

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 44 (1964-1965)  
**Heft:** 3

**Artikel:** Roman und Essay bei Thomas Mann : Probleme und Beispiele  
**Autor:** Exner, Richard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-161610>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Roman und Essay bei Thomas Mann

## PROBLEME UND BEISPIELE

RICHARD EXNER

Vom Nebeneinander wissenschaftlichen Abwägens und respektvoller Pietät dem Bibeltext gegenüber — Robert Faesi hatte das in einer Rezension der ersten beiden Josephs-Romane angemerkt — sagt Thomas Mann: «Die Untersuchung gehört hier zur Form, zum Spiel, dessen Regel das Festhalten an den Daten der Bibel ist, als wären sie ‚wissenschaftlich‘; mein Gott, die Gelehrsamkeit ist eine Maske, ein Kunstmittel. Der Roman als Pseudo-Essayistik<sup>1</sup>.»

Nichts könnte uns eindringlicher auf das Problem «Essay und Roman» hinweisen, auf seine beinahe unendlich scheinenden theoretischen Möglichkeiten, auf seine Bedeutsamkeit für viele moderne Romanschriftsteller von Rang und schließlich auf seine scheinbare Unlösbarkeit, auf ein ständiges In-der-Schweben-Bleiben, das als verantwortlich für die verhältnismäßig spärliche Beschäftigung mit diesem Thema genannt werden muß. Nicht, daß wir heute einer auch die neuesten Experimente umfassenden Theorie des Romans entbehrten; der Roman, sein vermeintlicher Untergang nach Joyce und seine ebenso vermeintlichen Auferstehungen etwa bei Robbe-Grillet und Uwe Johnson sind ständiger Gegenstand gelehrter Spekulation. Diese Spekulationen nun nach der Seite des Essays hin zu eröffnen und auszudehnen, heißt vielleicht Öl ins Feuer gießen; denn es gibt unter allen literarischen Gattungen keine, die sich dem Zugriff der Definition und literarwissenschaftlichen Vermessung — und auch hier gebricht es einer kleinen Anzahl von Forschern nicht an gutem Willen — geschwinder entzöge als der Essay.

### I

Der Essay, wie man ihn auch definieren mag, ist in beinahe allen seinen historischen Erscheinungsformen von Gnaden des unsystematischen und schwebenden Denkens und bleibt der Methode als beruhigender Einreihung und Etikettierung abhold. Hat er sich in den Roman eingeschlichen, um auch diesem ohnehin schwer zu fassenden Genre die Faßlichkeit zu nehmen und jene Leser zu entfremden, die sich des Fabulierens erfreuen möchten und gerne auf enzyklopädische Beschreibungen und minutiöse Bestandsaufnahmen verzichten? Oder hat sich der Romancier die Gewohnheit bemächtigt, ständig ihr Fabulieren zu unterbrechen, weil sie nur noch mit schlechtem Gewissen erzählen? Meint der Dichter eines Romans vielleicht, eine an den Brutalitäten unserer

Epoche erzogene Leserschaft vermöge das Fiktive nicht mehr ununterbrochen und ohne ständige Reflexion hinzunehmen? Es ist wohl eher so, daß der Roman immer mehr zum totalen Kunstwerk geworden ist und den Anspruch erhebt, uns in irgendeiner Weise die ganze Welt zu bieten: also mehr als nur Märchen, als Fiktion. Anstatt unterzugehen und seinen Platz an den nüchternen Essay abzutreten, hat der Roman den Essay sich nutzbar gemacht, ihn absorbiert — oder ist es vielleicht sogar umgekehrt: hat sich die Reflexion das Fiktive erobert und ist dadurch romanfähig geworden?

Einem Romanschriftsteller wird heute nicht wie vor hundert und mehr Jahren geglaubt: er muß sich auch außerhalb der Fabel bemerkbar machen. Sein Bestreben, möglichst alles zu sagen und zu erwähnen, sein Streben nach Totalität ist implizite ein Streben nach Universalität, und die romantische Vision des Romans als Gesamtkunstwerk, als *Nebeneinander* von Wissenschaft und Poesie, mag den heutigen Romandichter viel heftiger verfolgen als man gemeinhin annimmt. Nach dem allmählichen Zerschlagen der großen theologischen, philosophischen und wissenschaftlichen Systeme mit ihren Ansprüchen totaler Unterwerfung, Erkenntnis und Erlösung, ist es innerhalb einer bewußt oder unbewußt nach dem Totalen und Absoluten tendierenden geistigen Sphäre vielleicht der Roman, der — wie Broch es andeutete — noch einmal Weltgeschehen und Welterfahrung zusammenfassen möchte.

Am reinsten und am unauflösbarsten stellt sich das Problem «Roman und Essay» in Thomas Manns Werk dar. Wir haben es nicht nur mit einer beinahe absoluten Gleichzeitigkeit von Roman und Essay zu tun, sondern mit einer *Essayifizierung* des Romans. Diese Wortbildung sei gestattet, da sie den Prozeß andeutet sowie das Infizierende und Grassierende dieses Prozesses<sup>2</sup>. Der verdienstvolle Herausgeber der Werke Robert Musils, Adolf Frisé, hat den allgemeinen Aspekten unseres Themas bereits vor Jahren eine bedeutende Studie gewidmet. In ihr bemerkt er, weder Musil noch Hermann Broch seien den Weg, auf dem sie den Essay dem Roman hätten nutzbar machen können, zu Ende gegangen. Vielleicht könne aus Essay und Roman wirklich einmal eine dritte Form entstehen<sup>3</sup>. Ich glaube, daß Thomas Mann diese «dritte Form» zwar nicht von sich aus geschaffen, wohl aber am eindrucksvollsten praktiziert und vervollkommen hat. Er war am Theoretischen weniger interessiert als Musil und Broch. Musil mag sich seinen Roman als *Roman* letztlich durch einen auch theoretisch begründeten Essayismus verdorben haben, und Broch integrierte ebenso begründet seine Essays nicht so in seine Romane, daß sie darin unauffindbar verschwanden.

Die erwähnte «dritte Form» aber müßte das Retardierende und Unterbrechend-Reflexive kaum noch als solches erkennen lassen. Frisé schreibt: «Das Neue, bei Thomas Mann... war der Versuch, den wissenschaftlichen Befund oder das Resümee einer ebenso weit- wie tiefgreifenden wissenschaftlichen Anstrengung gleichsam unaufgelöst dem Roman zu inkorporieren<sup>4</sup>.»

Nein, das Neue und in vieler Hinsicht Einmalige ist, daß diese wissenschaftlichen Befunde nach den *Buddenbrooks* (wo Hannos Krankheit nur als Pseudo-Essay integriert wird!) in den Roman *aufgelöst* werden. Gerade an den Kapiteln des *Zauberbergs*, in denen Hans Castorp sich bildet, läßt sich das zeigen, und die Symptomologie der Meningitis des Kindes Echo im *Doktor Faustus* ist ebenfalls aufgelöst in die Form des Werkes. Darin besteht Thomas Manns geniales Können. Mit den Fragen «Was war das Leben», «was war also das Leben» nach der ersten Einweihung des Zöglings auf dem Zauberberg beginnt eine aufs Universale zielende Erziehung (III, 382 ff.)<sup>5</sup>. Wie wäre dieser Studiengang hermetisch, wenn sich die pädagogischen Gespräche, das «Regieren», also seine wesentlichsten Ingredienzen, herauslösen ließen?

## II

Gewiß hat sich bei Thomas Mann der essayistische Impuls durch äußere politische Ereignisse verstärkt. Dies darf man aber nicht verwechseln mit dem Phänomen, um das es uns hier besonders geht, nämlich jenem der Essayifizierung der Romanform. Eine wirkliche Abhängigkeit von politischen Ereignissen bei dieser essayistischen Durchsetzung der Erzählform scheint nicht zu bestehen, so daß die kritische Ansicht, letzteres Phänomen verdanke sein Auftreten der Verstärkung des essayistischen Impulses, von der Hand zu weisen ist<sup>6</sup>. Auch hier muß unser Augenmerk auf das *Nebeneinander* gerichtet bleiben. Die Forschung hat dieses Nebeneinander des öftern bestätigt. In seinem ausgezeichneten Zauberberg-Gespräch weist Erich Heller — wie vor ihm Hermann Weigand — auf die Tatsache hin, ganze Gesprächsteile im *Zauberberg* stammten aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen*<sup>7</sup>. Das wird uns einiges über das Gespräch überhaupt sagen können, und wir tun gut, Thomas Manns Bemerkung, die *Betrachtungen* hätten dem *Zauberberg* manchen Ballast erspart, einmal umzukehren und zu untersuchen, wieviel «Ballast» aus den *Betrachtungen* im *Zauberberg* wieder zurück ins Ursprünglich-Fiktive komponiert wurde. Denn daran hat Thomas Mann ja nie einen Zweifel gelassen: das Erzählen war sein eigentliches Sprechen, welche Form auch immer es annahm innerhalb seiner Grenzen, dem raunenden Beschwören des Imperfekts und dem essayistischen Aufhellen des Beschworenen. So ist es wohl angebracht, an dieser Stelle auf den gattungsmäßig zwielichtigen Charakter der Friedrich-Studie hinzuweisen, die als historischer Roman gedacht war und dann *nur* ein Essay wurde, in dem die Reize zum historischen Weiter-Fabulieren manchmal nur sehr schwach verborgen bleiben. Wie es Thomas Mann aber mit historischen Romanen meinte, lehrt *Lotte in Weimar*. Und blieb der Friedrich-Roman auch ungeschrieben, so wurde er doch Gustav von Aschenbach zugeschrieben, und innerhalb des Gesamtwerkes ging der Plan, wenn auch nur im Fiktiven verwirklicht, nicht verloren. In diesem Sinne ist *Nietzsches Philosophie im Lichte*



*unserer Erfahrung* und nicht die *Entstehung des Doktor Faustus* das essayistische Nachspiel zum *Doktor Faustus*, zu dem der Essay *Deutschland und die Deutschen* noch in einem an die *Betrachtungen* und den *Zauberberg* gemahnenden Verhältnis steht. Und Max Bense beobachtete sehr richtig, daß im *Erwählten* das «Schreibkundliche» gleich mit in den Roman hineinkomponiert wurde, der somit poetologische Praxis und Theorie vereint<sup>8</sup>.

Ist nun die Kompositionsweise für Essay und Roman die gleiche? Den Notizen nach zu beurteilen, die sich Thomas Mann vor dem Konzept einer Arbeit machte, sehr wohl. In diesen Notizen befindet sich selten ganz Ausgeführtes, ab und zu ein fertig formulierter Absatz. Das Anschauungsmaterial — in Form von Bildern, Zeitungsausschnitten oder Zitaten — verrät nicht die endgültige Form des Werkes. Auch der Ursprung der Zitate weist dem Forscher nicht notwendig den Weg, obwohl dies die Forschung, die sich heute auf die reichen Schätze des Zürcher Archives stützen kann, nicht immer einsieht. Hat man schließlich alle Zitate beisammen und hat sich überzeugt, daß manches Fehlende durch das Aufspüren von angestrichenen Lesefrüchten herbeigetragen scheint und nun Thomas Mann fast nichts von sich hinzufügen brauchte: vor dem Rätsel des Schaffens, vor der Kompositionsweise versagen diese positivistisch-gründlichen Methoden. Es wird in den Romanen nichts essayistisch komponiert, um es von der Erzählung zu sondern, wie auch in die Essays das Erzählende nicht hineinkomponiert wird, um sie einem Publikum mundgerecht zu machen, das ohne das Erzählende sich von seinem Autor abwenden würde. Dazu kommt noch, daß Thomas Mann das Essayistische nicht nur im allgemein reflektiven Sinne einsetzt, sondern sich dessen ganzer Multivalenz bewußt ist. Was uns am Tschechow-Essay, am Schiller-Essay, an den Goethe-Essays reizt, ist schließlich was ihn selbst reizte: sich den Stoff essayistisch-erzählend zu erobern, die Möglichkeit, bescheiden-unbescheiden das eigene Leben in den Vordergrund zu stellen. Man hört schon die Einwände, es erinnere an *Bilse und Ich*, an jenes «Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir. . . » (X, 22) und weiß doch, daß eben nur deshalb auch Neues und Wahres über Tschechow, Schiller und Goethe ausgesagt werden kann und niedergeschrieben werden muß, um diese Einwände zu widerlegen, welche die Übertragbarkeit und Gemeinsamkeit des menschlichen Geistes überhaupt in Frage stellen. Es ist Dichtung, und man versteht eines Dichters Unwillen — wohl nirgends denkwürdiger ausgesprochen als in einem Brief an Robert Faesi<sup>9</sup> — ob des beständigen Frage- und Antwortspiels zum Thema «wo hat er's her», das den Schöpfer beleidigen muß wie schließlich auch den schöpferischen Kritiker, der weiß, wo er's her hat und sich nur wundert: «wie hat er's gemacht»! Und vom Faktischen ist hier doch eigentlich zu schweigen: man liest *Lotte in Weimar* und die Goethe-Essays nicht, um sich einmal gründlich über Goethe zu informieren. Welche Bürden will man dem Essay und dem Roman (und beiden zusammen) aufla-

den? Wäre es nicht ersprießlicher, sich daran zu erinnern, daß es, was Fakten anbetrifft, im Roman *und* im Essay nicht zu *stimmen* braucht, weil es in der schöpferischen Aussage ohnehin stimmt? Endlich wußte Thomas Mann auch um die Risiken, die man eingeht, wenn man sich essayistisch-erzählend Gestalten nähert, deren nationale, wissenschaftliche und wohl auch menschliche Summe festzuliegen scheint: «Ich kann von Goethe nicht anders sprechen als mit Liebe, das heißt: aus einer Intimität, deren *Anstößigkeit* (m. H.) durch den lebendigsten Sinn fürs Inkommensurable gemildert wird» (IX, 297).

Diese «Anstößigkeit» führt uns zu prinzipiellen Überlegungen, deren Resultate das Thema «Essay und Roman» in seinem besonderen Bezug auf Thomas Mann bedeutend zu bereichern imstande sind. Ist an dieser Anstößigkeit etwas Essayistisches? «Es wird wohl so sein», schreibt Thomas Mann im April 1945 anlässlich des Teufelskapitels im *Doktor Faustus* an Agnes E. Meyer, «das Faszinierende, das der Conception des Ganzen angehört, setzt sich bis zu einem gewissen Grade auch in den zwar notwendigen, aber prekären Teilen durch. Der Anfang des Teufelsgesprächs ist gut, und es wird noch einmal gut bei der Beschreibung der Hölle. Dazwischen ist viel Pénibles, das ich nicht abschütteln konnte und durfte» (B II, 428). Hat das Essayistische bei Thomas Mann eine vielleicht wenig beachtete, untergründige Beziehung zum Anstößigen? Ist die psychologische Chromatik des Peinlichen, des Gerade-noch- und des Eigentlich-nicht-mehr-Gehörigen und -Zulässigen, jenes «Ich-liebe-Dich» Gustav von Aschenbachs, jenes Rührend-Peinliche, das in der Erscheinung Lottes beinahe alle Gestalten des Goethe-Romans gleichsam befällt und das sich in der *Betrogenen* im wahrhaft bitteren Ende verdichtet, ist dies nicht gleichwertig, ja identisch mit dem «Interessanten»? Das Bedenkliche an Schleppfußens Kolleg ist interessant, weil es zum Eingehen und zum Vermeiden auffordert (VI, 149). Alles Beziehungsreiche ist auf seine Weise anstößig und bedenklich. Schon im *Zauberberg* bekommen die Zuhörer hitzige Wangen, wenn sie den «bedenklichen» und interessanten, mit «berauschendem Takt» vorgetragenen Anstößigkeiten Dr. Krokowskis lauschen, deren Ausdrucksweise ihrem Inhalt angemessen war. Der Analytiker spricht «in zugleich poetischem und gelehrtem Stile, rücksichtslos wissenschaftlich, dabei aber gesanghaft schwingenden Tones, was den jungen Hans Castorp etwas unordentlich anmutete...» (III, 178). Und viele Jahre später wird Serenus Zeitblom von Adrian Leverkühn gleichsam summierend belehrt, auf Beziehung komme alles an. «Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name ‚Zweideutigkeit‘» (VI, 66). Hier berühren sich die als anstößig empfundene intime Liebe zu Goethe und das «Interesse» an ihm. Und ist also das Interessante wiederum identisch mit dem Essayistischen und zum Essay Treibenden, mit dem, was die Fabel durchsetzt, also mit dem Zwischending, dem Inter-esse, dem — um den Kreis zu schließen — Gerade-Noch und Noch-nicht-Ganz, das eine immerwährende Anziehungskraft auf Thomas Mann ausübte?

Es ist identisch, und aus dieser Identität wächst eine Abenteuerlichkeit, die sich merkwürdigerweise wiederum erst nach den *Buddenbrooks*, denen das Essayistische abgeht, im Roman einen Raum erobert, den sie ausfüllt und in dem das ganze Werk eine ungeahnte Steigerung erfährt. Es ist der Raum des Gesprächs<sup>10</sup>. Die großen Gespräche geben dem Dichter die Möglichkeit, seine Reflexion, seine Essayistik zu dramatisieren, sie lebendig zu machen, sie zu erzählen und zu sprechen. Thomas Mann sprach selbst vom «essayistischen Mittelstück» des *Tonio Kröger* — dem Gespräch zwischen Tonio und Lisaweta —, das ihn Monate kostete; und wie steht es mit den großen Gesprächen Hans Castorps, jenem Haut-Gespräch mit dem Hofrat, dem Walpurgisnacht-Gespräch mit Frau Chauchat, dem erst durch den Tod endenden Gespräch mit Settembrini und Naphta und jenem mit Mynheer Peeperkorn? Wie steht es mit Josephs Gespräch mit Jaakob, mit Mut-em-enet und Pharao, mit Lottes großen Gesprächen mit Riemer und August, mit Adrians Teufels-Gespräch, mit Felix Krulls Speisewagen-Gespräch mit Professor Kuckuck, das wie die nächtlichen Studien Hans Castorps ebenfalls Antwort auf die Frage geben möchte: Was ist das Leben? Was ist das Leben? — wird nicht diese Frage, oft bezogen auf ein Ereignis oder eine Person, immer wieder gestellt in den Köpfen und Herzen der Sprechenden? Sie ist für Thomas Mann weder rein erzählend noch rein dekretierend-systematisch zu beantworten, sondern nur essayistisch im wahrsten Sinne des Wortes, nämlich versuchend, vorläufig und enthusiastisch. Schließlich denkt man auch an die ironische Krönung dieser Abenteuerlichkeiten, das Selbstgespräch. In gewisser Weise sprachen zwar die meisten mit sich selbst, und man kann Leverkühns Pakt-Gespräch als Monolog verstehen. Trotzdem unterscheidet Thomas Mann und läßt die Selbstgespräche kontrastierend wirken. An Beispielen mangelt es nicht. Den langen Gesprächen im *Zauberberg* folgt das große, ausdrückliche Selbstgespräch im Schnee-Kapitel, jenen im Gasthof «Zum Elephanten» das berühmte «siebente» Kapitel und den oft unterbrochenen, selten ausgeführten Dialogen zwischen Serenus Zeitblom und Adrian Leverkühn folgen die peinvollen Worte des unseligen Tonsetzers zu «Doktor Fausti Weheklag». Man wende nicht ein, in Romanen müsse ja schließlich gesprochen werden. Davon ist hier nicht die Rede: im *Zauberberg* wird unendlich viel gesprochen und geplaudert; man verredet gewissermaßen die Zeit zwischen den großen Gesprächen, und der Donnerschlag ertönt erst lange nachdem diese Gespräche verstummt sind.

Spricht man nun von Konstruktion und Abschweifung und gedanklichem Ballast oder nimmt man — wie Erich Heller — Schlegels Ansicht für Thomas Mann in Anspruch, die «bis zu ihren äußersten Grenzen konstruierte literarische Konstruktion» werde sich «plötzlich wieder im Bereich des organischen Wachstums finden» und das immer höher getriebene Reflektieren übersteige sich endlich selbst «in einer vernunftgeborenen Ekstase von spontaner Schöpfung<sup>11</sup>»? Die Entscheidung beruht nicht auf Sympathie oder Antipathie gegen-

über dem Autor, sondern auf Verstehen und Nicht-Verstehen von Dichtung<sup>12</sup>. Thomas Mann hat auf dieses von Schlegel formulierte scheinbare Paradox nie angespielt; seine Äußerungen zeigen aber ein vom Theoretischen und Praktischen gleichermaßen befruchtetes Verständnis: er hat, das lag eben gerade an jener Inspiration und Konstruktion einbegreifenden Doppel-Natur seiner Werke, sein Schaffen außerordentlich gut verstanden. Im *Doktor Faustus* soll durch das Reflektieren Zeitbloms, ja durch sein bloßes Dasein, der düstere Stoff durchheitert werden (XI, 164); anlässlich Kleists spricht er von des Erzählers Kunst, mit dem zu unterhalten, was eigentlich langweilig sein müßte, weil man es kennt und es deshalb nicht spannend findet (IX, 841—842). Zu dieser Kunst gehört das Zitat. Im Zitat werden die Sphären vermischt, das Wirkliche mit dem Fiktiven, das Träumerische mit dem Faktischen und Dinghaften (XI, 166). Nahtlos schließen sich Hellers Schlegel-Hinweise im Zauberberg-Gespräch an: der Ernst der humanistischen Bemühungen und ihre Komödie verlangt dies Nebeneinander von Rhapsodie und Wissenschaft, von Lyrik und Abhandlung, von — fügen wir hinzu — Roman und Essay. So liegt Hans Castorp in der schnee-weißen Winternacht, in der Dunkelheit der Welt, um beim Scheine seines Balkonlämpchens zu studieren, zu erlernen und zu erträumen, was das Leben ist. Thomas Mann sagte es anlässlich seines *Doktor Faustus* und hätte es ebensogut schon zwanzig Jahre eher sagen können: «Wie nötig waren Maske und Spiel angesichts des Ernstes meiner Aufgabe» (XI, 168).

### III

Die gesonderte Betrachtung einzelner ausgewählter Werke vermag unsere bisherigen Einsichten nicht zu ändern, wird sie aber in jedem Falle als exemplarisch ausweisen, denn schon im *Zauberberg* und seinen reflektierend-fabulierenden Kapiteln wird uns klar, daß jede einzeln zu untersuchende Stelle des Romanes unter der hier allumfassenden Kategorie «Essay und Roman» zu prüfen wäre, da die Verallgemeinerung, wie sie uns bereits gelungen ist, zwar den Kern des Buches trifft, einzelne Passagen aber unerklärt läßt. Man denke etwa nur an die Stelle im letzten Kapitel, im Teil «Fülle des Wohllauts», wo sich der Autor nach Erwähnung des Castorpschen Lieblingsliedes fragt, wieso dieses Lied vom Lindenbaum für Hans «bedeutend» sei (III, 904). Es beginnt mit einem kurzen «Wir wollen es so stellen», danach folgt ein Absatz trockensten Nachdenkens über das Wort «bedeutend» — und schon der nächste Absatz führt wieder in die Fabel hinein und immer mehr in ihr Zentrum (III, 904 bis 907). Ein Einschießel? Eine rein essayistische, eine nicht einmal essayistische Anmerkung? Etwa das gleiche wie der etwas länger ausgedehnte *Strandspaziergang*, dieser Essay über die Zeit (III, 748 ff.), so reich ausgestattet mit fabulierendem Detail? Nach dem bereits Gesagten erwartet man wohl keine Ant-



wort auf solche Fragen. Sie sind nur im Rahmen des Ganzen zu beantworten, vor und über dem Grundmuster des ganzen Buches. Es tritt in den großen Gesprächen und Selbstgesprächen zutage und in den bedeutenden Reminiszenzen. Die beiden Prinzipien, Macht und Recht, die nach Settembrinis Aussage im Kampfe um die Welt liegen und sich in Tyrannei und Freiheit darzustellen trachten, was sind sie anderes als bewußte Parallelen zu den unbewußten Eindrücken einer Kahnfahrt, die Ost und West, Tag und Nacht in *einem* schenkt? Ist das essayistische Prinzip pädagogisch? Gewiß nicht im Sinne des stöckchenschwingenden Lehrers. Der Schüler findet solche Dinge «hörenswert» (III, 225), er hört aufmerksam zu, während er wach ist, und will es sich merken, aber er vergißt sie, vergißt sie scheinbar so gründlich, wie er schon beim Abendessen seine Vision im Schnee vergessen hatte. Unverbindlicher Weise und mehr zum Versuch hört der Schüler zu, essayistisch hört er zu. Er hört zu, wie er gelernt hat. Als Vorbereitung zum Totentanz und zur Walpurgisnacht eignet er sich trockenes Wissen und hitzige Backen an, verlegt er die «Habe-nun-ach»-Grundlage seiner beinahe unverzüglichen Aufnahme in das Innerste des Berges. Erich Heller hat klug darauf hingewiesen: Man muß diese wissenschaftlichen Passagen nicht aus dem Zusammenhang der Fabel reißen<sup>13</sup>, also nicht aus der Atmosphäre der lyrischen Schnee-Nacht. Essayistik wird getrieben vom Autor und von Hans Castorp, aber immer unter Umständen, die sämtlich innig mit der Fabel verbunden und unessayistisch sind.

In der *Entstehung des Doktor Faustus* notiert sich Thomas Mann eine Bemerkung Harry Levins: «The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscences» (XI, 205). Interessant ist, daß Thomas Mann diesen Satz für sich in Anspruch nimmt. Dieser Satz scheint mir äußerst charakteristisch zu sein für das spätere Werk, wenn man «evocation» und «creation» nicht — wie Levin es vorschlägt — als Gegensätze sieht, sondern als etwas Vereinbares. Wie oft ist Thomas Mann das Dichterische abgesprochen worden, und wie oft hat man vergessen, welche dichterische Kraft nötig ist, etwa Goethe und seine Zeit zu evozieren, sie hervor- und heraufzurufen aus dem schier unerschöpflichen Brunnen der Vergangenheit. Um bei *Lotte in Weimar* zu bleiben, diesem Werk, das noch auf den Fahnen als «kleiner Roman» bezeichnet wurde und in dem so viel von der «heillosen Vermischung von Dichtung und Wahrheit» (II, 382f.) die Rede ist: man sieht ihm an, daß es *con amore* geschrieben wurde, daß dem Autor etwas von dem nicht einzudämmenden Enthusiasmus des Kellners Mager eignet, daß die Erinnerung, um die es «ein eigen Ding» (II, 586f.) ist, sich mit der damaligen Gegenwart verschlingt und sich so das «Buchenswerte» des Ereignisses (II, 375, 377, 765) ergibt und die Notwendigkeit, es niederzuschreiben und die Geschichte damit dem Bereich der einfachen Fabel zu entführen. An Einzelheiten, die das Thema «Essay und Roman» nicht nur betreffen, sondern rechtfertigen, fehlt es nicht. Einiges sei hervorgehoben: das

festliche Mittagessen erinnert an jene Anekdote vom Islandfahrer Arendt aus dem Essay des Jahres 1932 (*Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*), Lottes Lippenspiel mit dem Kanarienvogel kehrt später wieder im Werther-Essay; vieles finden wir wieder in der *Phantasie über Goethe*, von der noch zu reden sein wird. Im fünften Kapitel werden politische Ereignisse *eingeschoben* und somit Lottes erster Tag an seinem allzurassen Ablauf gehindert und der Heldin ein wenig Ruhe gegönnt. Das große Gespräch mit Riemer bringt zum erstenmal Thomas Manns Bemerkungen über Goethes «elbischen» Gleichmut in voller Einzelheit, Dinge, die auf dem Wege von den Quellen mehrere Goethe-Essays des Autors bereits hinter sich hatten und bereits von weither vorbereitet waren<sup>14</sup>. An technischen Raffinessen fehlt es nicht. Arthur Schopenhauers Name fällt zunächst (II, 500) nur in Klammern, und erst vierzig Seiten später erfahren wir Ausführliches über ihn (II, 540f.). Auch in Verbindung mit dem Roman spottet das Essayistische anscheinend der Methode.

In seinem Buch *Thomas Manns Leben und Werk* macht Ferdinand Lion eine sehr interessante Beobachtung über den Lebensgehalt der Gestalten des Goethe-Romans. August, sagt er, und Riemer, ja Lotte selbst, seien «nicht bis zum Rand mit Leben angefüllt» und hielten sich «in einer Zone zwischen Essay und Vollgestaltung». Lion führt zwei mögliche Gründe für dieses Verfahren an: das Abnehmen der lebensproduktiven Tugend im alternden Künstler, also eine Mangelerscheinung, oder aber die künstlerische Absicht, Goethes Gestalt nicht nur durch Gewalt und Größe, sondern «auch durch ein Maximum des ihr verliehenen Lebens» alle anderen überragen zu lassen<sup>15</sup>. Goethes Gestalt aber bleibt — viel mehr als die Riemers, Augusts und Lottes — letztlich verborgen, und gerade das «Siebente Kapitel» verbirgt und enthüllt zu gleicher Zeit. Das Leben, das wir spüren, fließt magisch aus den anderen Gestalten zu, denen Goethe es gewissermaßen entzieht. Es ist merkwürdig, daß Thomas Mann selbst anlässlich seines *Doktor Faustus* eine Lion widersprechende Bemerkung machte: «Romanfiguren im pittoresken Sinn durften nur die dem Zentrum *ferneren* (m. H.) Erscheinungen des Buches, alle diese Schildknapp, Schwerdtfeger . . . sein — *nicht* seine beiden Protagonisten, *die zu viel zu verbergen haben, nämlich das Geheimnis ihrer Identität* (m. H.) . . . » (XI, 204). Also mit dem Abnehmen der «lebensproduktiven Tugend» hat es nichts zu tun, und künstlerische Absicht ist es im Sinne des essayistischen und multivalenten Prinzips, daß für Leverkühn Abwesenheit und Verborgenheit zugleich die höchste, schärfste Präsenz und das erbarmungsloseste Ins-Licht-gestellt-Sein bedeuten. Immer und überall im Goethe-Roman ist sich Thomas Mann des Schreibkundlichen bewußt. Goethe selbst läßt er an einer Stelle erzählen, er habe einen Brief nach Dresden versprochen, was ihn nun ärgere, er habe es auch nur getan, weil ihn «gleich die gefällige Abfassung reizte». Und er summiert: «die Freude am Ausdruck und an der artigen Wendung ist eine Gefahr, leicht läßt sie uns das Handlungsgemäße des Wortes vergessen . . . » (II, 676).



Damit sind wir erneut auf das zentrale Problem «Essay und Roman» verwiesen. Der essayfizierte Roman muß oft nur so tun, als habe er vergessen, daß er wirklich Fabel ist. In den großen Gesprächen wird die essayistische Methode schöpferisch. Für Thomas Mann trifft das ebenso zu wie für den großen Gespräche-Erfinder Dostojewskij, bei dem von einer ironischen Brechung und elbischen Distanz natürlich keine Rede sein kann. Im Gespräch, welches das «Handlungsgemäße» des Wortes beinahe verdeckt oder verdunsten läßt, schiebt sich die Fabel auf ihrer elementarsten Stufe als Handlung voran. Man denke nur zum Vergleich an Tolstoj, an die *eingeschobenen* Essays über die Geschichte in *Krieg und Frieden* und etwa an die essayhaften Einsprengsel über Agronomie in *Anna Karenina*, und sofort erhält das gleichzeitige «und» in unserer Fragestellung erneute Bedeutung. «Essay und Roman» — wie die vorliegenden Ausführungen es gelesen haben wollen — ist eine *zweite* und *künstliche* und sehr oft hoch-künstlerische Totalität. Goethe und Tolstoj, könnte man sagen und bliebe damit Thomas Manns eigener Methode treu, hatten den Essay im Roman nicht nötig. Für Dostojewskij erscheint das Essayistische unbewußt und deshalb völlig ohne Möglichkeit, den Roman als Werk zu ironisieren oder den Autor von seinem Werk zu distanzieren. Thomas Manns Kunst besteht in der bewußten Fruchtbarmachung dieser *zweiten* Totalität und der gediegenen und liebenswürdigen Darstellung dieser «vernunftgeborenen Ekstase von spontaner Schöpfung».

Nirgends hat diese Kunst größere Widerstände überwinden müssen als im *Doktor Faustus*, dem deutschesten und privatesten Werk Thomas Manns, geschrieben zu einer Zeit, da sein Autor auf der Höhe seines internationalen Ruhmes und gewissermaßen in voller Öffentlichkeit lebte. *Doktor Faustus* trägt nicht das Prädikat «Roman», und es läßt sich kaum über diese Auslassung streiten. Emil Staiger erkannte die innere Einheit dieses Buches, das weder Roman noch Essay noch politische Abhandlung sei und sich keiner Kategorie bequeme, «einzig in der leidenschaftlichen Sorge um das deutsche Wesen<sup>16</sup>». Oder war es doch ein Roman? In der *Entstehung* erinnert sich Thomas Mann: «Dies eine Mal wußte ich, was ich wollte und was ich mir aufgab: nichts Geringeres als den *Roman* (m. H.) meiner Epoche» (XI, 169). Aber im Buche selbst weigert sich der Autor, jedes Detail im Innern seiner Gestalten zu enthüllen: «Nochmals, ich schreibe *keinen Roman* (m. H.) und spiegle nicht allwissende Autoreneinsicht in die dramatischen Phasen einer intimen, den Augen der Welt entzogenen Entwicklung vor» (VI, 439). Die Gestalt Zeitbloms soll das dunkle Geschehen durchheitern — und muß sich der Autor nun von Zeitblom, der ja der Fiktion angehört, distanzieren und so tun, als sei er nicht dabeigewesen? Im *Doktor Faustus* tritt uns nicht nur Thomas Manns künstlerisches Anliegen, sondern auch das formale Problem seines Werkes in der unverhülltesten und zugleich faszinierendsten Weise entgegen.

Ist er dabeigewesen? Man stellt die Frage, als richtete sie sich an Clemens,

den irischen Mönch, allenfalls an Dr. Serenus Zeitblom, also an den Geist der Erzählung und den guten Geist, den Cenodoxophylax des Adrian Leverkühn. Die Frage ist nicht müßig, denn sie wird immer gestellt werden im Rahmen des essayistischen Vorbehaltes. Ist die essayistische Haltung, die wir Thomas Mann zuerkennen, unvereinbar mit wirklichem Beteiligtsein oder ist sie für einen Menschen, der dabeigewesen ist und zu viel gesehen hat, eine Möglichkeit, sich zurückzuziehen — etwa in die Gestalt eines Dr. Serenus Zeitblom? Thomas Mann beantwortet die noch nicht verklungene Frage mehrmals im *Doktor Faustus*, und zwar auf mehreren Ebenen. Der Autor fühlt sich kritisiert, weil er so schreibt, als sei er dabeigewesen, wo doch der Leser es besser zu wissen meint. «...und wie es sich abspielte, ich *weiß* es, und möge man zehnmal den Einwand erheben, ich könnte es nicht wissen, da ich nicht ‚dabeigewesen‘ sei. Nein, ich war dabei... wer eine Geschichte erlebt und wieder durchlebt hat, wie ich diese hier, den macht seine furchtbare Intimität mit ihr zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen» (VI, 576). Und noch einmal wird die Frage, diesmal aber nur noch rhetorisch, gestellt, als Zeitblom das Gespräch zwischen Schwerdtfeger und Marie Godeau *nicht* wörtlich wiedergibt, obwohl er es könnte.

Die Spiegelungen und essayistischen Berechnungen scheinen im *Doktor Faustus* kein Ende zu nehmen. Das wird besonders am Montage-Prinzip liegen, das Thomas Mann selbst als «anstößig» empfand (B II, 469)<sup>17</sup>. Die essayistische Haltung vermag zu durchheitern, aber auch zu verdüstern, denn eine essayistisch durchheiterte Verzweiflung ist gerade in ihrem Abstand-Halten tiefer als jene, in der sich der Erzähler gehen läßt. Im einzelnen aber verblüfft das ständige Nebeneinander von essayistischer Fiktion und Wahrheit. Dieses Nebeneinander, aller Biederkeit und falschen Solidität verhaßt, zwingt den Leser, die Stufen des Abstandes und der Nähe *mit* dem Autor zu erleben: er muß *erzählte* Musikstücke in *wahren* Aufführungen anhören — in Konzertsälen, in denen er gesessen hat, dirigiert von lebenden, mit Namen genannten Dirigenten. Man meint, der Autor habe hier die essayistische Haltung zu weit getrieben; man meint vielleicht, hier grassiere ein Essayismus, dem Thomas Mann nicht mehr habe steuern können. Eine wichtige Bemerkung hierzu in der *Entstehung* weiß es anders: «Daß Studienrat Zeitblom an dem Tage zu schreiben begann, an dem ich selbst, in der Tat die ersten Zeilen zu Papier brachte, ist kennzeichnend für das ganze Buch: Für das eigentümlich *Wirkliche*, das ihm anhaftet und das, von einer Seite gesehen, ein Kunstgriff, das spielende Bemühen *um die genaue und bis zum Vexatorischen gehende Realisierung von etwas Fiktivem*... (m. H.) ist, von einer anderen aber eine nie gekannte, in ihrer phantastischen Mechanik mich dauernd bestürzende Rücksichtslosigkeit im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten, so daß... das *handgreiflich Reale ins perspektivisch Gemalte und Illusionäre schwer unterscheidbar übergeht*» (XI, 165). Hier zeigt sich, daß in Dingen der Kompo-

sition der Autor selbst die Rolle des Kritikers übernehmen kann: es gelingt ihm, sein eigenes Werk lesend besser zu verstehen, als er schreibend es verstanden hat. Nun hat aber Thomas Mann bereits als Schreibender reflektiert und die gerade erwähnte Analyse hätte im *Doktor Faustus* selbst stehen können. Wie oft mag der Autor eines solchen Buches dem schöpferischen Zauber solcher Reflexionen erlegen sein, die ihn in ihrer Verstandesmäßigkeit hinrissen, bis ihn die «bis zum Vexatorischen gehende Realisierung» des Fiktiven umgekehrt die Poesie des Faktischen und Aufmontierten erkennen ließ.

Ein Blick auf das Stoffliche verstärkt diesen Eindruck. Die ersten beiden Kapitel des Buches, die vom Erzähler handeln, müßten auch den unwilligsten Leser, dem die Erzählweise absichtlich gebrochen und destruktiv zu sein scheint, davon überzeugen können, es könne dem Autor nicht um eine Vermischung der Gattungen gegangen sein. Serenus Zeitblom ist nicht der hypothetisch lebende Mann ohne Eigenschaften, ihm eignet kein Essayismus im Sinne Musils — also nicht einmal im bestmöglichen Sinne des Wortes. Auch im *Doktor Faustus* wird viel und leidenschaftlich fabuliert, und die Expektorationen eines Wendell Kretzschmar scheinen zunächst nur störend und unterbrechend zu sein, bis man ihre nicht nur strukturmäßige Zugehörigkeit zum Ganzen erkennt. Das Kapitel über die Ausflüge während der Hallenser Studienzeit soll und muß den Leser an die Settembrini- und Naphta-Disputationen erinnern, es scheinen Partien der Zauberberg-Gespräche und damit der *Betrachtungen* in diesen Kapiteln verschmolzen. Oder liest man vielleicht über den kleinen Exkurs über die Zeit im *Doktor Faustus* (VI, 333—337) hinweg, ohne der sich immer steigernden Exkurse zum selben Thema im *Zauberberg* zu gedenken? Und dort wie hier — man denke an die Exkurse in den *Schlafwandlern* Brochs, um sich des Gegensatzes ganz bewußt zu werden! — sind sie mit der Fabel verschmolzen, im *Doktor Faustus* besonders eindrucksvoll mit der essayifizierten Fabel, indem dieser kleine Zeitexkurs ausklingt in den ihn summierenden und zum Ganzen überleitenden Wunsch, dem Freunde, der schon nicht mehr lebt, «unsere Lebetage» durch eigenes Leben abzunehmen und ihm so ein Liebes zu erweisen. Ein Detail aber ist nicht zu übergehen: die anscheinend eingeschobene Geschichte von Frau von Tolna (VI, 518—521), die aller Romantradition entgegen (wie der Erzähler es bemerkt) im Verborgenen bleiben wird. Was uns, den lebenden Lesern, aber von der Begegnung mit dieser Frau bleibt, ist das Kleinod, das sie Adrian Leverkühn schenkt und das dieser wie selbstverständlich annimmt und beim Arbeiten trägt. Es mutet zunächst märchenhaft an: der Ring mit dem Smaragd bleibt zurück, um den Ungläubigen zu beweisen, daß hier eine Visitation stattgefunden hat, der es zwar an leiblicher Präsenz, nicht aber an greifbarem Zeugnis gebricht. Es ist der Ring der Buddenbrooks, der sich von einer Generation auf die nächste vererbt, der Ring, den Hans Castorp trägt, der Ring, den Felix Krull von Lord Kilminster als Andenken entgegennimmt, und es ist endlich der Ring, den Thomas Mann

selbst geschenkt bekommt und mit ins Grab nehmen wird. Aus einem Ding wird eine Metapher, dann ein Symbol im wahrsten Sinne, eine Stellvertretung und ein mythischer Hinweis auf Zusammenhänge, die sich nicht in einem Kapitel, einem Buch, nicht einmal im Gesamtwerk, sondern in einem Schöpfungskreis erfüllen, der Gesamtwerk und Leben umfaßt. In Thomas Manns Werk kann ein Blick aufs einzelne sehr oft das Ganze meinen und es zu erklären imstande sein; auch dies ist ein Zeichen aller großen Dichtung.

Wenn man will, erreicht dank der Anlage des Werkes das essayistisch-erzählerische Nebeneinander im *Doktor Faustus* eine ungeahnte Höhe und Vollkommenheit. Das mag mit dem hohen Persönlichkeits- und Privatgehalt des Themas zusammenhängen, der die autobiographische Richtung der Aussage bestimmt. Man kann hier wirklich nicht mehr von Unterbrechung sprechen, wenn der Autor sich einschaltet, denn was unterbräche er? Auch seine Allwissenheit mag er abstreiten, als Mensch besitzt er sie nicht, aber dem Roman gegenüber vermag er, wie Hans Castorp seinerzeit, wahrhaft königlich zu «regieren». Namen von Personen, die erst später als «Roman»-Gestalten auftreten, werden verfrüht und unter einem Zwange genannt (VI, 236f.), aber unter einem Zwange anderer Art als jenem, der dem Autor des *Zauberbergs* die Feder führte und ihn mitunter vor der Zeit sein dem Roman vorausseilendes Wissen zum besten geben ließ, dann aber in seine Bedächtigkeit zurückkehrte und der Zeit die Ehre gab, die ihr gebührt (III, 450)! Dieser Zwang wirkt andererseits wie ein Magnet, der alles auch nur entfernt Beziehungsreiche dem Werke vermählt. Das mag aus Gründen geschehen, die als Milderung des Beängstigenden durch das Vertraute psychologisch zu erklären der Autor nicht zögert (VI, 476) oder aus Furcht, selbst das Unwichtige könne wichtig sein, da innerhalb der gezogenen Grenzen in diesem Romane eben alles wichtig ist. Dies gilt, auch wenn Zeitblom diese Ansicht scheinbar desavouiert: «Ich sehe ein, daß ich diese Quisquilien und Krümel-Abfälle meiner Beobachtung hier gar nicht hätte aufnehmen dürfen» (VI, 397). Sind diese Kommentare über das Erzählen wirklich, sind sie essayistisch; sind diese Erklärungen über das Setzen von Sternchen im Schriftbild (VI, 234ff.) etwa reine Reflexion? Wird das bewußt und hervorragend Künstlerische des Romanes durch solche Bemerkungen verdeckt, die doch wiederum, indem Zeitblom sie äußert, zur Fiktion gehören? Hört das Essayistische im Roman auf, wenn zwar der Autor selbst nicht mehr unterbricht, wohl aber der Erzähler oder der Geist der Erzählung? Sicherlich nicht, denn das hieße das Essayistische aus dem Fiktiven herauslösen, und *Doktor Faustus* bezeugt wie kein zweites Werk in der modernen Literatur, daß die Verbindung zwischen Essay und Roman, ist sie einmal eingegangen, unauflöslich und gleichsam für immer ist. «Es ist aber doch etwas Gefährliches ums Creative. Mit jedem zurückgelegten Werk macht man sich das Leben schwerer und endlich doch wohl unmöglich, da eine gewisse Selbstverwöhnung einen zuletzt in die Disintegration, ins Unmachbare, nicht mehr



zu Bewerkstelligende treibt. Das Problem ist schließlich: Wie halte ich mich im Machbaren?» (B II, 454). Das schrieb Thomas Mann während der Arbeit an diesem Roman. Was er sagt, gilt ebenso für die sprachlichen Kühnheiten im späten Werk eines Hölderlin und eines Rilke. Hier wird eine viel zu selten ausgesprochene Einsicht auf das eigene Werk gemünzt, das sich nicht nur im Machbaren hält, sondern neue Form schafft. Die «dritte Form», von der die Rede war — hier ist sie *erfüllt* und ist, als gewordene Form, unzerbrechlich.

\*   \*   \*

Das bisher Gesagte bleibt unvollständig, wenn es das Bestehen der «dritten Form» nur vom Roman her zu beweisen sucht. Auch vom Essay her müßte sich diese «dritte Form» bezeugen lassen, und es müßten Beispiele zu finden sein, die dieser Form angehören, die also nicht mehr *nur* Essays sind. Hier ist es nicht so sehr der Essay der letzten Jahre, die Arbeiten über Tschechow, Fontane, Kleist oder Schiller, die uns dienen können, sondern eine eigentümliche Mischung und eine Fortsetzung des «familiar essay», etwas zwischen *Süßer Schlaf* und *Schwere Stunde*. Ich möchte die *Phantasie über Goethe* wählen. Sie ist unter allen sich nur mit Goethe befassenden Äußerungen Thomas Manns die letzte, geschrieben nach mehreren Essays über Goethe, die bereits untereinander durch Zitat und Hinweis verbunden sind, geschrieben nach dem Goethe-Roman, der seinerseits wiederum die Essays nutzbar machte und ihre Fakten vexatorisch entrealisierte. Es ist ein Stück Prosa, auf der Höhe des Könnens komponiert, im Voll- ja Über-Besitz zu verwertenden und zu bewältigenden Materiales, aus dem Vollen schöpfend und nahezu auswendig. Mag der totale künstlerische Anspruch von vornherein geringer sein als jener der bereits behandelten Romane, die Ausführung ist die gleiche, die Kompositionsweise ähnlich genug, den leicht auszuhaltenden Vergleich nicht nur anzuregen, sondern herauszufordern. In dieser *essayistischen Phantasie* mit ihrem fabulierend-reflektiven, unvergeßlichen Beginn, dieser kurzen musikalischen Variation über das Thema «Er lebt!», kommen der Essayist und der Romancier gleicherweise und gleichzeitig zum Zuge. Wo immer die Reflexion einsetzen will, fabuliert und spinnt der Autor seine Geschichten, man möchte beinahe sagen, sein Goethe-Garn, denn er ist ja so vertraut mit dem Stoff und so eins mit ihm, daß er ihn einem Märchen gleich vorerzählen kann. Wo immer das Märchen überhandzunehmen droht, macht sich ein wenig gelehrte Nüchternheit bemerkbar, und so geht es ohne Eile und ohne Zögern dem Ende zu, das den Anfang wiederholt und ins Offene weiterführt. Essayistische Phantasie: ist es ein geistreiches Paradox? Doch wohl ebensowenig wie die Form des *Doktor Faustus* ein solches ist. Es ist ein Zeichen, beinahe eine Chiffre des schriftstellerischen Genies eines Autors, dessen Werk wesentlich auf ein großes Thema beschränkt ist. Dieses Thema und seine Ausdrucksformen werden

immer wieder aufgegriffen und reflektierend erörtert. Zahllose Echos gehen von Roman zu Roman, von Essay zu Essay, von Brief zu Brief und dann von Genre zu Genre innerhalb des Werkes. «Essay und Roman» — mir scheint, daß diese Betrachtungen nicht unter dem großen Thema des Unterganges des abendländischen Romans zu verstehen sind, sondern im Gegenteil als Zeugnis der Wandelbarkeit und Lebensfähigkeit dieser Kunstform. Der Roman hat sich den Essay erobert und der Essay den Roman: das Nebeneinander und Ineinander ist von hoher schöpferischer Konsequenz.

Vergessen wir aber nicht, wie wenig wir es mit Vermeßbarem und Beweisbarem zu tun haben und wie sehr mit Kunst. Die Kunst mag sich der Gelehrsamkeit als Maske bedienen, und ein Autor, dem man Pseudowissenschaftlichkeit vorwirft, bezeichnet seinen Roman als Pseudo-Essayistik. Inhalte und Spielregeln lassen sich aus Kunstwerken nur dann gewinnen, wenn man während der Analyse so tut, als wären es keine Kunstwerke, als öffneten sie sich und zerfielen in ihre Bestandteile. Dabei ist es doch anders. Wenn wir richtig — also schöpferisch-kritisch — hinschauen, erkennen wir mitunter die punktierten Linien der Figur. Verlangen wir auch im Namen der Wissenschaft nicht nach mehr. Robert Musil warnt vor dem Versuch, großen Essayisten auf die Spur kommen zu wollen: es bleibt dann nämlich von allem ungefähr soviel übrig «wie von dem zarten Farbenleib einer Meduse, nachdem man sie aus dem Wasser gehoben und in den Sand gelegt hat». Diese Einsicht und die Erkenntnis, daß die «Lehre der Ergriffenen in der Vernunft der Unergriffenen zu Staub, Widerspruch und Unsinn» zerfällt<sup>18</sup>, sollte uns nicht hindern, ein an Paradoxien und Widersprüchen so reiches Thema behutsam und gründlich zu erörtern. Das Nebeneinander und Ineinander von Roman und Essay ist letztlich ein dichterisches Phänomen, das auch für die Zukunft des modernen Erzählens und für seine Poetik von Bedeutung sein wird.

<sup>1</sup> Thomas Mann/Robert Faesi: Briefwechsel, Zürich 1962, S. 30.

<sup>2</sup> Ein gutes Beispiel ist der erste Satz in Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Es beginnt mit einer meteorologischen Überlegung, die weitergesponnen wird. Dann setzt Musil einen Doppelpunkt und schreibt: «Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.» Der «Essayismus», dem ein Kapitel dieses Romans gewidmet ist, beginnt auf der ersten Seite.

<sup>3</sup> Adolf Frisé: Roman und Essay, Neue Deutsche Hefte, Heft 80 (1961), S. 1080.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 1073f.

<sup>5</sup> Thomas Manns Werke werden nach der Ausgabe *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt 1960, jeweils nach Band und Seite zitiert. Die Briefstellen stammen aus dem Band *Briefe 1937—1947*, Frankfurt 1963, der hier als B II zitiert wird.

<sup>6</sup> Siehe besonders Harry Slochower: *Three Ways of Modern Man*, New York 1937.

<sup>7</sup> Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Frankfurt 1959, S. 163f.

<sup>8</sup> Rationalismus und Sensibilität: Präsentationen, Krefeld/Baden-Baden 1956, S. 38f.

<sup>9</sup> A. a. O., S. 95f. In diesem Brief vom 8. 12. 1950 bezieht sich Mann auf eine Studie, in welcher der kleine Nepomuk mit Mignon verglichen wird. «Die alte Leier. Daß die Herren sie nicht satt bekommen! Sie sollten doch wenigstens zugeben — und gerade bei dieser Gelegenheit zugeben, daß auch ein armer, bloßer «Schriftsteller» gelegentlich, zufällig, vor-



übergehend, ausnahmsweise, in einem schmerzlich glücklichen Augenblick, aus Versehen, zum ‚Dichter‘ werden kann.»

<sup>10</sup> In der russischen Literatur ist das besonders bei Dostojewskij zu beobachten. Ein Beispiel muß genügen: Ohne die großen Gespräche Raskolnikows mit dem ihn verhörenden Inspektor, mit Sonja und mit Swidrigailow wäre im Roman *Schuld und Sühne* der Fluß der Handlung eingedämmt, vermindert und stellenweise unterbrochen. Außerdem würde sich das eigentliche Thema des Romanes (Verbrechen und Strafe, Schuld und Sühne) vollkommen verflüchtigen.

<sup>11</sup> Erich Heller: a. a. O., S. 214.

<sup>12</sup> Auch Thomas Mann hat das so empfunden. Das Nebeneinander, ja das Ineinander von Dichter und Schriftsteller wird nur von solchen aus «wirklichkeitswidrigem Eigensinn» bestritten, die dem Genialen auf Kosten des Verstandesmäßigen huldigen wollen, letzterem aber «unter der Hand Geringschätzung... erweisen» wollen (IX, 334).

<sup>13</sup> Vgl. a. a. O., S. 204.

<sup>14</sup> Im Zürcher Thomas-Mann-Archiv befindet sich ein Heft mit Notizen, Zitaten und Formulierungen zum Thema «Goethe». Das Heft muß spätestens in den ersten Monaten des Jahres 1932 angelegt worden sein. Aus ihm speisen sich die verschiedenen Essays der späteren Jahre. Das wiederholte Durcharbeiten dieser Notizen kann an Unterstreichungen und Bemerkungen in verschiedenen Tinten nachgewiesen werden.

<sup>15</sup> Ferdinand Lion: Thomas Manns Leben und Werk, Zürich 1947, S. 161f.

<sup>16</sup> «Thomas Manns Doktor Faustus», Neue Schweizer Rundschau XV (1947), S. 430.

<sup>17</sup> Zu diesen Fragen hat sich Thomas Mann 1945 in einem bedeutenden Brief an Theodor Adorno geäußert (B II, 469ff.).

<sup>18</sup> Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1952, S. 261.

## Über Inspiration

PAUL MARTI

Platon schrieb im 7. Brief über den von ihm nur mündlich verhandelten «wahren Logos» warnende Worte. Wie andere hatte nämlich der Tyrann Dionys nach einer oberflächlichen Besprechung mit dem Philosophen über diesen Gegenstand eine Schrift veröffentlicht. Platon ist ergrimmt:

Von mir aber gibt es über diese Dinge keine Abhandlung, und es wird nie eine darüber entstehen; denn es läßt sich nicht aussprechen wie andere Kenntnisse, sondern aus vieler Beschäftigung mit dem Gegenstand selbst und aus dem Zusammenleben (mit ihm) entsteht es plötzlich wie ein Licht, von einem springenden Funken herausgeschlagen, in der Seele und nährt sich dann von sich selber weiter (341c).

Kurz darauf, nachdem er abermals versichert hat, daß Verständnis und Einsicht darüber erst nach langem Mühen aufleuchten, warnt er davor, einen so ernsthaften Gegenstand öffentlich der unverständigen Spitzfindigkeit und dem Neid von Halbwissern auszuliefern.