

Zeitschrift: Schweizerische pädagogische Zeitschrift
Band: 31 (1921)
Heft: 6

Artikel: Das Problem des Künstlers bei Thomas Mann : 2. Teil
Autor: Tappolet, Willy
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-788817>

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: 04.02.2026

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

verwandtschaft der Eltern eine erhebliche Rolle spielt, da in ca. einem Viertel aller Fälle dieselbe nachweisbar ist.

Ferner kennen wir verschiedene Mitglieder derselben Familie, die an grauem und grünem Star erkranken, oder die Albinismus, Schielen, Augenzittern usw. aufweisen.

Ein ganz besonders klassisches Beispiel für die Vererbung bildet auch die totale Farbenblindheit und die Rotgrünblindheit. Die Vererbung geht hier in gleicher Weise vor sich wie bei der Bluterkrankheit, indem dieser Defekt durch die gesunden Töchter auf die männlichen Enkelkinder übergeht, wobei letztere erkranken, während die ersten davon verschont bleiben. Der gleiche Vererbungsmodus findet sich auch bei einem familiären Sehnervenleiden, das Leber und Haab durch verschiedene Generationen hindurch verfolgen konnten.

Noch manches würde sich über die engen Beziehungen des Auges zu seinen Nachbarorganen, den Nebenhöhlen, dem Ohr, der Nase, den Zähnen usw. sagen lassen. Diese Auseinandersetzungen würden aber den Rahmen der heutigen Vorlesung weit überschreiten. Durch den gegebenen kurzen Überblick glaube ich Ihnen aber doch einen kleinen Einblick in die schulmedizinische Augendiagnose gegeben und Sie davon überzeugt zu haben, dass in der kleinen Camera obscura des Auges der ganze Organismus sich wiederspiegelt.

Mit Recht dürfen wir daher vom Auge behaupten, dass es nicht nur den Spiegel der Seele, sondern auch den Spiegel des ganzen Körpers repräsentiert, womit wohl am besten die Wichtigkeit der Augenheilkunde für den praktischen Arzt bewiesen ist.

Das Problem des Künstlers bei Thomas Mann.

Von Dr. Willy Tappolet, Genf.

II.

Und nun Thomas Mann in „Bilse und ich“: „Der Künstler will erkennen und gestalten: tief erkennen und schön gestalten; und das geduldige und stolze Ertragen der Schmerzen, die von beidem unzertrennlich sind, gibt seinem Leben die sittliche Weihe. Weiss man um diese Schmerzen? Dass alles Gestalten, Schaffen, Hervorbringen Schmerz ist, Kampf und kreissende Qual ... Man glaube nämlich nicht, dass die Verfeinerung und Wachheit des beobachtenden Sensoriums einen ungewöhnlichen Grad erreichen könne, ohne dass

zugleich seine Schmerzfähigkeit sich steigerte. Es gibt einen Grad dieser Schmerzfähigkeit, der jedes Erleben zu einem Erleiden macht. Die einzige Waffe aber, die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um damit auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, sich ihrer damit auf schöne Art zu erwehren, ist der Ausdruck, ist die Bezeichnung, und diese Reaktion des Ausdrucks, die, mit einem psychologischen Radikalismus geredet, eine sublime Rache des Künstlers an seinem Erlebnis ist, wird desto heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung traf. Dies ist der Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung, dies der zitternd gespannte Bogen, von welchem das Wort schnellt, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt . . .“ Mann weist mit allem Nachdruck immer wieder auf die irrige Auffassung hin, Dichten sei eine leichte Beschäftigung für Mussestunden, eine angenehme Abwechslung des täglichen Einerlei oder gar ein Geschenk der Muse. Diese Auffassung des künstlerischen Schaffens verbindet Mann aufs engste und unmittelbarste mit Flaubert, der in durchwachten, durchschafften Nächten mit dem Ausdruck gerungen hat. Wie sehr sich dieser Meister des französischen Stiles um eine reine, künstlerisch abgeklärte Sprache bemüht hat, zeigen viele Auslassungen in seiner „Correspondence“. Und im Journal seiner beiden Schüler, der Brüder Goncourt, stehen die Worte: „Je m'occupe présentement à enlever les ,et trop fréquents, et quelques fautes de français. Je couche avec la Grammaire des Grammaires et le dictionnaire de l'Académie surcharge mon tapis verts“. Man weiss, dass Flaubert seinem Werk alles geopfert hat: Leben, Gesundheit, Freundschaft, Liebe. Während er an seinem Meisterwerk, der Madame Bovary, arbeitet, schreibt er ins Tagebuch: „Ich habe vier Stunden verbracht, ohne einen Satz fertig zu bekommen. Ich habe heute keine Zeile geschrieben, oder vielmehr, ich habe hundert gekritzelt! Was für eine furchtbare Arbeit! Was für ein Verdruss. O die Kunst! die Kunst! Was ist denn diese wütende Schimäre, die uns ins Herz beißt, und weshalb? Es ist Wahnsinn, sich soviel Mühe zu machen! Ah! die Bovary, daran werde ich denken! Jetzt habe ich ein Gefühl, als hätte ich Messerklingen in den Nägeln, und ich möchte mit den Zähnen knirschen; ist das dumm! Dahin also führt dieser Zeitvertreib mit der Literatur, die Schlagsahne!“ Einmal gönnt sich Flaubert das bescheidene Lob: „Ich habe immerhin ein paarschöne Sätze geschrieben“, ein Lob, das gerade so gut auch irgendwo bei Thomas Mann stehen könnte. Seinem Schüler Maupassant gab Flaubert den weisen Rat, als jener ihm einige Versuche zeigte: „Ich weiss nicht, ob Sie Talent haben werden. Was Sie mir gebracht haben, beweist eine gewisse Intelligenz, aber vergessen Sie dieses nicht, junger Mensch, que le talent n'est qu'une longue patience. Travaillez!“ Dies steht im Vorwort des Romanes Pierre et Jean. Die seltsamerweise heute wenig beachteten Brüder Goncourt, die sich mit einem Recht rühmen, die ersten Dichter der Nerven zu sein und das bis dahin Understell-

bare dargestellt zu haben, bleiben ihrem Meister Flaubert treu, wenn sie am 17. Mai 1857 in das Tagebuch schreiben: „Ceux qui imagent ne doivent pas vivre. Il faut des jours réguliers, calmes, apaisés, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement bonnet de coton pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du dramatique. Les gens qui se dépensent trop dans la passion on dans le tressautement d'une existence nerveuse ne feront pas d'œuvres et auront épousé leur vie à vivre“. Pascal entschuldigt sich in einer Nachschrift des 16. Briefes der Provinciales, dass sein Brief so lang sei, er hätte nicht Zeit gehabt, ihn kürzer zu schreiben. Beaumelaire, der Dichter der wundervoll geformten Gedichte „Les fleurs du mal“ äussert sich in der „Art romantique“ auf die Frage, was ist Genie, dahin: „Genie ist die tägliche Arbeit“. Und Spitteler sagt gar: „Ich glaube in der Tat, dass jeder Mensch mit dem nötigen Willen, mit der nötigen Charakterstärke, mit selbstloser Opferbegeisterung, mit treuem, haarscharfem Gehorsam gegen die Stimme der eigenen Seele ein bedeutender Dichter werden kann“.

Die Übereinstimmung all dieser Äusserung mit der Auffassung vom Beruf des Künstlers Th. Manns geht aus einem einzigen Zitat hervor. Es steht in einem Essay über Fontane: „Wer heutzutage eine Kunst wirklich betreibt und in ihr etwas leisten will, muss natürlich vor allem auch Talent, gleich hinterher aber Bildung, Einsicht, Geschmack und eisernen Fleiss haben ... Der Künstler, der echte Dichter, sucht oft vierzehn Tage nach einem Wort“.

So muss sich Mann seinen Besitz mühsam erwerben, lange und sorgfältig sammeln, beobachten, Stück für Stück aneinanderfügen. Und daraus ergibt sich, dass jener Gegensatz zur Welt niemals zur Ruhe kommen kann. Er steht als Künstler unter dem Fluche: „Du darfst nicht sein, du sollst schauen, du darfst nicht leben, du sollst schaffen, du darfst nicht lieben, sondern beobachten, erkennen, wissen“. Man begreift die Verzweiflung des Dichters, die Abscheu vor sich und seiner Kunst: „Hellsehen noch durch den Tränen-schleier des Gefühls hindurch, erkennen, merken, beobachten, und das Beobachtete lachend beiseite legen müssen noch in Augenblicken, wo Hände sich umschlingen, Lippen sich finden, wo des Menschen Blick, erblindet von Empfindung, sich bricht — es ist infam, es ist niederträchtig, empörend ... aber was hilft es, sich zu empören?“ So schreibt Tonio Kröger an seine russische Freundin in München: Die Arbeit des Künstlers ist aufreibend. Es gibt nur ein Mittel, um nicht frühzeitig erschöpft zu sein. Das Rezept steht in „Königlicher Hoheit“. „Denn die Hygiene ist es ja, was mir und meinesgleichen in erster Linie not tut — sie ist unsere ganze Moral. Aber nichts ist unhygienischer als das Leben.“ Deshalb reist Tonio Kröger an die Ostsee und nicht nach Italien; denn dort käme er nicht mit sich ins Reine; nein, Italien kann er nicht leiden, denn was ist es anderes als „sammetblauer Himmel, heißer Wein und süsse Sinnlichkeit“. So verstehen wir, dass Axel Martini, der Dichter der beiden von Sachverständigen vielgerühmten Poesiebücher „Evoë“

und „Das heilige Leben“, ein kaum Dreissigjähriger, schon graues Schläfenhaar hat, keinen Wein trinkt und streng asketisch lebt. Und als der Fürst Klaus Heinrich es kaum fassen kann, dass er von den wilden Handgreiflichkeiten seines Preisgedichtes so gar nichts erlebt haben soll, erklärt ihm der Verfasser: „Nein, die Sache ist umgekehrt die, dass wenn ich der Mann wäre, dies alles zu erleben, ich nicht nur nicht solche Gedichte schreiben, sondern auch meine jetzige Existenz von Grund aus verachten würde.“

Nichts spannt den Willen so sehr an wie die Hemmung. Der Mühelose wird nicht gross. So wird denn auch ohne weiteres die Definition des Mannschen Heldenbegriffes verständlich. Sie steht im Dreiakter „Fiorenza“ am Schluss des zweiten Aktes und ist der Fiore in den Mund gelegt. Zwiegespräch von Piero de Medici, der auch bei der Geliebten seines sterbenden Vaters Nachfolger werden möchte:

Fiore: „Ich will nur einem Helden gehören, Piero de Medici“. — Piero: „Einem Helden? Ich bin ein Held! Italien weiss es!“ — Fiore: „Du bist kein Held; du bist nur stark. Und du langweilst mich“. — Piero: „Nur stark? Nur stark? Ist denn, wer stark ist, kein Held?!“ — Fiore: „Nein. Sondern wer schwach ist, aber so glühenden Geistes, dass er sich dennoch den Kranz gewinnt — der ist ein Held“.

Ich finde keine bezeichnendere Stelle in den Büchern Manns, in der so deutlich das ganze Problem des Künstlers beleuchtet wird. Mann weiss, dass er keine ausserordentliche Begabung besitzt, dass sein Ringen um die Kunst mit unzulänglichen und dilettantischen Kräften geschieht. Nur Wille und Fleiss helfen ihm aus der Mittelmässigkeit heraus. Literat von Haus aus, müht er sich ab, Künstlerarbeit zu leisten.

Ich lasse den Dichter über seine Arbeitsweise sprechen: „Jeden Vormittag ein Schritt, jeden Vormittag eine ‚Stelle‘ — das ist einmal meine Art, und sie hat ihre Notwendigkeit. Nun diese Machart (der Prosa Melodie, Rhythmik und Dynamik zu geben, indem er das Kunstmittel des „Leitmotivs“ ausbildet und verinnerlicht), diese Machart allein würde genügen, meine Langsamkeit zu erklären. Es handelt sich dabei weder um Ängstlichkeit noch um Trägheit, sondern um ein ausserordentlich lebhaftes Verantwortlichkeitsgefühl bei der Wahl jedes Wortes, der Prägung jeder Phrase — ein Verantwortlichkeitsgefühl, das nach vollkommener Frische verlangt, und mit dem man nach der zweiten Arbeitsstunde lieber keinen irgend wichtigen Satz mehr unternimmt. Aber welcher Satz ist ‚wichtig‘ und welcher nicht? Weiss man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren, als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen? Und ein Satz, der zweimal gehört werden soll, muss darnach sein. Er muss — ich rede nicht von ‚Schönheit‘ — eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung besitzen, die ihn würdig macht, in irgendeiner epischen Zukunft widerzuklingen. So wird jede Stelle zur ‚Stelle‘, jedes Adjektiv zur

Entscheidung, und es ist klar, dass man auf diese Weise nicht aus dem Handgelenk produziert. Ich blicke in dieses oder jenes gern gelesene erzählende Werk und ich sage mir: „Nun ja, ich will glauben, dass das flink vonstatten gegangen ist!“ Was mich betrifft, so heisst es, die Zähne zusammenbeissen und langsam Fuss vor Fuss setzen, heisst es Geduld üben, den halben Tag müssig gehen, sich schlafen legen und abwarten, ob es nicht morgen bei ausgeruhtem Kopf doch vielleicht besser gehen wird. Irgendetwas Grösseres fertig zu machen, dem einmal Unternommenen die Treue zu halten, nicht davonzulaufen, nicht nach Neuem, im Jugendglanz Lockendem zu greifen, dazu gehört bei meiner Arbeitsart in der Tat eine Geduld — was sage ich! — eine Verbissenheit, ein Starrsinn, eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht, und unter der die Nerven, wie man mir glauben darf, oft bis zum Schreien gespannt sind. Jedes Urteil über Neuheit und Wirkungsmöglichkeit ist mit der Zeit abhanden gekommen, der Glaube daran wird künstlich, wird galvanisch, der grössere Teil der Nervenkraft wird verbraucht, um den Glauben zu stimulieren, und zuletzt fragt man sich, ob all der Kampf eigentlich noch in irgend-einem Verhältnis steht zu der Würde und Wichtigkeit dessen, um was man kämpft.“ (Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 2. Jahrgang, Nr. 7, Sonderheft.)

Dieses Verwachsensein mit einem angefangenen Werk finde ich aufs glücklichste in der Skizze „Das Eisenbahnunglück“ bestätigt. Bei dem nächtlichen Zusammenstoss zweier Züge quält den Dichter nur der eine Gedanke, ob wohl sein Manuscript, von dem er keine Abschrift besitzt, „sein Kunstgespinst, sein Stolz und seine Mühsal, alle die Notizen und Studien, ein in langen Jahren zusammengetragener, erworbener, erhörchter, erschlichener, erlittener Hamsterschatz von Material, das Beste von ihm“, ob dies wohl gerettet sei. Und wenn es vernichtet unter dem Trümmerhaufen des Gepäckes läge? Was dann?

Er würde nicht zugrunde gehen wie der willensschwache Lövborg, dessen Lebenswerk Hedda Gabler verbrannt hat. „Ich prüfte mich genau und ich erkannte, dass ich von vorn beginnen würde. Ja, mit tierischer Geduld, mit der Zähigkeit eines tiefstehenden Lebewesens, dem man das wunderliche und komplizierte Werk seines kleinen Scharfsinnes und Fleisses zerstört hat, würde ich nach einem Augenblick der Verwirrung und Rastlosigkeit das Ganze wieder von vorn beginnen, und vielleicht würde es diesmal ein wenig leichter gehen . . .“

Das Ziel Manns, dem er rastlos zustrebt, ist nicht etwa irgend-welche Vollkommenheit, sondern das subjektive Bewusstsein, dass er es besser auf keinen Fall machen kann. Für ihn bedeutet jedes Werk, auch das kleinste, eine sittliche Tat, einen Akt des Willens und der Selbstzucht, etwas dem Schicksal Abgerungenes.

Mann spricht von sich, wenn er von Gustav Aschenbach erzählt, dass er ein Leben mit geschlossenen Fäusten und zusammengebissenen Zähnen lebt, dass er alles, was er an Kraft hat, unerbittlich, zähe

und inbrünstig am Schreibtisch opfert. Mann spricht von sich, wenn er Gustav Aschenbach als den Verfasser einer Studie über Friedrich den Grossen nennt — denn von Mann ist während der Kriegszeit ein Essay über Friedrich II. erschienen. Und durch den Mund Friedrichs des Grossen spricht Mann wiederum von sich, wenn er uns sagt, dass „Durchhalten“ sein Lieblingswort war und dass fast alles Grosse ein Trotzdem sei, etwas, das trotz Kummer und Qual, Armut, Körperschwäche, Leidenschaft, Laster und trotz tausend Hemmnissen zustande gekommen sei.

Um „in Gelassenheit etwas Ganzes“ schmieden zu können, feilt dieser nimmermüde Arbeiter im Geiste, streicht, stellt um, begrenzt, schaltet aus, arbeitet und meisselt aus dem feinsten Material, der Sprache, eine „Pointe und Wirkung“ heraus.

Kritiker haben dem Dichter Einseitigkeit vorgeworfen, dass er nur einen bestimmten Typus des Künstlers anerkenne und nur immer wieder von diesem rede.

Es ist nicht zu leugnen, dass es eine andere Art des künstlerischen Schaffens gibt, wo aus der Fülle des Erlebens in spielerischer Leichtigkeit etwas Vollkommenes hervorgebracht wird. Neben Schiller steht Goethe, neben Pascal Voltaire, neben Flaubert Balzac, neben Beaumalaire Victor Hugo, neben K. F. Meyer Keller, neben Thomas Mann Heinrich Mann.

Aber was soll denn Mann von Eingebung und Erfindung reden, von Dingen also, die er nicht besitzt? Man erinnere sich der bezeichnenden Worte, die Thomas Mann in einem Nachruf auf den Grafen Eduard Keyserling geschrieben hat.

„Er war, der er war, und wusste, dass es darauf ankommt, Charakter zu haben und seinen Instinkten Treue zu halten. Künstlertum ist keine irgendwie einheitliche und zusammenfassende Lebensform. Es ist eine Übertragung, Vergeistigung, Sublimierung grundverschiedener Instinkte, Lebenshaltungen, Sittlichkeiten und Blutsüberlieferungen — ich meine es so etwa, wie Schopenhauer an Goethe schrieb, dass Treue und Redlichkeit, Eigenschaften also, worin die Ehre seiner kaufmännischen Vorfahren bestanden habe recht eigentlich den Dichter ausmachen.“ (Frankfurter Zeitung, Nr. 286, 15. Oktober 1918.)

Wenn man sich und dem Werk die Treue hält, dann kann es geschehen, dass das „Leidenswerk“ gut und endlich, endlich fertig wird. „Und“ — ich zitiere aus „Schwere Stunde“ — „aus seiner Seele, aus Musik und Idee ringen sich neue Werke hervor, klingende und schimmernde Gebilde, die in heiliger Form die unendliche Heimat wunderbar ahnen lassen, wie in der Muschel das Meer saust, dem sie entfischt ist.“ Zeigt nicht diese kleine Stelle schon, welcher Meisterschaft die deutsche Sprache in den Händen dieses Dichters fähig ist? Man lese dazu den Abschnitt im zweiten Buch der Buddenbrooks, wo Thomas B. das Gefühl des unabwendbaren Schicksals überfällt, um Manns unvergleichliche Sprache und Stimmungskunst beurteilen zu können.

V. Der Zwiespalt im Leben und Dichten des Künstlers spiegelt sich in allen Büchern Manns wieder. An den vier bedeutendsten will ich ihn nachweisen. Das wertvollste Material dazu liefern die „Betrachtungen eines Unpolitischen“. Sie geben am offensten vielseitigen Aufschluss über des Dichters Leben und Werke.

„Buddenbrooks, der Verfall einer Familie“, der Roman eines Fünfundzwanzigjährigen, erschien an der Schwelle des Jahrhunderts und liegt in der 102. Auflage vor. Buddenbrooks ist eigentlich kein Roman, sondern die Geschichte einer Familie, eines reichen lübischen Patrizierhauses, das nach vier Generationen tragisch ausstirbt. Weshalb geht es unter? Weil es sich „entbürgerlicht“. Weil es gegen das Ende hin Neigung zur Kunst, zur Beobachtung und Betrachtung aufweist, statt der strengen regelmässigen Arbeit im Kontor nachzugehen. Schärfer ausgedrückt: es spiegelt sich darin die seelische Entwicklung und Differenzierung, die „Vermenschlichung“ des deutschen Bürgertums von der urgrossväterlichen Generation bis heute, von 1830 bis 1900. Durch Nietzsche ist Mann hier zum Verfallspsychologen geworden; denn ihm war Nietzsche nicht der Prophet des Übermenschen, sondern der unvergleichlich grösste und erfahrenste Psychologe der Dekadenz. Hier bedeutet Leben für Mann sowohl Liebe zum Leben wie auch Kritik des Lebens. In formalem Sinn sind die Buddenbrooks deutsch. Dieses Werk ist geworden, nicht gemacht, gewachsen, nicht geformt; und daher unübersetzbare. Fülle, Reichtum ist das Charakteristische, zwei Bücher in kleinstem und engstem Druck von zusammen 976 Seiten. Es ist kein ebenmässiges Kunstwerk, sondern Leben; Gotik, nicht Renaissance. Bedeuten die Buddenbrooks im Grunde die Verneinung des Lebens, so ist das darauffolgende Werklein von rund 90 Seiten recht eigentlich dessen Bejahung. „Tonio Kröger“, Manns Lieblingsnovelle, seine persönlichste Dichtung, ist ohne Buddenbrooks nicht denkbar, da sie „so recht ein Lied ist, gespielt auf dem selbstgebauten Instrumente des grossen Romans“. Folgender Satz gibt das Problem: „Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer“. Der Held steht somit zwischen Bürger und Künstler. Diese Mischung wird schon symbolisch im Titel ausgedrückt. Tonio ist eine Abkürzung des italienischen Antonio. Kröger ist ein solider deutscher Familienname. Anders ausgedrückt: Zusammensetzung aus Storm, man denke an die Stimmungsnovelle „Immensee“, und Nietzsche, d. h. Geist, Kritik. Literarisch: Romantik und Realismus. Tonio Kröger ist ein Jugendwerk, dessen Grundgedanke „man dürfe nicht leben, man müsse gestorben sein, um ganz ein Schaffender zu sein“, sich als eine „romantische Jünglingstäuschung“ erwies. Mann ist nicht bei Flaubert stehen geblieben, der völligen Verneinung des Lebens zugunsten des Werkes. So schwankt denn Tonios ganzes Leben zwischen den beiden Extremen. Er empfand es als einen grausamen Widersinn, „tanzen zu müssen, während man liebt“, d. h. arbeiten, schaffen zu müssen, den schweren und

gefährlichen Messertanz der Kunst vollführen zu müssen, während man liebte, das ist: während man lebte, empfand.

In einer Kneipe hat einst ein Göttinger Student Thomas Mann begeistert zugerufen: „Sie wissen es hoffentlich, nicht wahr, sie wissen es — nicht Buddenbrooks sind Ihr Eigentliches; Ihr Eigentliches ist der Tonio Kröger!“ Darauf antwortete der Dichter; er wüsste es.

War das Problem des Tonio Kröger der Gegensatz von Leben und Kunst, wobei Kunst und Geist in eins gerechnet wurde, so ist diese Einheit in der „dramatischen Novelle“ „Fiorenza“ zerrissen. Die Antithese lautet hier: Geist gegen Kunst. Und da Kunst hier als Leben begriffen ist, somit Kunst und Leben zu einer Idee verschmolzen sind, so lautet die Formel: Geist gegen Leben. Im Dreiaukter „Fiorenza“ ist der Geist vertreten durch den Bruder Girolamo. Er ist der Held der Szenen, der Geistige und Geistliche, der Prior, der Kritiker, der Prophet, für den der Dichter eingenommen ist. Dieser Girolamo streitet gegen das Leben, dieses üppige, lasterhafte Leben am Hofe der Medici. Verkörpert ist das Leben durch Lorenzo de Medici und das Künstlervölklein in seinem Palast, „diese aufgeräumte Körperschaft von Schmarotzern, Raufbolden, Aufschneidern und Possenreisern, talentvoll, sinnlich und dumm wie Bohnenstroh, deren moralische Unverantwortlichkeit so fröhlich durch Haus und Garten von Careggi stolpert“. Hier belächelt Mann in trefflicher Ironie die Münchner Künstler, diese geborenen Festordner und Karnevalisten, die harmlos Schaffenden, wie er sie einst nannte.

Fiorenza ist die Schönheit von Florenz, umschwärmt, geliebt, umjubelt und bewundert. Auch hier ist der Titel symbolisch; denn Fiorenza bedeutet Florenz, die Stadt des Ruhmes, des Glanzes und des Reichtums. Und nun kämpfen Lorenzo und der Prior, die beiden Helden in Florenz, um den Besitz der Fiorenza (Fiore), d. h. um den geistigen Besitz von Florenz. Der asketische Priester unterwirft sich die Stadt mit Worten, indem er Florenz beschimpft, wofür ihn dieses lüsterne Florenz liebt. Denn es kann sich der Macht seines Wortes nicht entziehen. „Was nennt ihr böse?“ fragt Lorenzo den Prior. Er antwortet: „Alles, was wider den Geist ist — in uns und ausser uns“. Lorenzo: „Was ist Geist?“ Der Prior: „Die Kraft, Lorenzo Magnifico, die Reinheit und Frieden will“. Sieger bleibt der Prior, weil er trotz körperlicher Gebrechen „so glühenden Geistes ist, dass er dennoch den Kranz gewinnt“.

Nach dieser Dichtung sehnte sich Thomas Mann nach einer vorbehaltlosen Versöhnung mit dem „Leben“, mit der „Menschlichkeit“. Die Frucht dieser Sehnsucht war der Roman „Königliche Hoheit“. Der Dichter nennt ihn „ein Versuch eines Lustspiels in Romanform“. Hier ist jedoch das Werk nicht gewachsen wie die Buddenbrooks, sondern es ist ein geformtes Buch. Also Renaissance, nicht Gotik; französisch, nicht deutsch, und in verschiedene Sprachen übersetzt. Kurz: „Das Hohelied der Menschlichkeit“.

Dem Künstlerproblem im Menschen und Dichter bin ich

nachgegangen. Es aufzusuchen, ins richtige Licht zu setzen, das war meine Absicht. Ich hoffe, der Wahrheit dabei einen bescheidenen Dienst getan und Sie zur näheren Bekanntschaft mit Thomas Mann angeregt zu haben.

* * *

Seit dem Abschluss des vorliegenden Vortrages ist geraume Zeit verflossen. Da es sich um eine wissenschaftliche Arbeit handelt, darf das seither von Thomas Mann Erschienene nicht unberücksichtigt bleiben. Es sei betont, dass dadurch die von mir versuchte Skizzierung der Auffassung des Künstlers und seines Berufes um nichts verändert, sondern im Gegenteil bestätigt wird. Einige Belege verdeutlichen dies am besten.

In dem Essay über „den alten Fontane“, erschienen im Fontane-Buch von Ernst Heilborn bei Fischer 1919, weist Thomas Mann darauf hin, dass auch Fontane es als unwahr empfunden habe, zu sagen: „die Kunst ist mir heilig“ statt des ehrlichen Geständnisses: „Kunst ist mir Fluch“.

Bedeutungsvoll ist die Erwähnung des Distichons auf Adolf Menzel:

„Gaben, wer hätte sie nicht, — Talente Spielzeug für Kinder!
Nur der Ernst macht den Mann, nur der Fleiss das Genie.“

Obschon Mann seine Aufgabe nur in der Prosa gesehen hat, so erschienen mit der Idylle „Herr und Hund“ der „Gesang vom Kindchen“ in gebundener Form. Es kränkte Mann, dass er nur als Schriftsteller, nicht aber als Dichter gewertet wurde. Auch in den Hexametern unterstreicht er, dass hinter jedem Kunstwerk eine Persönlichkeit stehen müsse:

„War nicht Leben und Werk mir immer eines gewesen?

Nicht Erfindung war Kunst mir: nur ein gewissenhaft Leben.“

Gerade weil er sich zu dieser sittlichen Auffassung im Leben und Werk bekannte, ist der Wunsch des Vierundzwanzigjährigen in Erfüllung gegangen:

„Ein Traum von einer schmalen Lorbeerkrone
Scheucht oft den Schlaf mir unruhvoll zur Nacht,
Die meine Stirn einst zieren wird zum Lohne
Für dies und jenes, das ich gut gemacht.“

Heute erwarten wir mit Spannung den grossen Davoser Roman „Der Zauberberg“, von dem die „Neue Zürcher Zeitung“ vor einem Jahr das erste Kapitel von feinster Beobachtungsgabe veröffentlichte.

Die Grausamkeit bei Kindern.

Von Dr. Rob. Büchi, Zürich.

Man hat sich bekanntlich schon vielfach darüber gestritten, ob das Kind grausam sei oder nicht. Angesichts der recht zahlreichen