter den anderen faustischen Titel zudenken, den des Magisters, der ja genau unser „Meister“ geworden ist.

Der fünfzigste Geburtstag ist, mit all der lebenswürdigen Komik, die ihm rechtens umgehängt werden kann, doch eine philosophische Angelegenheit für jenen, dem er just passiert. Man tritt zum erstenmal im Leben in ein ziemlich direktes Verhältnis zu dem großen und pathetischen Begriff eines Jahrhunderts. Ein halbes Jahrhundert! Nun ist es durchmessen, durchlitten, durchschaut; man hat ein gutes Recht erworben, sich einigermaßen geschichtlich zu betrachten, denn wie man ohne das erlebte halbe Jahrhundert nicht so denkbar ist, wie man an diesem Tage vor sich steht, so ist das halbe Jahrhundert ohne den Feiernden und Gefeierten ebensowenig denkbar. Ein Jahrhundert — was ist es an sich? Nichts, rein nichts; ein gestaltloser, verblasener Nebel, dem keine Vorstellungsgabe und keine Denkkraft das Mindeste abgewinnen können; es lebt einzig in den Männern, in denen es sich zur Geschichte, zur Gestalt bringt, in Männern, die ihm aus seiner tristen Namenlosigkeit zum Ausdruck, zur Geschichte verhelfen. Die fünfzigste Wiederkehr des Tages, der einen der Welt verliehen, bedeutet eine Zäsur, nicht für das individuelle, sondern für das „öffentliche Leben“; an diesem Punkte entscheidet sich für den Dichter, ob er in der Zukunft als Exponent des Jahrhunderts gelten dürfe oder als bloßer Trabant, ob er zum Wesensausdruck dieses Zeitraums gehöre oder zu seinen Ornamenten. Beglückend und gefährlich ist dieser Tag; beglückend, da er jeden Ausdruck der Sympathie und der herzlichen Anteilnahme am Geschick des Dichters legitimiert; — auch die Mauerasseln, die bei dieser Gelegenheit unter den Steinen hervor zum Tageslicht sich drängen, sie seien in ihrem ehrwürdigen Grau willkommen! Gefährlich indessen ist die Situation doch auch ein wenig, unverhohlen, denn an dieser Wende wird kritisch und unnachsichtlich die Summe der Existenz jedes Gefeierten gezogen. Es geht ja, gerade in diesem Moment, um so etwas wie die klassische Geltung, auf die die Nation von einigen ihrer Dichter gefühlsmäßigen Anspruch erhebt, nicht bloß um literarischen Ruhm. Vorbildlich berühmte Männer wie Heyse, jetzt etwa Schnitzler oder Bahr, wo sind sie? Wer rechnet noch ernsthaft mit ihrer Summe? Was sie in der Jugend die Fülle hatten, kein Wünschen bringt es späterhin nach. Und doch war auch um ihre fünfzigsten Geburtstage wahrhaft ehrliche Gehobenheit. Die Generation des Gefeierten ist ja immer gerührt und zu vielem bereit; sie sieht ihr eigenes Streben exemplarisch glückgekrönt, sie

fühlt in der Wichtigkeit, die dem Einen zugemessen wird, sich selber wieder in gesteigertem Maße wichtig genommen; sie ist für einen Augenblick im Vordergrund, sie ist „dran“, sie weiß sich begriffen, ihre Sprache verstanden. Der Erfolg des nun allgemein Anerkannten ist generös: er trifft beiläufig auch ein wenig die ganze Generation, der anzugehören jener die Ehre erweist. Bei den Festlichkeiten um Thomas Mann wird wieder einmal vom Naturalismus die Rede gehen; und man wird sich erneut daran erinnern, dass es einst eine „naturalistische Schule“ gab, in der die meisten sitzen blieben, und dass diese Schule samt ihrer erzählenden Prosa in Deutschland fast nur deswegen der Vergessenheit entgehen wird, weil es einen Roman *Buddenbrooks* gibt, der hinwiederum mit jener Schule im Tieferen nichts zu tun hat. Die Ideen oder das Programm von damals, die tapferen Mitläufer, das alles zählt kaum mehr, denn was allein Geltung bewahrt und gewonnen hat, ist die Persönlichkeit, ist das vom Schicksal erhobene Individuum. Wird es gefeiert, so mag es um seiner Einzigkeit willen gefeiert werden, nicht als Spitzenläufer einer Rotte, die, den Blick am Boden, ungefähr in selber Richtung lief und sich verlor.¹⁾

Die angedeutete Gefahr eines fünfzigsten Dichtergeburtstages — besteht sie etwa nicht? Es gibt da immer unsichere Kantonisten, und sie stecken zu meist im Lager der jungen Generation. Nicht dass diese sich in offensichtlichen Gegendemonstrationen erginge; aber in ihrem Innersten lehnt sich etwas auf gegen das joviale Getue kopfloser Verehrerscharen, dem nicht zum Opfer zu fallen einem „Jubilar“ — auch das noch! — schwer gelingt. Sie fühlt im gekränkten Herzen, dass nun jene, die gesichtslose Mehrheit, die Bürger mit dem geistigen Eberzahn an der Uhrkette, die sie nie ziehen um nachzuprüfen, was ihre Stunde geschlagen hat, auf etwas ihre Patschhand legen wollen, das in dieser sich vorzustellen ein lächerlicher Unfug ist, dass nun etwas ihr teures abgestempelt, mit fester Wertziffer behängt, in die dösenden Sphären allgemeiner Anerkennung hinaufgehimmelt wird, dass man nun wieder eine Autorität, einen dichterischen Obmann erwählte, bei dem zu schwören jedem munteren Seifensieder erlaubt sein wird. Ist diese jugendliche Reaktion gegen eine dumpfe Massenkundgebung feierlich gestimmter Bratröcke, gegen die zum Umschlingen sich anschickenden Millionen nicht irgendwie berechtigt? Geht es diesen dem Unbedingten in Leidenschaft Ergebenen nicht wie einem illusionsbetörten Theaterbesucher, der vor dem einsamen heroischen Helden verzaubert sitzt? Schon zeigt sich an der Kulisse der entsetzlich listige Gegenspieler und Widersacher; der Verzauberte erschrickt, schluckt und reißt die Muskeln vor Willensspannung und seelischer Plage, er sieht das fad-graue Schreckgespenst; der Heroische, wahrlich, bemerkt es nicht; nun schleicht es — der Verzauberte schreit, aber nur inwendig — es naht sich rasch, leise, der Heroische ballt, weiß Gott noch immer nichtsahnend, die Faust in die leere Luft, — nun hat es ihn, hat ihn, das Schreckgespenst der Popularität, den Edlen! Der Verzauberte trauert und ist enttäuscht; sein Misstrauen wirft sich auf die Frage, ob der Edle wirklich gar nichts gemerkt habe. Ist es denn denkbar, dass der

¹⁾ Vgl. dazu wie zum Folgenden das Thomas Mann-Buch von Carl Helbling. Grethlein Verlag. Leipzig-Zürich.

Heroische, noch während er die Hand ballte, vom Fadgrauen überwältigt werden kann? — Aber das ist eine akademische Frage, und auf solche gibt es immer zwei Antworten.

Das Gespenst der Popularität, niemand fürchtet es so hohnvoll wie die dem Geiste verpflichtete Jugend. Instinktiv erfasst sie, dass jene nicht die Begleiterscheinung eines heldischen Lebens ist, sondern eine Gegenmacht, eine Gegenmacht mit betörend lieblichen Delilagebärden, erpicht auf ein Opfer. Wer wird zu leiden haben? Der Held, dem über die freien Arme die bürgerliche „kalmankene Jacke“ gezogen werden soll, der von der dumpfen, wohlmeinenden und ungeistigen Gegenmacht in die Kuhwärme ihrer Sphäre gelockt wird, den sie beruhigt, domestiziert, rücksichtsvoll haben will. Wie tragisch und lächerlich mutete der Jahrmarkt der Eitelkeit an, den Gerhart Hauptmann an seinem sechzigsten Geburtstag über sich ergehen lassen musste und über sich ergehen ließ! Da machte sich die Volksgunst Luft, und was für eine Luft! Es soll ja nicht dem verkannten Genie das Wort geredet werden, aber als beziehungs-gemäßes Beispiel mag hier ein Wort des einundachtzigjährigen Goethe an Eckermann angeführt werden: „Liebes Kind, ich will Ihnen etwas vertrauen, das Sie sogleich über vieles hinaus helfen und das Ihnen lebenslänglich zugute kommen soll. *Meine Sachen können nicht populär werden*; wer daran denkt und dafür strebt, ist im Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.“

Aber das gehört nicht hierher. Thomas Mann hat in seinem Essaybände *Rede und Antwort*¹⁾ geschrieben: „Ein grosser Maler kann offiziell werden, ein grosser Schriftsteller niemals.“ Offiziell. Ein Ziel, aufs innigste zu verwünschen. Denn das wäre die Krönung der breiten Volkstümlichkeit, es wäre das staatlich patentierte Schloss an die Fessel, die mit der Popularität dem freien, der Bindung spottenden Geist geschmiedet ist. Warum aber kann ein Maler offiziell werden, ein Schriftsteller nicht, wo es sich bei beiden augenscheinlich doch um die Kunst, also etwas Neutrales handelt? Der Fall liegt so, dass dieses Neutrale der Kunst, jenes Kantische Ideal von der „Schönheit, die ohne Interesse gefällt“, von Thomas Mann für den Schriftsteller nicht nur nicht mehr als Forderung besteht, sondern mit energischer Entschiedenheit aufgegeben wurde zugunsten einer Schönheit, die zum guten Teil auf dem Interesse begründet ist, das sie recht spürbar weckt. Denn Thomas Mann ist Moralist.

¹⁾ *Rede und Antwort*, in den Gesammelten Werken, Verlag S. Fischer, Berlin. Es sind Köstlichkeiten der Essaykunst darin; jeder Deutschsprechende, der auch nur entfernt ein Verhältnis zu dieser Kunstform hat, müßte den Band mindestens so ernst nehmen (Deutschsprechende sind sich das Ernstnehmen ja gewöhnt) wie die erzählende Prosa Thomas Manns. Wir haben im ganzen wenig genug Essaybücher, die im Rang einem guten Roman gleichgesetzt werden; immer noch zieht die dickbäuchige Monographie alle Sympathien an sich und verdrängt mit den gelehrten Umschweifen, die immer noch unter der zweideutigen Spitzmarke „erschöpfende Darstellung“ konterbandiert werden, den freieren, eleganteren Essay, diese Paradedgattung der französischen und englischen Literatur. Die Aufsätze Thomas Manns sind wahrhaft mustergültig in ihrer lichten Prosa. Da ist Anmut, würdiger Ernst, Ironie, Geist, Dialektik — um nur schlagworthaft flüchtig auf ein paar Eigenschaften hinzuweisen.

Das heißt im wesentlichen, dass er Fragen aufzuwerfen unternimmt, wo die andern sich friedvoll zu bescheiden verstanden. Wo ein anderer Dichter vielleicht in seinem Werk eine Antwort, eine Lösung, eine „befreiende Gestaltung“ zu geben hofft, nach der mitunter kein Ohr auf dem Erdenrund verlangt, bleibt die Synthese eines Werkes von Thomas Mann neben der Antwort durch die Gestalt zugleich wieder ein Fragezeichen. „Fragwürdig“, „problematisch“ — wie unzählbar oft kommen diese Attribute bei Thomas Mann vor; es sind Lieblingsworte dieses Autors, und er hat ihnen einen ganz persönlichen Nimbus verliehen, der ihre Bedeutung dadurch steigert, dass wir unbewusst zur Überzeugung geführt werden, keine Würdigung sei tiefer und wesensgerechter als die durch eine Frage. *Moralist* soll hier auf eine Weise verstanden sein, wie sie eher der französischen Literatur eigentümlich ist; im Deutschen wird immer wieder eine aufs Beruhigende, Tröstliche und Narkotische hinzielende Verquickung mit dem Begriff des Ethikers angestrebt. *Moralist* bedeutet aber nicht so sehr Vorkämpfer eines Ideals mit allerlei (wie es die Ethik immer im Gefolge hat) soziologischen Realisierungsabsichten und Anbequemungsrücksichten, sondern weit eher analytische Untersuchung und Prüfung dessen, was als menschliche Werte Geltung und hohes Ansehen genießt. Ethiker ist der von einer Idee Hypnotisierte, Gläubige, der Kritik Abholde; *Moralist*, dazu gehört Fragelust, Fragemut, Skepsis und Kritik, die Furchtlosigkeit davor, sich selber und den Nächsten wie alles Bestehende in Frage zu ziehen, in eine Gefahrzone zu ziehen, denn harmlos läuft es bei ihm zumeist nicht ab.

Moralist und Psycholog; der *Moralist* ist nicht anders denkbar denn als Psycholog; es geht ihm um die Wahrheiten der Menschenseele, die er nicht passionslos feststellt, sondern wertet. Er ist nicht denkbar ohne einen feindseligen Grundzug in seinem Wesen; es liegt ihm blutwenig daran, alles zu verstehen und alles zu verzeihen, wo er doch alles zu erkennen begehrt. Es gibt kaum eine Schrift Thomas Manns, die gänzlich ohne Polemik ist. Die Mittel seiner Polemik bezeichnet er selber als „Resignation und Ironie“.

Der Fragemut und Wagemut führte Thomas Mann zu der Antithese, in der so vieles Schicksal für ihn beschlossen liegt, zur Antithese Künstler — Bürger. Er war zu allen Zeiten viel zu einlässlich und zu ernsthaft mit sich selber beschäftigt, als dass sein eigener dichterischer Sonderfall ihn nicht zu immer erneuter Darstellung verlockt hätte. „Was, im Grunde, bedeutet Bürgerlichkeit?“ „Aber was ist der Künstler?“ Wörtlich so finden wir die Probleme gestellt. Kunst und Bürgerlichkeit sind ihm zwei Welten, und da wo der Künstler nicht ist, da, glaubt er, sei das Glück. Seine Sehnsucht geht nach den „Blauäugigen, Gewöhnlichen“, nach der Bürgerlichkeit. Der Künstler bei Thomas Mann fühlt schmerzhaft seine seelische Brechung, seine Fragwürdigkeit und schämt sich ihrer. Er betrachtet sich selber vom bürgerlichen Sehwinkel aus und kommt sich unheimlich, gespensterhaft vor. Also ist der Bürger in ihm bestrebt, sein Leben einer bürgerlich approbierten Ethik zu unterstellen: so gelangt er zum Ethos der Arbeit, der Selbstzucht, der Selbstqual. Im ständigen Gefühl eines Mangels überzüchtet er das bürgerliche Rudiment in sich. Er spürt die Verpflichtung, den Bürgern die Genugtuung zu verschaffen, dass es ihm nicht angenehm geht hienieden. Tonio Kröger pflegt und steigert das

Gefühl seines unbürgerlichen Andersseins bis zur Grenze der Sentimentalität. Den bürgerlichen Zustand der Problemlosigkeit, Ungeistigkeit und harmlosen Freude kennt er zu genau, um nicht Sehnsucht nach ihm zu empfinden; aber das geht bis zu einem gewissen Punkte, wo die eigene Individualität durch den Stolz vor Selbstaufgabe sich rettet. Schließlich kommt es auf das Werk an, die Antezedentien sind nicht von solcher Wichtigkeit ihm gegenüber. Das gestaltete Werk ist für den Künstler, wie ihn Thomas Mann deutet, eine Art von Rehabilitation vor den Bürgern. Mit dem Werk erringt er sich die Bürgerkrone der „Würde“, auf die er, nebenbei, versessen ist. Im literarischen Werk erklärt er jenen, den Gewöhnlichen, Glücklichen, seine Liebe und seine Verachtung, hier gesteht er sein *amo et odi profanum vulgus*. Zugleich aber erzählt er, wie seine Leistung zustande kam, er beschreibt seine Arbeit und Arbeitsmethode; Arbeit macht auf den Bürger Eindruck, denn sie ist des Bürgers Zierde. Indem der Künstler das Ethos der Leistung für sich so nachdrücklich in Anspruch nimmt, erwirbt er sich den Preis einer Gunst, die ohne Fleiß niemandem geschenkt wird.

Mit dieser Spielform der Gattung Künstler — in deren Darstellung viele die Konstitutionsfragen des Dichters unserer Zeit als allgemein verbindlich gelöst sehen wollten, was so weit ging, dass sich bereits mancher nur noch über seine Sehnsucht nach Bürgerlichkeit und die Qual beim Schreiben auszuweisen hatte, um von blutleeren Ahnungsvollen bereits als Künstler angesprochen und angeschrieben zu werden; ein Unfug und ein schwächliches Poseurum, wo es sich nicht um ein *Talent* von dem hohen Range Thomas Manns handelt — steht es so, dass ihr der schöpferische Zustand, die Tätigkeit des Produzierens plump gesagt, nichts Naturgemäßen, nichts organisch Selbstverständliches bedeutet, sondern eher etwas ihrer Natur Feindliches. Ein Martyrium: so wird dieser Zustand geschildert, als ein Passivum, für dessen Art und Grad der Schmerz Sebastians als Inbegriff Gültigkeit haben müsse, als eine tägliche Vergewaltigung der menschlichen Neigungen im Dichter durch seinen Willen. Die Grundhaltung vor dem Leben ist so kritisch, so zweifelsüchtig vor allen Trieben und Instinkten, so aktionsfremd, dass ihm jede Gebärde der Wirklichkeit vorerst paradox scheinen muss, dass ihm gleichermaßen das eigene Schaffen als Tat überflüssig und in einem Sinne vertan und nutzlos erscheint. „Mir selbst erscheint das Ganze zuweilen so neu und schön, dass ich in mich hineinlache — und zuweilen so läppisch, dass ich mich auf die Chaiselongue setze und zu sterben glaube.“ Diese Momente auf der Chaiselongue, wo er allein seinen Zweifeln ausgeliefert bleibt, wollen immer aufs neue durchgelitten und überwunden sein: durch einen Willenskrampf, durch bewussten Zwang zu der inneren Bewegung, zum „*motus animi continuus*“, die der Unendlichkeitssucht des Gefühls entgegenstrebt und in der Sprache als Rhythmus und Szene nach Vergegenwärtigung verlangt. In den schöpferischen Zustand versetzt sich der Schriftsteller also bewusst und absichtlich, entgegen seinem inneren Hang, untertan seinem Willen, Instrument seiner Selbstzucht, die ihn zu der Perversion der Gestaltung zwingt.

So ist das künstlerische Schaffen zu einer Ethik erhoben, vor welcher die der bürgerlichen Arbeit neidvoll verblassen müsste, wären sich beide nicht

so nahe verwandt. Indem der Akt der dichterischen Schöpfung als Ethos konstituiert wird, bleibt für das Geschaffene als geistiger Inhalt jegliche Freiheit von ethischer Beengung und Gebundenheit erwahrt. Durch meine täglich mir abgerungene Leistung habe ich den Tribut an die bürgerliche ethische Wertung meiner Existenz entrichtet, *was* ich sage, das untersteht nun diesem Gerichtshof nicht mehr! Aber immerhin, des Dichters Hochschätzung für das Strenge, für die Zucht und Kasteiung erfährt oft und oft beziehungsvolle Erwähnung, denn ohne das feste Fundament dieser von der Gesellschaft hochgewerteten Begriffe sänke sein Selbstgefühl ins Leere. Ein paar Beispiele sollen das ein bisschen stützen:

„Und in einem *harten, strengen und schweren Leben* wird er groß, verrichtet öffentlich ruhmvolle Dinge, wird mit Ehren geschmückt für seine Verdienste; — bleibt aber in seinem Gemüt eine dunkle Ausnahme, sehr stolz als ein Mann der Leistung, aber voller Misstrauen in sein menschliches Teil und ohne Glauben daran, dass man ihn lieben könne...“ „Denn was wäre Dichtung, wenn nicht Ironie, *Selbstzucht* und Befreiung?“ „In *Würde und Zucht* entfaltet sich sein (Chamisso) Talent zur Meisterschaft...“ „Übrigens huldigt er einer *strengen* und melancholischen Erotik (Kusmin).“ „Die Kunst war ihm (E. Keyserling) Zweifel, Güte, *Selbstzucht*, Melodie und Traum.“ „Er lebe sein hohes, *strenges* und inniges Leben... (Pfitzner).“ „Und obwohl ich ein Künstler bin, hege ich eine sehr unkünstlerische Neigung zum Ewigen, sich äußernd in einer Abneigung gegen Gliederung und Maß. Was dagegen spricht, ist Korrektur und *Zucht*, ist, um das ernsteste Wort zu gebrauchen, *Moral*...“

Moral; und dann also *Würde*, *Zucht*, *Strenge*. Vor diesen Begriffen macht die Ironie halt, denn irgendwo muss man festen Boden unter die Füße gewinnen. Wie genau und eindringlich wird uns im *Tod in Venedig* die Schaffensweise des Schriftstellers Aschenbach erzählt, von den kalten Wasserstürzen, mit denen sein Tagewerk anhub, bis zur Exekution der tausend Einzelinspirationen, aus denen das Werk erwächst. Hier sind die bürgerlichen Begriffe der Zucht und Strenge ins Sakrale gesteigert, die Nüchternheit der Pflichterfüllung erhält fast etwas Heiliges. „Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,“ ganz auf dieses sittliche Ideal ist sein asketisches Leben gegründet; ein asketisches Leben jedoch genießt von vornherein Ansehen und scheue Bewunderung. Wie erst, wenn die Selbstentäußerung der Kunst zugute fällt! Und doch wird es wieder dazu kommen, dass sich das Interesse vom Künstler hinweg vor allem dem zuwendet, was allein wichtiger ist als seine Person: seinem Werk. Die ethische Fundierung, deren der Schriftsteller bedarf, um überhaupt zum Schreiben zu gelangen, wird ihre Gewichtigkeit als Objekt der Darstellung verlieren; die Ethik des künstlerischen Schaffens sinkt wieder auf den Rang einer stillen Voraussetzung, denn *wie* es zustandekommt, kann für die geistige Beurteilung eines Kunstwerks in nichts verpflichtend sein, wenn es nach den Gradstufen der Vollendung gemessen werden soll. Ob es in der Sänfte zwischen Rom und Gallien diktiert oder in der Matratzengruft mit Bleistift gekritzelt wurde, ist für die Art, doch nicht für den Grad einer Begabung aufschlussreich. Man müsse den Künstler vergessen, wenn man sich des Werkes freuen wolle, heißt ein sehr spitz gefasster

Satz Nietzsches, der allerdings seine besonderen Gründe und Hintergründe hat. Was ist für die Nachwelten bewunderungswürdiger, die Zucht Flauberts, der in drei Tagen eine Seite meißelte, oder das Genie Balzacs, der zuchtlos genug war, in der gleichen Zeit eine Erzählung hinzulegen? Ist das Leben Flauberts ein paradigmatischeres Künstlerleben als das von Balzac, weil Flaubert unter verherrlichten Selbstqualen sich sein Werk abrang und ablistete, weil er sich aus seiner weniger lebhaft sprudelnden Fülle ein erhabenes Ethos zurechtlegte? Es ist eigenartig, wie faszinierend die Arbeitsmethode Flauberts auf deutsche Schriftsteller wirkte, wie ihnen das „mönchische Dasein des Einsiedlers in Croisset“ eine Offenbarung zu enthalten schien, mit der, nach der Annahme von vielen, zugleich etwas vom Wesen der Kunst entschleiert wurde. Die Kunst als Ethos! Dabei hatte längst zuvor die deutsche Wissenschaft, die Philologie im besonderen, dieselben ethischen Formeln auf ihr Banner gestickt, unter dem sich alle versammelten, die ihr Leben einem „entsagungsvollen Dienst“, einer „opfervollen Hingabe“ an Geist und Wort zu weihen gedachten. Nun waren Kunst und Wissenschaft auf den gleichen sittlichen Unterbau gegründet, und die Dichter bewunderten ein Gelehrten-dasein, wie es Flaubert führte, weil es in bezug auf ihr Talent von exemplarischer Hygiene war.

Der Dichter, wie ihn Thomas Mann darstellte und wie ihm eine Generation nachzuleben bestrebt war, blieb immer eine zeitbedingte Figur, eine repräsentative Gestalt der Dekadenz. Weniger die ausstrahlenden schöpferischen Kräfte sind betont an ihm als die gesteigerte Sensibilität, Empfänglichkeit und Lebensschwäche. „Leben“ bedeutet ihm das freundlich problemlose Dasein derer, die „den Geist nicht nötig haben“; er selber aber fühlt sich unzugehörig. Leben, das ist eine Angelegenheit der Bürger; der Schaffende, so erklärt Tonio Kröger seiner Freundin, müsse gestorben sein. Der Prozess künstlerischer Gestaltung ist für ihn ein Abtöten des Lebendigen in sich, eine aktive Verzichtleistung dem Leben gegenüber; statt ins Nirwana, das uns mit dem Energie- und Arbeitsbegriff behafteten Europäern nicht als Blutmitgift, höchstensfalls als Sehnsucht geschenkt ist, rettet er sich in die lebensfeindliche Tat. Doch er wird sein schlechtes Gewissen nicht los: auf ihm lastet das schmerzliche Schuldgefühl einer Versäumnis dem Leben gegenüber; die Literatur ist ihm ein Fluch, zu dessen Absolution ihr die Gnadenfülle nicht innewohnt. Die Kunst aber mit Entschlossenheit als gleichwertige oder höherwertige Gegenposition zum Leben zu beziehen, oder den Zwiespalt zugunsten einer auf erhöhter Ebene erreichten Einheit aufzugeben, den schöpferischen Zweifel für den schöpferischen Glauben an die vom Leben gewollte Form seiner Existenz und Sendung einzutauschen, dazu gebricht es ihm an ursprünglicher seelischer Hochspannung. Er „bezahlt“ seine künstlerischen Leistungen mit dem Leben; aber mit was für einem Leben, da er in ihnen das Menschliche in höherer Intensität durchlebt, bei aller Unkraft zur Realisierung?

Das Problem kann nicht geistig-intellektuell begriffen werden, sondern psychologisch; es geht nicht um eine Prinzipienfrage schlechthin, sondern um einen Menschen in seiner gottgewollten Vielfalt. Die Einwände gegen das eigene Talent, gegen den Künstler, wären als bürgerliche Atavismen in der Sphäre rein geistiger Phänomene wohl nicht haltbar; als schmerzvolle Tatsache

in der Seele des Künstlers lassen sie ihre Existenz jedoch nicht in Frage stellen. Die Folge ist, dass dieser Künstler, aus dem Drang nach Abreaktion, wie man es mit dem einer Wissenschaft entlehnten Worte benennen kann, dem Bürger sein eigenes Wesen eindringlich und wiederholt auseinanderzusetzen, zu erklären, zu rechtfertigen sucht; denn ein „Problem Künstler“ ist in solcher Fragestellung vermutungsweise nur vom Bürgerstandpunkt aus gesehen möglich, sowie das Bürgerproblem in dieser Form nur dem Künstler spürbar wird. Die Verbindungsbrücke wird von Thomas Mann konstruiert durch das Bekenntnis zum schweren Leben, zur strengen Zucht, zu der angestrebten Würde, Begriffe, die auch dem Geltung genießenden Bürgerethos hohe menschliche Tugenden bedeuten und die niemals Funktionsbegriffe des Talents allein waren. Vielleicht erinnert man sich, dass Goethe an Lessing bewunderte, wie er die Würde nicht bedachtermaßen zu wahren sich angelegen sein ließ, sondern sie wegwerfen konnte, im sicheren Gefühl, sie jeden Augenblick wieder an sich nehmen zu können. —

Die Kunst als Widerspiel des Lebens, als emanzipierte Macht: dieses Problem ist die Schöpfung der Dekadenz. Die Nervosität nach Schönheit verflüchtigte sich in einen geistig wenig vertieften Schönheitsdusel; nicht ein großes, erhabenes, intensives, heroisches Leben war mehr Wunschbild und Vorbild, sondern ein exzentrisches, nicht ein aktives, menschlich verantwortungsvolles, sondern ein reizempfindliches, von den großen Normen aus gesehen sonderbares und abweichendes Dasein. Die Schönheit, so sehr man ihr zu dienen sich ereiferte, ging ihrer Wirkung als lebensschöpferische Idee verlustig, an ihre Stelle trat allzuoft das sprachlich kunstgewerbliche Arrangement. „Das zarte Geschlecht von 1870“, diese Formelgebrauchte Thomas Mann einmal. Für dieses Geschlecht war die Kunst „eine süße Rache am Leben“, die sich dann allerdings auch an der Kunst rächte. Denn so begreiflich es als bestehendes historisches Phänomen sein muss, es war eine Art von Vermessenheit, in der deutschen Literatur so wenige Jahrzehnte nach Goethes Tod mit anspruchsvoller Müdigkeit von Dekadenz zu sprechen, die „ehrenvolle Rolle“, die Goethe in seinem Zukunftsblick in die Weltliteratur den Deutschen zugetraut hatte, preiszugeben zugunsten des möglichst raschen Anschlusses an die französische literarische Dekadenz, die überdies, was schöpferische Lebendigkeit und formelles Niveau anlangt, viel weniger dekadent war als die deutsche, und falls sie diese an Todeskeimen überboten hätte, dazu weit eher ein Recht hätte beanspruchen dürfen, da die französische Literatur nach ihrer Klassik immerhin gut zwei Jahrhunderte Besseres zu tun wusste als sich auf einen Tod in Schönheit vorzubereiten. Wenn man bedenkt, dass in Stefan George und den ihm Nahestehenden sich eine Sammlung und Regeneration eigenbewusster gestaltender Kräfte ankündigte, deren Bedeutung erst heute erkannt wird, da es zu einem guten Teil ihnen zu danken ist, wenn nach dem Krieg an Stelle des sterilen Chaos ein gestaltsüchtiger Vergegenwärtigungsdrang den deutschen Geist zu Selbsterzeugnissen befähigte, die ihn das Bewusstsein seiner ungeschwächten Kraft nicht verlieren ließen —, dies bedacht, wird man der eilfertigen Dekadenzbewegung mit Vorsicht gegenüberzutreten, ohne ihr deshalb die schuldige Sympathie zu entziehen.

Der Dichter der Dekadenz war darauf aus, den Begriff des Lebens abzugrenzen, zu verengen, zu verdächtigen; das Leben war ihm eine feindliche, brutale Gegenmacht, die ihm Leiden brachte, gegen die er sich durch den Rückzug in die Kunst feite. Die Kunst, das war der Spielplatz seiner Hysterie, denn des Künstlers Attribute waren nicht mehr Blut und Geist, sondern leicht ramponierte Nerven. Nervosität hieß fast gleichviel wie Talent, und das Leben wurde bewältigt, indem man sich in unverpflichtender Weise mit dem Tode befasste. Im Schatten Wagners siedelte sich ein Kunstgeschlecht an, ohne Witterung dafür, dass Nietzsche die springenden Brunnen erschloss, aus denen nachgeborene Geschlechter den Liebestrank schöpfen werden. Es ist in gewissem Sinne tragisch, wieviel guter Glaube daran gewandt wurde, dass die große geistige Tradition der Deutschen über Wagner in die Zukunft gehe, dass von ihm aus lebendige Quellen springen, die er nicht selber schon bis aufs letzte ausschöpfte. Nicht als ob mit der bloßen Opposition gegen Wagner schon etwas erreicht gewesen wäre, daran hat es wie vor allem Überragenden nie gemangelt; aber der „alte Zauberer“ absorbierte Leben, statt es auszuströmen. Hier sei ein Wort Thomas Manns angeführt, der Wagner und Nietzsche unter die Gestirne zählt, die seinem Erdewallen freundlich waren: „Der *Lebensbegriff*, dieser deutscheste, goethischste und im höchsten, religiösen Sinn konservative Begriff ist es, den Nietzsche mit neuem Gefühle durchdrungen, mit einer neuen Schönheit, Kraft und heiligen Unschuld umkleidet, zum obersten Rang erhoben, zur geistigen Herrschaft geführt hat. Behauptet Georg Simmel nicht zu Recht, seit Nietzsche sei ‚das Leben‘ zum Schlüsselbegriff aller modernen Weltanschauung geworden?“ Doch, ja, das ist es, nachdem eine Zeitlang Velleitäten als Schlüsselbegriffe der Kunstanschauung ihren Dienst an seiner Stelle versahen. Heute ist es sogar soweit gekommen, dass die geistige und die akademische Jugend so etwas wie den Anschluss an das Leben ersehnen.

Von der Sehnsucht nach einem neu erfüllten Lebensbegriff gibt das intensive Bemühen um Nietzsche Kunde, der in dem Maße europäisches Ereignis wurde, wie Wagner es nicht mehr zu sein vermochte. Ich vermute, dass Ernst Bertrams Nietzschebuch tiefer und geistig befruchtender auf die nach neuen Tafeln begehrende Jugend gewirkt hat als sämtliche Wagneraufführungen eines Jahres. Das Werk Thomas Manns vereinigt mit dem Erlebnis der Dekadenz deren Kritik durch Nietzsche, darüber hinausstrebend wird der Wille zum Symbol neuen Lebensbegriffs spürbar. Der Extremfall des dekadenten Dichters ist in der Novelle *Tristan* zur Darstellung gelangt, in der Person des Detlef Spinell, eines absonderlichen Menschengeschöpfes, das um einer stilistischen Grille willen im Sanatorium seine Lebenszeit verstreichen lässt (es stehen ihm dort Empire-Zimmer zur Verfügung, und Empire allein verleiht ihm „Haltung“), fern den Kraftfeldern des Lebens, versponnen in seinen Schönheitsdusel. Hier ist ein Grenztypus gezeigt, hier erfährt die These von der Emanzipation der Kunst, des Gegensatzes von Kunst und Leben — einem von Herrn Klöterjahn vorbildlich dumm, brüllend, triebgesteuert verkörperten Leben — ihre Überspannung. Die Ironie Thomas Manns richtet sich nach beiden Seiten, sowohl gegen den Schönheitsbesessenen wie gegen die Marionetten des nie zum Bewusstsein seiner selbst gelangenden Lebens. Es lässt sich kaum entscheiden,

welche Partei lächerlicher ist, da sich alles vor dem Tribunal des Todes abspielt, vor dem alles Leben eitel und lächerlich wird, wofern es sich nicht selber als machtvoll genug empfindet, den Tod ein bisschen weniger wichtig, furchtloser, liebevoller und bloß so tragisch zu nehmen, wie er es vielleicht verdiente. Die Bemerkungen Tonio Krögers sodann, der von der Lebenswichtigkeit seines „artistischen Nervensystems“ und dessen „Gereiztheiten und kalten Ekstasen“ ernsthaft überzeugt ist, der anhand seiner Erfahrungen zu dem Satze gelangt, dass „die Begabung für Stil, Form und Ausdruck eine menschliche Verarmung und Verödung“ voraussetze, sie dürften wohl nur noch als psychologische Beiträge zum Dichterbegriff einer entschwundenen Zeit Geltung haben, nicht mehr als Leit- und Grundsätze einer dem Lebensbegriff im Tiefsten verpflichteten Geistesgemeinschaft, für welche die Antagonie Kunst—Leben keinen Bestand mehr haben soll. Nicht die menschliche Verarmung kann künftighin als tragendes Element der Kunst Geltung bewahren, sondern die menschliche Bereicherung nach Umfang und Intensität vor allem, die gesteigerte Erlebnisfähigkeit, gleichläufig mit vertiefter Erkenntnis, von welcher der Lebensrhythmus nicht mehr gelähmt wird. Damit ist nicht das Phantom eines rasenden Übermenschen mit all seinen sadistischen Attributen als Ausdruck des neuen Lebensgefühls genommen; es ist ebensowenig „ruchloser Optimismus“, dem der Künstler verfallen wird, vielleicht aber wird der philosophische Pessimismus zu einer weit stilleren Voraussetzung, über die man kaum mehr viele Worte der Begründung und der Klage zu verlieren braucht. Das heißt nicht, dass der Dichter in irgendetwas sich auf ein unserer Tradition nicht entsprechendes primitives Vorstadium zurückentwickeln werde, dass er seinen Lebensbegriff aus einer gewollt naiven Natureinfalt her beziehen könne. Seine Erkenntnis, sein kritisches Bewusstsein, seine formenden Spieltriebe werden mit ihm gesteigert, zugleich mit dem wachen Gefühl für die seinem Erleben erweitert und andersartig erscheinenden menschlichen Beziehungen, mit seiner tiefer lotenden Erkenntnis der Seele in ihren unterbewussten Bedingtheiten, mit seiner erhöhten Erregbarkeit vor überkommenen Begriffen und Bewertungen der Gesellschaft, des menschlichen Verkehrs, der Moral.

Der Moral beispielsweise. Denn gerade die Moralkritik Nietzsches kann in noch ungeahnter Weise dichterisch zur Auswirkung gelangen. Und ist es andeutungsweise schon. Es gibt eine Erzählung Thomas Manns, etwas vom Entzückendsten unserer erzählenden Literatur, ein wirkliches kleines Meisterwerk, an das zu denken von aller Erdenlast befreit, da in ihm heitere Luft spielt, ein Buch voll Humor und Schalkhaftigkeit und einer Grazie, die zu erreichen wenigen gewährt wird. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, sie sind gemeint.¹⁾ Proben davon waren früher schon erschienen, und als das Buch herauskam, als Fragment, regte sich der Wunsch nach der Fortsetzung in lebhaften Bitten an den Autor. In dieser Erzählung in Ichform stellt sich der Dichter über die geltende bürgerliche Moral, er identifiziert sich als Schaffender in höchster Freiheit mit dem von der Gesellschaft nicht geduldeten Hochstapler,

¹⁾ Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin. In der Sammlung *Der Falke* erschienen.

dessen Leben und Taten nicht gut noch böse sind, sondern naturgewollt und schicksalsbedingt. Welch kleine Veränderung am Individualgewissen braucht es, um mit dem grossen Gesellschaftsgewissen in Konflikt zu geraten, und doch ist man vielleicht ein von der Natur liebevoller bedachter Mensch, der an weniger Hemmungen leidet als die andern und mit sich selber seltener in Konflikt kommt! — so lässt sich das auf den Gegensatz Individuum und Gesellschaft bezogene Problem umschreiben. Ist der Individualismus nicht an sich schon unmoralisch? Felix Krull, der Knabe, hat dabei nicht im mindesten jene von weitem schon aufdringlichen morosen Verbrechereigenschaften; Thomas Mann hat ihn weit über die Atmosphäre des bürgerlichen Moralkodex erhoben und einen Menschen geschaffen, der nicht mit gepresstem Gewissen hingehet und verzerrten Antlitzes Dinge tut, die man nicht darf. Felix Krull, der Glückliche, darf! Er ist nicht gewissenlos, im Gegenteil, er hat ein zartes Gewissen seiner Seele gegenüber, das ihm stets zu tun befiehlt, was dieser heilsam und nützlich ist. Er hat ein künstlerisches System einer Seelendiätetik, wie die Pythagoräer; und vor allem: er ist tolerant und nachgiebig seinen Trieben gegenüber. Er ist so frei und lebt, als seien sie etwas Positives. Die Gesellschaftsmoral jedoch ist den Trieben gegenüber von wachsamer Feindseligkeit, denn, sagt sie, wohin würde das führen? Zur Anarchie. Felix ist das höchst einerlei; er hat etwas Kindliches in der unbedingten Bejahung seiner Persönlichkeit, wobei ihm keine Kollektivempfindungen hinderlich sind. Sein Spieltrieb ist hervorragend entwickelt und verleiht ihm einen künstlerischen Anstrich, doch betätigt er sich gern so, dass andere Menschen in irgendeinem Sinn zu Opfern werden, wohingegen Felix Krulls individuelle Glückseligkeit, das Ziel all seiner Unternehmungen, über das Gewöhnliche hinaus eine Steigerung erfährt. Seine instinktsichere Menschenkenntnis und die im Unbewussten vollendet berechnete psychologische Behandlung der Menschen befähigt ihn, alles zu erlangen, was ihm des Wunsches wert scheint; mit welcher Kunst zieht sich der schulpflichtige Knabe in die Krankheit zurück, den Dienst des Arztes an der wissenschaftlichen Wahrheit mit überlegener Suggestion zur unbewussten Dienerei am Schwindel seines Vorhabens umbiegend, um ein paar einsame und glücklich verträumte Tage zu gewinnen! Oder er fälscht die Unterschrift seines Vaters und verschafft sich so die Gelegenheit zu Schulfreiheit und flanierender Vergnügung seiner Phantasie. Sein Wesen ist im eigentlichen auf Tat eingestellt, auf den hohen Selbstgenuss, den der Handelnde in der Tat kostet; er ist also in epischem Sinne eine weit ergiebigere Figur als der Künstler, dessen eigentlichste Lebensleistung nicht hinreichend veranschaulicht werden kann.

Was war es, das die Freunde und mit dem Werk des Dichters Vertrauten derart aufhorchen ließ, als dieses Fragment ihnen vor Augen kam? Einmal war es wohl die Freude an dem kühnen Griff in ein neues Stoffgebiet, zu einer Zeit, als viele schon glaubten, dass Thomas Mann sich darauf beschränken werde, sein Problem des Künstlers in Variationen abzuwandeln. Dann mag es aber in ebendem Maße das Gefühl gewesen sein, dass das Problem dieses kleinen Romans von einer tieferen Ergiebigkeit sei, dass hier der Dichter, der Moralist Thomas Mann, mehr und auf eine gefährlichere Art in Frage stelle

als seinen Helden Felix Krull, nämlich dessen^FGegenspieler, die bürgerliche Gesellschaft. In dem kleinen Krull werden Kräfte der menschlichen Seele befreit, die in der soziologischen Bindung der Menschen unterdrückt und nicht zur Auswirkung gelassen werden, die aber immer wieder in einzelnen Trägern übermächtig nach Lebensgestaltung verlangen. Und wie paradox: Felix Krull, der ins Zuchthaus kommt, also von der Gesellschaft unter die Verbrecher gereiht wird, ist eine Gestalt, welcher die größte Sympathie zu versagen ein Ding der Unmöglichkeit ist, da sie alle Züge trägt, die einem gewinnenden Charakter zur Auszeichnung gereichen; wie paradox fernerhin: seitdem die Menschheit sich um die Kodifikation ihrer Ethik bemüht, kommt sie nicht davon los, den Glücksbegriff ins Zentrum ihrer Forschung zu setzen, das individuelle Glück in irgendeiner Form, im Diesseits oder Jenseits, zu fordern, zu versprechen und sogar beiderseits zu begehren, — worin unterscheidet sich da Felix von ihnen? In nichts. Er empfindet es als sein Schicksal, sich zu den paar Höhepunkten im Dasein emporzuschwingen, auf die man schlechterdings Anspruch erhebt. Nun fehlt ihm jedoch zufällig das Organ, um in einer Schule mit dem kantischen Pflichtbegriff sein Glücksbedürfnis befriedigen zu können; dafür erschüttert ihn im Tiefsten die Scheinwelt der Schaubühne, die er leider nicht als moralische Anstalt kennen lernt, sondern als ein Institut, wo in Operetten die trügerische Möglichkeit heiteren und unbeschwerten Lebensgenusses vorgegaukelt wird. Als den unbedingt schönsten Tag seines Lebens bezeichnet er jenen, da er mit einem vaselinbestrichenen Bogen als Knirps in einer Kurkapelle die Violine spielt, was ihm vonseiten der getäuschten Gäste den ungeheuerlichsten Beifall einträgt . . . Sosehr er Menschenverächter ist — schon aus dem Grunde, weil seine Intelligenz immer mit der konstanten Gegebenheit der menschlichen Dummheit zu rechnen gezwungen ist —, er ist es doch wieder nicht in seiner Sucht nach Wirkung, nach Selbstbestätigung durch andere, nach dem sinnfälligen Beweis, das Fluidum seiner Seele nicht umsonst verströmt zu haben, und ist es vor allem nicht in der Glücksbereitschaft vor jedem Erfolg. Doch bleibt er sich bewusst, dass auch hierin er selber die letzte Instanz ist, und dass ein Pralinédiebstahl nur dann seiner würdig ist, wenn er ihn mit ganzer Hingabe und gehoben starken Geistes ausführt. Und noch ein wesentlicher Zug dieses eigentümlich befähigten Menschen: er liebt die Gefahr, liebt sie auf eine durchaus geistige, fast moralisch zu nennende Weise, deshalb wohl schon, weil er sie in der Nähe seines nur durch Anspannung, nicht dumpfes, gemütliches Sichgehenlassen erreichbaren Glückes instinktiv wittert. Was aber ist neben der plumpen Todesgefahr eine größere Gefahr für einen außerdurchschnittlichen, unruhigen und emotionssüchtigen Menschen als die von der menschlichen Gesellschaft festgesetzte Sittlichkeitsnorm? Das genaue Wissen um sie mangelt dem Knaben noch, denn in dem sittlich recht aufgelockerten Reich seiner Familie wird er dessen nicht inne; dort herrschen auf rein sinnlich-triebhafter Stufe dieselben Begierden nach Genuss und Lebensfreude, denen Felix Krulls Intellekt und psychologische Klarsicht die Umhüllung von kindlicher Naivität abschält, wodurch erst Voraussetzung und Möglichkeit einer Diskussion um die Moral gegeben sind. Wir erleben bloß die erste Entfaltung dieses Lebens, von dem wir ahnen, dass seine gesamte

dichterische Darstellung etwas Unerhörtes an Kühnheit, Reichtum, Humor, Erforschung unbekannter menschlicher Provinzen werden kann und werden wird: der Abenteuerroman unserer Tage, der mit den äußerlichen Nervenreizabenteuern nichts mehr zu tun hat, da seine Geschehnisse sich zwischen den Schattenbildern der Ideen abspielen, deren Erzeuger in ihrem Dienste agieren: die menschlichsten Menschen. Da werden die bürgerlichen überkommenen Gesetze und eifersüchtig behüteten Lebensformen ihre Nachbildung in einer absoluteren und unsentimentalen geistigen Sphäre erhalten, da sie in ihrer schweren und starren Statik dem Lebendigen, dem Triebhaften, Bewegenden und Bewegten gegenübergestellt werden, das ihrer spottet und dem sie feind sind; es wird ein Austrag sein zwischen Moralgesetz und Naturgesetz, wobei der menschliche Funktionär des Naturgesetzes, wie es vom Dichter angedeutet ist, naturgesetzmäßig in die Hochburg des moralischen Willens — das Zuchthaus — gesperrt wird. Felix Krull, der Sohn des Weinpantchers Engelbert Krull, wird vielleicht die größtangelegte Figur im Gesamtwerk Thomas Manns, in der Beziehung nämlich, dass er dem Leben gegenüber der aufnahmefähigste, erfahrungsseligste, erlebnisreichste Romanheld ist, der am wenigsten traditions-eingeklemmte, der unbürgerlichste, freieste. Er braucht jene „Haltung“ nicht, die ebenso sehr eine Unfähigkeit in einer seelischen Situation bedeutet wie den Willen zur Selbstbewahrung, da sein intensiverer Gestaltungsdrang vor dem Leben auf die Tat drängt, auf Sieg und Katastrophe des Herzens. Dieses Leben ist etwas so urtümliches und naturhaftes, dass sich die Ironie nicht dagegen wenden kann; es ist irgendwo mit dem Absoluten verbunden, sodass sich die Ironie nur von ihm aus auf das Bestehende, auf die Kollektivgüter richten lässt. Um Krull ist eine phantastische Luft, da ihm unzählige Verwandlungen zu Gebote stehen, denn „alles was tief ist, liebt die Maske“.

So wenigstens ließe sich dieser Abenteuerroman deuten. Die Stubenluft der bürgerlichen Sicherheit, in der sich der Großteil der Menschen bewegt, ist darin aufgewirbelt; die herkömmlichen Lebenszwecke bleiben ausgeschaltet; die Entwicklung einem anerkannten Ideal entgegen bleibt aus; nichts Pädagogisches, Vorbildliches, in seiner Mustergültigkeit Verpflichtendes bestimmt den Gang. In allem könnte die Erzählung das Gegenstück werden zu dem großen Erziehungsroman *Der Zauberberg*, den uns Thomas Mann vor kurzem geschenkt hat.¹⁾ Nicht dass sie als Immoralistenfibel ausgeschlachtet werden sollte und könnte von irgendwelchen exaltierten Umstürzern; das würde ja nicht viel mehr heißen, als die geltende bürgerlich-ethische Währung ins Gegenteil verkehren, und diese Rechnung wäre zu wenig aufschlussreich. Es geht um die Befreiung seelischer Kräfte, die nur stumpfer Beurteilung zufolge in Gut und Böse eingeteilt werden, da die Erkenntniskraft vor ihnen versagt, es geht um die Erhärtung dessen, dass die Lebensformen in unseren bestehenden wertbezzifferten Schemata sich nicht erschöpfen lassen, und dass vor jedem Individuum in seiner Neugestalt eine durch Übereinkunft plattgeschliffene alte Terminologie mit den in ihr eingebetteten Anschauungen die Mittel nicht mehr bietet, die zur geistigen Erfassung erforderlich sind. Felix Krull gibt uns selbst

¹⁾ S. Fischer, Verlag, Berlin.

einen Aphorismus an die Hand, der das Gesagte bestätigen mag. Er erzählt, wie er sich im Delikatessenladen allerhand Köstlichkeiten aneignete, und fährt in ernster Betrachtung fort: „Ohne Zweifel wird man mir entgegenhalten, dass, was ich da ausgeführt, gemeiner Diebstahl gewesen sei. Demgegenüber verstumme ich und ziehe mich zurück; denn selbstverständlich werde ich niemanden hindern, dieses armselige Wort zur Anwendung zu bringen, wenn es ihn befriedigt. Aber ein anderes ist das Wort — das wohlfeile, abgenutzte und ungefähr über das Leben hinpfuschende Wort, und ein anderes die lebendige, ursprüngliche, ewig junge, ewig von Neuheit, Erstmaligkeit und Unvergleichlichkeit glänzende Tat.“ Diese Stelle ist vielleicht der Brennpunkt, die geistige Mitte der Problemfülle, die darum kreist. Der ehrwürdige Nimbus grundlegender Begriffe des Lebens fällt von den Worten ab, diese stimmen in ihrem Inhalt mit dem Inhalt neu geformten menschlichen Wesens und Wirkens nicht mehr überein, und so scheitert Felix Krull wie im Sittlichen an den bürgerlichen Konventionen im Geistigen an den Konventionen der Sprache, die so plump ist, nach tausend schiefen Analogien eine Tat „Diebstahl“ zu nennen, in der für den Handelnden die tiefsten Glückseligkeiten hoher Augenblicke beschlossen sind.

Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, deren Entstehungsgeschichte übrigens auf ein Dutzend Jahre zurückgeht, sind hier in Gegensatz zu der Dekadenzbewegung gebracht worden. In der Tat, falls man auch, vom Milieubegriff ausgehend, genügend Merkmale des „Verfalls“ — am bürgerlichen Normalmeterstecken gemessen — aufspüren könnte, so kommt es doch auf eine andere Beziehungswelt an, mit der man zu vergleichen sich genötigt sieht; eine so triebmächtige, weit angelegte und eigenartig intensiv auf Lebensgestaltung hindrängende Persönlichkeit wie Felix ist im wesentlichen unvergleichlich. Der Roman fasst Elemente in sich, die dem Lebensbegriff Nietzsches gleichfalls innewohnen, und die konsequente Problemdurchführung legt es nahe, die Formel vom Infragestellen oder von der Umwertung aller Werte heranzuziehen, entkleidet alles Parolemäßigen; was hier nur so viel heißt, dass die ethischen Bezugssysteme der menschlichen Gesellschaft nicht mehr als unbedingt und unverrückte Größen hingenommen, sondern zu einem Höheren, Urtümlicheren — dem Geist und den Trieben — in Beziehung gesetzt werden, von wo aus die großartigste Form der Ironie ermöglicht wird, weil der erkennende und schaffende Geist, ohne sich einem dumpfen Vitalismus dienstbar zu unterstellen, der Natur nicht mehr entgegenzürnt, nein, gut und böse wie sie, ihr nahe und fast sie selber ist. —

Thomas Mann hat den *Felix Krull* unvollendet beiseite gelegt, um zuvor seinen großen Roman *Der Zauberberg* fertigzubauen. In diesem Werk, das den Meister lobt, was uns der Aufgabe nicht enthebt, es gleichfalls zu tun, hat die erzählende deutsche Prosa unserer Epoche Höhepunkte erreicht. Die bis ins Kleinste sich verlierende Fülle, obwohl sie keinen Augenblick der künstlerischen Bändigung zu spotten vermöchte, mag anfänglich den Leser verwirren, der allzu leicht dazu neigt, den Lebensgehalt von zwölfhundert Seiten auf einen blanken Generalnenner zu reduzieren. Ist es ein Erziehungs- und Entwicklungsroman? In einem Sinne gewiss; wenn auch der zu erziehende Hans

Castorp vielleicht nicht genügend Eigengewicht besitzt, um ein ausschließlich auf ihn konzentriertes Interesse beanspruchen zu dürfen. Er tut es auch nicht! Der Dichter bewahrt hinreichend Distanz ihm gegenüber, um ihn nicht mit einer Wolke von Wichtigkeit zu umhüllen, die ihn halbgöttlich erscheinen ließe. („Denn du warst simpel.“) Die Erzählung ist nicht von Hans Castorp als alleinigem Zentrum aus organisiert, sondern von einem Menschenkomplex, von einem seelischen Kräftespiel aus. So wechselt die Akzentlage oftmals, andere Personen benötigen auf angemessene Zeit hin die ganze Fähigkeit unserer Anteilnahme, sei es Joachim Ziemßen, Hofrat Behrens, Settembrini oder der großartige Mynheer Peeperkorn. Die epische Dichte wechselt, sie steigert sich zuweilen zu novellistischer Gedrängtheit; sie lockert sich in der behaglich breiten Schilderung mit allen funkelnden Details, von denen keines nicht als Bausteinchen im Gefüge der Gesamtkuppel eine Beziehung zum Ganzen hätte; sie lässt zuweilen keinen Gedanken an sich aufkommen, wenn Settembrini oder Naphta, oder gar beide im Verein, alles in die dünne geistige Luft ihrer Dialoge hinaufspielen und die Dinge dieser Welt als platonische Höhlenbewohner im Schattenbild der Ideen zu begreifen suchen. Einzelne Teile streben der Selbständigkeit zu, wie etwa die fast essayhaft substanziierten Gespräche Settembrinis, die Geschichte mit den okkulten Begebenheiten, andere jedoch stehen in Doppelbeziehung zum Geschehen — das Kapitel „Hippe“ —, verleihen ihm symbolische Vertiefung und Unabsehbarkeit, indem sie den zeitlichen Raum der Vergangenheit eröffnen und uns typische schicksalhafte Erlebnisse eines Menschen erkennen lassen, die in rhythmischer Wiederkehr Grundgesetze seiner Weltverhaltensweise zum Ausdruck bringen. Hans Castorps jugendliche Liebe zu dem slavisch geprägten Hippe — ist es nicht dieselbe Affinität, bis in Einzelheiten des Tatsächlichen sich wiederholend, unter deren Gesetzlichkeit ihn die Erscheinung der Russin Clawdia Chauchat zwingt? Eine epische Köstlichkeit, diese Steigerung, diese Verschiebung eines Erlebnisses auf eine erhöhte Bedeutungsebene, die Unendlichkeit in der Endlichkeit der seelischen Möglichkeiten in wissender Ahnung erhellend.

Der Roman spielt in Davos. Die Menschen sind aus allen Windrichtungen hergeweht, sie sind entwurzelt, aus ihrem Milieu fortgeholt und in bunter Mischung nebeneinandergebracht, sodass sich jene sonderbare Atmosphäre eines internationalen Kurortes bildet, an der die Einheimischen nicht mitbestimmend teilhaben, wo alle die tiefen Bindungen an Volk und Boden und artverwandter Gemeinschaft wegfallen und einzig das Individuum eintritt auf der eignen Spur, das Interesse zuvor einzig auf sich selber konzentriert, doch allmählich in die seelischen Stromfelder der anderen gerät, abgestossen, angezogen, auf jeden Fall beeinflusst wird. Da ist jeder ein Antäus, ohne das Erdreich unter den Füßen, auf dem er zu gehen und sich aufrecht zu halten lernte; jeder ist auf sich selbst gestellt, dem Abenteuer ausgeliefert, zur Selbstbehauptung gezwungen. Alles, was im bürgerlichen Leben irgendwie zählt, wird hier Nebensache; man steht dem Tod gegenüber, infolgedessen gibt man sich gänzlich dem Lebenstrieb anheim. Immer mehr nehmen die Menschen und Dinge dieses Orts das Innere in Anspruch, sie gewinnen Wichtigkeit in dem Maß, als die Erinnerung an das Leben drunten an blutvoller Kraft

einbüßt, und schließlich ist man in eine zweite Existenz hineingeraten, von der die Flachländer kaum mehr etwas begreifen.

In diese Umgebung, die keine Möglichkeit ausschließt, hat Thomas Mann seinen Hans Castorp hineingestellt und verfolgt dessen *éducation sentimentale*, die sieben Jahre lang währt. „Unser unbedeutender Held,“ „unser Bekannter,“ so spricht der Dichter von seinem Geschöpf, dessen Geschicke er freundlich doch im Tiefsten ohne unbedingte Wärme mit Anteil bedenkt. Hans Castorp ist ein junger Mann aus solidem norddeutschen Bürgergeschlecht, ein Träumer, ein Phlegmatiker, mit dem liebenswürdigsten Herzen und von wenig eigenkräftiger geistiger Anlage. Ihm zur Seite gestellt ist sein Vetter Joachim, „der ehrliebende Joachim“, dem wohl noch mehr Sympathien zugewandt werden, von so zartem Empfinden ist er, so edel beherrscht, karg, fast ungeschickt und etwas steif vor lauter Wille, sein Inneres intakt zu bewahren und die seinem Stand angemessene Form nicht außer acht zu lassen. Er ist ungewöhnlich schweigsam, seiner Natur liegt es nicht, sich auszudrücken; seine geistige Persönlichkeit ist völlig dem Traum vom Soldatenhandwerk hingegeben. Seine klare Männlichkeit, die sich streng behauptet, hat ergreifende Züge, da er seiner zur Stummheit verurteilten Liebe selbst vor dem Tode keinen befreienden Triumph über seine Haltung erlaubt. Zugegeben, er mag ein bisschen borniert erscheinen, aber auch das verleiht zum mindesten eindeutig umrissene Form. Und damit steht er in genauem Gegensatz zu Hans Castorp, dessen seelisches Erdreich sehr aufgelockert ist, der allen Einflüssen offensteht und nicht nur die rückwärtigen Verbindungen zum früheren Leben unterbrochen hat, sondern ohne Ziel, ohne Richtung in reizender Naivität vor sich hinlebt. Er bestimmt kein Schicksal, kaum das eigene, sondern lässt an sich herankommen, auf sich wirken. So wird er von der Liebe erfasst, so gerät er in die pädagogisch-rhetorischen Garne Herrn Settembrinis, des Literaten, lässt er sich von Naphta, dem jüdischen Jesuiten, und seiner sich selbst aufhebenden Dialektik anziehen, von Hofrat Behrens kommandieren und über die Mechanik des biologischen Lebens aufklären, begierig nach den Offenbarungen, die dem menschlichen Geiste zugestanden sind.

Wer sind alle die Gestalten, an denen der junge Mann seine Erfahrungen macht? Es sind, wenn wir ehrlich sein wollen, Karikaturen. Sie werden von oben gelenkt, aber man sieht immer die Drähte. Ihre Eigenarten werden so oft und nachdrücklich und mit leitmotivischer Hartnäckigkeit erwähnt, dass nicht mehr ihr menschliches Zentrum, das irgendwie mit einem pulsstarken Herzen übereinstimmen müsste, von tragender Wichtigkeit erscheint, sondern ihre allzumenschlichen Absonderlichkeiten. Settembrini ist exakt auf die Schlagworte eingeschworen, mit denen Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* die Figur des Zivilisationsliteraten geistig möbliert hat; Naphta, der erzgescheite Rabulist, hat mit den Erscheinungen des Alls nur durch das Medium der Begriffe und einer denselben entlang spielenden Logik Kontakt; er ist in der geistigen Verfassung jenes jüdischen Philosophen, zu dem, wie Maimon erzählt, der Herr trat mit der Frage: was kannst du, mein Sohn?, worauf er die Antwort empfing: sage mir etwas, und ich werde dir das Gegenteil beweisen! Tritt Hofrat Behrens auf den Plan, so geschieht es geräuschvoll, taktlos, mit studentischen Redensarten

und Rowdyallüren. Dr. Krokowski jedoch ist ein verschlagener Lächler, der sich „kernig“ gibt, bei alledem aber ein dem ungeordneten Unterbewusstsein seiner Patienten innig ergebener Seelenspekulant; Peeperkorn allein wirkt als ein rundes Stück Natur, eine mitreißende Kraft, auch wenn sie, vom eigenen Übermaß gehemmt, vor der Sprache versagt; diese Sprache, zyklisch zertrümmert von Peeperkorns ungebärdiger Seele, hat humoristisch faszinierende Gewalt. Peeperkorn leitet eine Unterhaltung so in die Wege: „Meine Herrschaften. — Gut. Alles gut. Erledigt. Wollen Sie jedoch ins Auge fassen und nicht — keinen Augenblick — außer acht lassen, dass — Doch über diesen Punkt nichts weiter. Was auszusprechen mir obliegt, ist weniger jenes, als vor allem einzig dies, dass wir verpflichtet sind, — dass der unverbrüchliche — ich wiederhole und lege alle Betonung auf diesen Ausdruck — der *unverbrüchliche* Anspruch an uns gestellt ist — — Nein! Nein, meine Herrschaften, nicht so! Nicht so, dass ich etwa — Wie weit gefehlt wäre es, zu denken, dass ich — — Erledigt, meine Herrschaften! Vollkommen erledigt. Ich weiß uns alle einzig in alledem, und so denn: zur Sache!“ Dieser von Leben geladene Koloss beherrscht eine Zeitlang unbewusst und selbstverständlich das Getriebe im Sanatorium; neben ihm erscheinen alle anderen engbezirkt, als seelische Schwachstrommenschen. Auch die einzige Frau, der eine gewisse Rolle zu spielen vergönnt ist, bekundet wenig Eigenleben; sie hat ihre eigentliche Existenz in der Vorstellungskraft des Hans Castorp, der für sie erglüht ist und ihr am Schluss eines Faschingfestes in einem zwölf Seiten beanspruchenden Zwiegespräch auf Französisch seine Liebe und Fragmente seiner gegenwärtigen Weltanschauung erklärt. (Auf Französisch; zwölf Seiten in einem deutschen Roman. Brächte es ein französischer oder englischer Dichter von Rang übers Herz, seine Prosa an einer der wichtigsten Stellen ins Deutsche abirren zu lassen?) Die von Hemmungen befreite Redseligkeit des Helden ist jedoch kaum der Anlass zu einem seelischen Wechselspiel zwischen ihm und Clawdia Chauchat; er spricht sich aus mit dem dunklen Drang nach Selbstdefinition, wobei ihn die Geliebte in selbstbewahrender, fast karger Haltung unterstützt und ihm zuweilen ein Stichwort bietet. *Petit bourgeois*, sagt sie ihm, der ihr doch das Wesen der Moral auf so einsichtsvolle und pointierte Weise dartut, wie es außer ihm nur noch sein Schöpfer vermochte: „Eh bien, il nous semble qu’il faudrait chercher la morale non dans la vertu, c’est-à-dire dans la raison, la discipline, les bonnes mœurs, l’honnêteté, — mais plutôt dans le contraire, je veux dire: dans le péché, en s’abandonnant au danger, à ce qui est nuisible, à ce qui nous consume. Il nous semble qu’il est plus moral de se perdre et même de se laisser dépérir que de se conserver. Les grands moralistes n’étaient point de vertueux, mais des aventuriers dans le mal, des vicieux, de grands pécheurs . . .“ („Was eigentlich das Sittliche, was das Moralische sei — Reinheit und Selbstbewahrung oder Hingabe, das heißt Hingabe an die Sünde, an das Schädliche und Verzehrende, ist ein Problem, das mich früh beschäftigte. Große Moralisten waren meistens auch große Sünder.“ *Rede und Antwort*, S. 318.) Die Stelle wurde nicht um eines philologischen Vergleichs willen hergesetzt, sondern weil sie in ihrer aphoristischen Prägung seltsam heimatlos anmutet, weil sie weniger dem gefühlhaft erreichten Hans Castorp zugehört als dem Essayisten Thomas

Mann, weil sie den inneren Rhythmus der Szene als allzu literarische, ins Allgemeine hinweisende Reflexion unterbricht, und weil sie des Dichters Bestrebung offenbart, tiefere Bedeutung nicht bloß im gestalteten Symbol, sondern in geistig direkt formulierenden Exkursen deutlich zu machen. Der Dichter, wohl auf der Hut davor, sich mit seinem Helden zu identifizieren, lässt diesen einmal vom Sanatoriumsarzt mit schmerzlicher Treffsicherheit charakterisieren: „Sie wollen immer alles harmlos haben, Castorp, so sind Sie.“ Das ist es; Castorp, dem die kühne Bemerkung über die Moral gelang, ist äußerst harmlos, „mittelmäßig, wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn“. Er vermag erstaunlich reizvoll, mit der holden Gedankenflucht, deren nur noch Fontanesche Menschen fähig sind, über Dinge zu plaudern, die ihm mit gemäßigter Temperatur auf den Nägeln brennen. Merkwürdig ist, wie gering die tiefen Erlebnisse, die der Liebe und des Todes, auf ihn einwirken; sie bedeuten für ihn kaum eine innere Ausweitung, weit eher episodische Verwicklungen, in die er ohne Schaden zu nehmen vorübergehend geriet. Es gibt Stellen, wo man eine menschlich elementare Gewalt zu fühlen begehrt, sei es im Dichter oder seinem Helden, wo man, beispielsweise bei der Sterbeszene am Lager des Joachim, die darstellende Schilderung nicht auf die äußeren Gebärden beschränkt wünschte, da es sich um die großen Manifestationen der Natur handelt, zu welcher ein Zugang auch durch die Kenntnisse in den Naturwissenschaften nicht erreicht wird, wenn die unmittelbare seelische Verbundenheit mit ihr abbricht. Was damit etwa gemeint ist, mag mit dem einfachen Hinweis auf das schlechthin erschütternd schöne Kapitel „Schnee“ des weiteren angedeutet werden. Hier wird Castorp für einen Augenblick befreit; befreit von den Menschen, in deren Gesellschaft er zu leben genötigt ist und die alle nur in einer Dimension denken, befreit auch von seinen Sperrungen, hinter denen sein kleiner Dämon bürgerlich gefesselt sitzt. Eine Stunde lang ist er, um ein Bild Paul Valérys zu gebrauchen, wie ein Kork auf dem Weltmeer, auf dem sich sämtliche Kräfte des Alls bekämpfen, ist er preisgegeben den Grundmächten, von denen Leben und Tod nur Erscheinungsformen sind, erlebt er die verwirrendste Selbstbegegnung in Bilderträumen vom Leben, die der nahe vorbeischweifende Tod ihm schenkt. Doch nachher haben die Menschen wieder Gewalt über ihn, seine Empfänglichkeit erschließt sich aufs neue dem großherzig und großmäulig verrannten Literaten mit dem anspielenden Namen, und dem gescheit-ergebnislos schwatzenden Jesuiten. Eine Zeitlang sieht es aus, als sollte Hans der großen Gemeinschaft seines Volkes verloren gehen, als kapsle er sich in jenem Kurort ein, der selber so etwas wie eine „feuchte Stelle“ im Organismus der menschlichen Gesamtheit darstellt — bis der große Krieg losbricht und die abseitigen Sonderexistenzen in den Wirbel der Millionen zieht. Wir gewahren ihn zum letztenmal, im Sturmangriff keuchend, und noch einmal unser für ihn bereitwilliges Herz erobernd; mit abgerissenen Atemstößen singt er: ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort . . .

In dem Roman sind Partien, die sich auf rein spekulativem Gebiet abspielen; bei Thomas Mann fehlt nie ein Vertreter der Intellektuellen. Hier sind es gleich zwei. Vor einiger Zeit hat Josef Ponten in der *Deutschen Rundschau* einen offenen Brief an Thomas Mann gerichtet, in welchem wieder einmal eine Abgrenzung

zwischen Dichter und Schriftsteller unternommen wurde. Die geistigen Mächte des Intellekts erkannte Ponten dem Schriftsteller zu, dem Dichter jedoch die naturhafteren Gaben der Triebhaftigkeit, der instinktmäßigen Gestaltungsfähigkeit, den von überwacher, bewusster Erkenntnis ungebrochenen holden Wahnsinn. Sollte zu gegenwärtiger Zeit eine blanke Entscheidung als Möglichkeit in Frage kommen, was ich nicht glaube, da der Intellekt doch wahrlich nicht in Ewigkeit einfach als das böse, dem Grossen entgegenstehende Prinzip gelten kann, so würde ich keine Minute zögern, mein Intellektuellenherz der Partei der Schriftsteller zuzuwenden, die in Thomas Mann einen hohen Schutzheiligen zu ehren hätte. Seine kritizistische Wesensanlage, von niemand Geringerem als der Natur offenbar so gewollt, ist für die deutsche Dichtung, in der nur zu leicht das Nebulose, ahndevoll Verschwommene mit dem Tiefen verwechselt wird, ein notwendiges und heilsames Korrektiv, durch welches die Forderungen Pontens nicht aufgehoben sondern ergänzt werden.

Nun ließe sich dessen unbeschadet darüber rechten, inwieweit Gestalten wie Settembrini und Naphta dichterisch ergiebig sind. Dem problemarmen Hans Castorp wurden diese beiden überproblematischen Figuren gegenübergestellt, dem „Sorgenkind des Lebens“ zwei Sorgenkinder des Geistes. Herr Settembrini reicht Hans Castorp gebrauchsfertige Formulierungen zu, anhand deren dieser sein Inneres auszudrücken lernt. Die Rededuelle der beiden Geistesmenschen, des lateinischen Priesters von Vernunft, Humanismus, Aufklärung und Demokratie, und des jüdisch-jesuitischen, der Auflösung aller bestehenden Formen zugeneigten hirnlischen Mephistos, sie sind im allgemeinen doch sehr stark essayistisch, bei aller verlebendigenden Dialogtechnik; der Schwerpunkt liegt zumeist im diskutierten Problem, nicht mehr in den Menschen, die sich darum mühen. Etwas anderes als reden können die zwei nicht, und da jeder bei jedem Anlass, besessen von seiner Idee, nur in einer und immer wieder derselben Richtung redet, wirken sie menschlich verarmt, allzuspürbar schematisch, eindimensional. Von wahrhaft tiefem Belang für das menschliche Ausreifen, die innere Höherzüchtung Hans Castorps sind die Ausstrahlungen der beiden Intelligenzen nicht; wir sind versucht, zu vermuten, dass Hansens einfach-hingabefähige Seele vor dem Grammophon seinem Wesen entsprechendere Abenteuer der Seele erfuhr als in Gesellschaft der Sophisten, vor denen ihn kein Sokrates bewahrt. Mit welchen Arterien sollte er solchen Gedanken zutiefst verbunden sein: „Herr Settembrini war Schöngest, und die mittelalterliche Geschichte des Rechtsganges war ihm offenbar im Augenblick nicht übersichtlich. Sie war in der Tat ein Prozess fortschreitender Rationalisierung, und zwar so, dass allmählich, auf Grund von Vernunftbetrachtungen, Gott aus der Rechtspflege ausgeschaltet worden war. Das Gottesgericht war gefallen, weil man hatte bemerken müssen, dass der Stärkere siegt, auch wenn er im Unrecht sei. Leute von der Art des Herrn Settembrini, Zweifler, Kritiker, hatten diese Wahrnehmung gemacht und es durchgesetzt, dass an die Stelle des alten naiven Rechtsganges der Inquisitionsprozess trat, welcher sich auf Gottes Eingreifen zugunsten der Wahrheit nicht länger verließ, sondern darauf abzielte, vom Angeklagten das Geständnis der Wahrheit zu erlangen. Keine Verurteilung ohne Geständnis, — man mochte sich nur auch heute noch im Volk umhören: der

Instinkt saß tief, die Beweiskette mochte noch so geschlossen sein, die Verurteilung wurde als illegitim empfunden, wenn das Geständnis fehlte usw.“ Und mit welchen Arterien ist dieser, an sich äußerst fesselnde kulturhistorische Abriss dem leiblichen Körper des Romans verhaftet? Doch dagegen könnte man mit Recht frageweise den Einwand erheben: Warum sollte dichterischen Gestalten im Roman das Denken verboten sein? In welcher Sternenwelt steht es als ästhetisches Urgesetz geschrieben, dass Meditieren und geistige Inangriffnahme aller die Menschen bedrängenden Probleme in die Prosaerzählung mitschleppen gehören? Wieso ließe sich nicht ein Roman denken, der auf den verschiedensten Ebenen spielt, der neben den im Handeln und im sichtbaren Geschehen geformten Symbolen zugleich das eigentliche Denken der Figuren, ihren nur durch Abstraktionen fassbaren Erkenntnisdrang und ihre Wege zur Erkenntnis zum gleichwertigen Gegenstand hätte? — Ist es nun aber, müsste die Gegenfrage lauten, nicht so, dass wir von der Leidenschaft des Denkens nur dann wahrhaft ergriffen werden, wenn sie von einem im unmittelbarsten Wortsinne lebendigen Menschen auf uns überspringt, dort also, wo sich der Dichter völlig in sein Geschöpf verwandelt, sich mit ihm identifiziert und die volle menschlich-geistige Verantwortung übernimmt? Ein Aufsatz Thomas Manns besitzt in jeder Zeile das ganze Gewicht seines Verfassers; legt dieser dieselben Erkenntnisse einem Mitspieler seines Romans in den Mund, so gilt alles nur noch in der Bedingtheit dieses erdichteten Menschenkindes, welches als Abspaltungsprodukt von einem ganzen Menschen nicht dessen volles Gewicht besitzt. Kulturphilosophie aus dem Munde eines Literaten, der beständig ironisiert wird, dessen Gehaben, trotz offenkundiger Intelligenz, nur mit amüsanter Verhöhnung beobachtet ist, wen geht sie als geistige Erscheinung soweit an, dass er das ihr zukommende Maß von empfänglicher Bereitschaft nicht verweigert? Höhere Bedeutung erwüchse daraus, wenn den Sophisten, wie bei Platon, überragende Menschlichkeit und Geistigkeit in einer sokratischen Figur entgegengestellt wäre, von welcher aus gesehen die anderen ihre ironische Färbung beibehielten. Aber zwischen dem Dichter und ihr müsste ein tieferes, leidenschaftlicheres Verhältnis als das der gegenseitigen Ironie bestehen — wenn es schon um so große Gegenstände gehen soll.

Die Ironie in allen Ehren, die sie verdient und deren sie in der deutschen Literatur endlich teilhaftig werden mag, da ein Dichter wie Thomas Mann von ihr begnadet wurde, aber wenn sie durchgängig herrscht, büßt ihr Lichterspiel an Glanz ein; denn sie ist wenig nüancefähig, weil in ihr nicht verschiedene Stärkegrade der Leidenschaft ihren Ausdruck finden. Ja sie hebt die Leidenschaft auf, indem sie sie ins Komische umbiegt, was ihr die tragische Größe nimmt. Und doch ist sie ein Erzeugnis tragischen Verhaltens vor dem Leben, sie mag es nur eingestehen. Dieses tragische Grundgefühl, allem Humor eigen, legitimiert erst des Dichters ironische Weltverhaltensweise, da es für den Leser die Beziehungswelt ist, von der aus er mit dem Dichter das Treiben der Geschöpfe betrachtet. Irgendwo wünschte man einen Ausblick aus dem in seiner ironisierten Bedingtheit agierenden Menschenkomplex nach jenem Absoluten, von wo aus die Ironie gegen ein solches Stück Welt sich notwendig ergäbe. Da dieses Absolute in keiner Gestalt fühlbar ist, sucht man nach ihm in den

unmittelbaren Partien, wo der Dichter ohne Medium einer Person das Wort führt, dort wo man im Ton der Rede zuweilen auf eine Kundgebung horcht, gegen welche all das Wesen und Treiben der Berghofbewohner ein nicht völlig ernst zu nehmendes Spiel ist. Darin ist Thomas Mann streng folgerichtig, dass er die ironische Perspektive nicht aufgibt; der ruhende Punkt, von dem aus die Erscheinungen visiert werden, ist nicht im Roman, sondern im Dichter selber. Wer vom Dichter nichts weiß, der geht des feinsten Verständnisses verlustig, weil er die Beziehungswelt nicht kennt, von der aus einem erst die ironische Konsequenz dieses Werkes bewusst wird. Man muss um die andere Seite des Weltverhaltens unseres Dichters wissen, um seines innersten Grundgefühls dem Dasein gegenüber in jenen Tiefen, wohin der Ironie zu dringen nicht verstattet ist. Das eigentlich Bekenntnishafte ist in diesem Roman stärker zurückgedrängt als es sonst Gepflogenheit Thomas Manns war.

Gewiss, der Dichter ist ja in der Sprache allgegenwärtig; kein Satz, der nicht von ihm Zeugnis ablegte. Wiesehr herrscht über die Sprache Thomas Manns der Wille zur Stilisierung, zur überscharf charakterisierenden Formel, zur Absage an die den Blutwellen gemäßen Rhythmen zugunsten intellektuell beherrscher, sauberer Fassung! Das ist romantische Ironie, wie der Dichter jeden Impuls mit dem Bewusstsein abdrosselt und ihn zu Geist wandelt, wie sein Exaktheitsdrang nicht zur Ruhe kommt, bevor bis in die feinste geistige Verzweigung das Wort sich mit dem Wesen deckt. Bis in die letzte Nuance will der Dichter den Gedanken des Lesers lenken, kein ungefähres, unmittelbares Erfassen durch unterbewusste Organe soll diesem gestattet sein. In dieser Sprache zerstäubt leicht das einfache starke Gefühl in seine Benennungen, die es widerspiegeln, ohne es zu enthalten, die Intensität der Empfindung kommt nicht zum ungebrochenen, die gleichwellige Gegenschwingung im Leser unmittelbar erzielenden Ausschwingen, weil den nach den Elementen forschenden Analytiker die bestandteilmäßige Zusammensetzung der Empfindung vor allem interessiert, weil ihn Art, nicht Grad des Fühlens zur Darstellung verlockt. Da wird die Selbstkontrolle, die Überbewusstheit, welche den Empfindungsstrom unterbricht (was sie nicht notwendig muss), zu einem retardierenden Hemmnis, das nur durch den Überdruck des Blutes hinweggehoben wird. Das Tempo der Erzählung ist gemessen, langsam, weil das Kommentarhafte, das zergliedernd Selbsterläuternde gleichmäßig mit dem gelassenen epischen Bericht geht, bis zu dem Punkte, wo auch das rätselhaft Tiefe, Mysteriöse in begrifflich glänzender Formulierung Mäßigung, Gestalt und Begrenzung gefunden hat. Untragisch heiter, von weiser Serenität: so erhebt sich das durchgeistete Prosaepos vor uns, ein Siegesstandbild des bildnerischen Willens zur Form.

Dieser Wille wohnt Thomas Mann zutiefst im Blut inne. Er ist es, der sein Talent vor jeder Leistung bewahrte, die nicht bis ins letzte Satzzeichen seiner würdig wäre. Und er ist es, der in Deutschlands schwerster Zeit, als sogar die edelste geistige Tradition der Auflösung zum Opfer zu fallen drohte, als man mutlos allzu bereitwillig der Suggestion des schlimmsten Wortes „Chaos“ erliegen wollte, das exemplarisch gute Prinzip verkörperte! Dankbar soll dessen gedacht werden von all denen, die ihren Glauben an lebensgestaltende

Bewahrung höchsten Erbes auf solche erlauchter Ahnenschaft deutschen Geistes nahe Gestalten setzten, unter denen Thomas Mann als neuschöpfender und deutender Mehrer in seiner weltoffenen und so sympathischen Menschlichkeit die herzliche Anteilnahme aller verdient, die durch die tiefe Liebe zur deutschen Sprache ihm, seinem Werk und seinem künftigen Wollen verbunden sind.

MAX RYCHNER



L'APPEL DE PIERRE JEANNET

N'est-il pas tout indiqué de parler ici de cet appel à la vie, à la vie créatrice et débordante que Pierre Jeannet était pour tous ceux qui l'approchaient?

Malgré tout l'intérêt qu'il y aurait à savoir, à analyser le comment et le pourquoi de cette vie si chaude et si pleine, il serait oiseux de s'engager sur cette voie. Est-il nécessaire de savoir pourquoi un grain de blé pousse? N'est-il pas infiniment plus important de savoir qu'il pousse quand on le met en terre et de semer avec confiance!

Or Pierre Jeannet nous a laissé dans *Le Buisson d'Epines*¹⁾ un choix de pensées profondes, de poussées de vie, de tableaux de l'âme. Ceux qui y chercheront une philosophie nouvelle seront déçus, ceux qui voudront y trouver une adaptation savante de l'histoire de Christ à notre époque moderne ne seront pas satisfaits, mais ceux qui en comprendront l'invite à se retirer dans leur chambrette pour s'y rencontrer face-à-face avec eux-mêmes sentiront l'appel du *Buisson d'Epines*:

« ... le Seigneur disait: Entre dans ta chambrette. — Parce que tu as peur d'être seul, et du silence, et de la muraille nue, et de ton âme ... , parce que tu as peur de ton Dieu, entre dans ta chambrette.

« Et parce que tu n'entends rien dans le clair obscur de la chambre, et ne vois plus de formes dans le silence de cette retraite, ... te croyant dans un tombeau parce que tu n'es plus sur la place publique, bien calfeutré des cris de mille de tes semblables, entre dans ta chambrette! ... Là tu n'est pas regardé par les hommes, et tu dis: A quoi bon pratiquer ma justice? ... Ici le combat et pas la parade ... ici le marbre froid le granit dur de la réalité. Plus de parfums, mais l'odeur de ton âme; plus de peinture, mais la couleur de ta peau. »

C'est là qu'on se sent face-à-face avec une Force qui s'empare de tout notre être, et que les hommes de tous les temps ont appelée Dieu.

Mais qu'a trouvé Jeannet, et à quelle action nous appelle-t-il? Il n'apporte pas de solutions toutes faites aux problèmes brûlants qui nous préoccupent sans trêve. En effet et cependant *Le Buisson d'Epines* contient en germes toutes les possibilités latentes en chacun de nous, il est l'aiguillon qui pousse; car on ne peut pas entendre un appel aussi clair à notre conscience et lui imposer des barrières artificielles; il faut le projeter au dehors dans les églises, dans la politique, dans les affaires. Il ne s'agit pas chez Jeannet d'une invite austère à se retirer de la vie, bien au contraire il appelle à la vie!

¹⁾ Lausanne, Edition La Concorde. Decembre, 1924.