Reinhard Baumgart

Thomas Mann, Brecht, Kafka

Geboren 1929 in Breslau, Studium der Geschichte, der englischen und deutschen Literaturwissenschaft in München, Glasgow und Freiburg/Br., 1953 Promotion mit einer Arbeit über Thomas Mann, Lektor an der Universität Manchester und in einem Münchner Verlag, seit 1962 als freier Schriftsteller in München. Wichtigste Veröffentlichungen: *Der Löwengarten* (1961), *Hausmusik* (1962), *Literatur für Zeitgenossen* (1966), *Aussichten des Romans* (1968), *Wahnfried* (1985), *Glücksgeist und Jammerseele* (1986). Adresse: Eichleite 46, D-8022 Grünwald.

Nach Berlin bin ich gekommen mit der seit Anfang der achtziger Jahre befestigten fixen Idee, ein Buch zu schreiben über die drei einzigen im weltliterarischen Maßstab kanonischen Schriftsteller der deutschen Literatur in diesem Jahrhundert, und das waren nach meiner fixen Idee Thomas Mann, Brecht, Kafka. Ein solches Projekt ist alles andere als selbstverständlich, sondern eher problematisch. Es sucht ausgerechnet den Widerstand dreier durch mächtige Sekundärliteratur-Industrien fast schon zuinterpretierter Textformationen und muß sich außerdem noch behaupten und rechtfertigen können gegen derzeit vorherrschende Lese- und Interpretationsinteressen, die, von kanonischen Schreibleistungen eher gelangweilt, einen Autorentypus bevorzugen, den schon Goethe in seiner Epoche der „forcierten Talente" heraufkommen sah (Robert Walser oder Musil, Broch, Döblin oder Benn wären neuere Beispiele).

Erst in Berlin, bei Beginn meiner Arbeit, ist mir selbst meine fixe Idee etwas geheurer geworden, als ich nämlich ihre Herkunft aus meinen Leseerfahrungen in den siebziger Jahren erkannte. Damals begann sich — nicht nur für mich — das lange festgeschriebene, nicht zuletzt durch ihre unermüdliche Selbstinterpretation bestimmte Bild vor allem von Thomas Mann und Brecht durch die Publikation der Selbstzeugnisse aus dem Nachlaß entscheidend zu verändern. Erkennbar wurden an diesen Briefen und Tagebüchern die Differenzen zwischen Autoren-Ich, Schreib-Ich und geschriebenem Ich, die Spannung zwischen autobiographischem Material und den ästhetischen Strukturen der Fiktion, in denen dieses Material aufgehoben wird. Diese Entdeckungen aber fielen in genau das

gleiche Jahrzehnt, in dem die deutschsprachige Belletristik sich unter dem Losungswort „Authentizität" wie widerstandslos aufzulösen begann in Lebensberichte und Lebensbeichten, in autobiographische Texte also, die alle Differenzen in der Autorenrolle diffus verschwimmen ließen. Das Vermögen zur Bildung von Fiktionen, seit Beginn der literarischen Moderne mit immer anderer Begründung totgesagt, schien endgültig erschöpft, diesmal paradoxerweise unter dem Geständniszwang einer (auch immer wieder totgesagten) Subjektivität.

Erst mit der Einsicht in diese Zusammenhänge und damit in die Motivation meines Buchprojekts begannen sich auch dessen Absichten und Grenzen und seine Distanz zu literaturwissenschaftlichen und vor allem literaturgeschichtlichen Forschungsinteressen für mich zu klären. Nur als mehrteiliger Essay und nur aus der durch aktuelle Fragestellungen bestimmten Perspektive eines Literaturkritikers würde sich ein Buch über die Entstehungsbedingungen fiktiver kanonischer Texte noch in unserem Jahrhundert schreiben lassen.

Zurückblickend auf meine Arbeitsabsichtserklärung am Anfang des Kollegjahres wird mir wieder einmal klar: *work in progress* bedeutet immer auch *work in regression.* Damals, im Oktober 1987, plante ich offenbar eine handstreichartige Erschließung der drei Lebenswerke. Geleitet von einigen Einsichten in und Vermutungen über Thomas Manns Strategie einer verbergenden Selbst-Entblößung, meinte ich, der variierte Wittgenstein-Satz „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schreiben" wäre für alle drei Autoren ein Schlüssel zu Text und Subtext. Gegenüber solcher patenten und auf den ersten Blick oft auch plausiblen Reduktion auf psychologische Schemata, wie sie sich in wesentlich elaborierterer Form heute vor allem aus den Konstruktionen Lacans oder dem Narzißmus-Theorem in der Fassung von Kohut und Kernberg beziehen lassen (und laufend bezogen werden), bin ich im Laufe eines neuen Nachdenkens über die drei Autoren zunehmend skeptischer, ja empfindlicher geworden. Was einer derart theoriegesteuerten Lektüre gelingt, ist kaum die Klärung literarischer Dunkelzonen, sondern oft nur eine anspruchsvoll neue und komplexere „Codierung" längst offenbarer Geheimnisse, kurz: eine Quadratur des Vierecks.

Ich glaubte zu Beginn meiner Arbeit aber auch, alle drei Autoren von einigen aus dem Gesamtwerk isolierten thematischen Blöcken aus — bei Thomas Mann etwa die „Heimsuchungs"-Fabel, bei Brecht das stoische Programm, bei Kafka Opferstatus und verdeckte Rebellion —, also systematisch erschließen zu können, ohne ein genetisches Vorverständnis darüber, in welchen Prozessen sich solche Motivblöcke gebildet haben könnten. Genau das erwies sich als unmöglich, sobald ich mir Thomas Manns Entwicklung im entscheidenden Jahrzehnt seiner schriftstelleri-

schen Laufbahn, nämlich zwischen „Tonio Kröger" (1903) und „Tod in Venedig" (1912) neu vor Augen geführt hatte.

Der dabei gewonnene Begriff von Krise — die Thomas Mann durch unermüdliche, wenn auch immer wieder gehemmte und scheiternde Arbeit vor sich und seinen Interpreten zu verbergen wußte — wurde unwillkürlich zum Leitbegriff der drei parallel geführten Essays. Ich begann zu begreifen — und zu erzählen —, gegen welche Widerstände, auf welchen Wegen und Umwegen, mit welcher gewaltsamen Reduktion ursprünglicher Möglichkeiten (im Falle Brechts) oder mit welcher kunstvoll gesteuerten Implosion einer einzigen Grunderfahrung (im Falle Manns) diese Talente sich zu Klassikern und ihre Texte sich als kanonische ausbildeten, und ich begann auch einzusehen, wie und warum für Kafka die Krise keine Entwicklungsbedingung, sondern eine Lebensbedingung blieb.

Am Ende dieser drei langen Essays bin ich, eher unverhofft, auf drei ähnliche Schlußformeln gekommen, in denen ich mir die endlich gewonnene produktive Schreibposition der Autoren auf den Begriff bringen konnte:

Für Brecht, der ein Jahrzehnt lang als Stückeschreiber einen Kampf um die Abschaffung und um die Rettung seiner inneren anarchischen Baal-Figur geführt hat, ließ das endlich durchgesetzte, thematische Programm sich verstehen als Selbstlosigkeit oder, genauer, Selbstverleugnung — vom „Klassiker" fortgeführt in den Mutterfiguren der Stücke, aber auch in den Maskenspielen der Überlebenskämpfe Keuners, Galileis, Schwejks oder des Lyrikers B. B.

Für Thomas Mann, der den heiklen, labilen Status einer auf Zweideutigkeit angelegten Existenz — der Artistenbürgerlichkeit, wie er wohl meinte, der Homoheterosexualität, wie wir nun etwas fundamentaler vermuten dürfen — immer entschlossener mythologisierte, hieß das erlösende Stichwort und Arbeitsprogramm schließlich Selbsttransparenz —, entdeckt schon im „Tod in Venedig" und im „Zauberberg", aber voll entfaltet erst in den Josephsromanen und danach verfügbar für unendliche Rollenspiele, in denen eine immer gleiche Grunderfahrung in einer immer anderen Erzählung durchvariiert wurde.

Für Kafka schließlich, der erst mit der (erstaunlich späten) Entdekkung seiner Vater-, Schuld- und Strafthematik und der Katastrophe als Konfliktlösung sein gehemmtes Schreiben befreit, wird das Leitwort: „Selbstvergessenheit — nicht Wachheit, Selbstvergessenheit ist die erste Voraussetzung des Schriftstellertums" — was sich für ihn zunächst nur formulieren kann und damit sofort in Frage stellen muß gegen eine patriarchale Aufsichtsgewalt. Als aber diese auch für Kafka zunehmend verfällt, beginnt er den Zweifel und die Lust an seinem totalen Abwesend- und Anderssein, am selbstvergessenen Schreiben in dieses selbst hinein-

zuschreiben. So wird man, anders als Brecht und Thomas Mann, zwar kein Klassiker, aber ein heute aktuellerer Autor als diese beiden.

Geschrieben wurden in Berlin diese drei Hauptteile in einer ersten Fassung und als zwei Klammerstücke eine vergleichende Momentaufnahme der drei Autoren während des Ersten Weltkriegs sowie eine parallele Untersuchung ihrer drei entscheidenden Schuld- und Strafgeschichten „Tod in Venedig", „Das Urteil" (beide 1912) und „Die Maßnahme" (1930). In einem langen zusammenfassenden Schlußteil müssen nun die drei Entwicklungsprozesse noch zusammengeführt und dann ihre Ergebnisse im Blick auf einige der nach der jeweiligen Krise realisierten Werke überprüft werden. Wenn möglich, sollten dabei Schlüsse von den produktionsästhetischen Aspekten eines kanonischen Schreibens zu den rezeptionsästhetischen Konsequenzen für eine Lektüre kanonischer Texte versucht werden.

Entdeckt habe ich während der Arbeit in Berlin, daß sich ein essayistisches Verfahren, das nicht vorher gefaßte Ergebnisse nachträglich nur „darzustellen" hat, sondern gerade „die allmähliche Verfertigung der Gedanken während des Schreibens" riskieren muß, für mich auch über die Strecke einiger hundert Seiten durchhalten ließ. Entdeckt habe ich auch, daß nicht nur ein Textverständnis mit Hilfe vorformulierter Theorien, sondern leider auch Interpretationshilfen aus dem historischen und literarhistorischen Umfeld für mein Vorhaben einer Rekonstruktion von drei Lebensgeschichten als Produktionsgeschichten erstaunlich unproduktiv geblieben sind.

Von den in Berlin entstandenen Nebenarbeiten sind erwähnenswert: zwei Fassungen eines Vortrags über „Thomas Mann als erotischer Schriftsteller" — gehalten in München, zweimal in Berlin (auch an der Freien Universität Berlin) und am Goethe-Institut in Luxemburg, Teilabdruck in DIE ZEIT am B. April 1988 —, ein Beitrag über Thomas Manns Entwicklung bis zu „Der Zauberberg" für den Band „Die unerhörten Künste. Neun Dekaden deutscher Kunst 1900-1990", hg. von Peter Wapnewski, Festschrift zum 90jährigen Bestehen der deutschen MOBIL-OIL, Hamburg 1989, die Fertigstellung eines deutschen Librettos zu Haydns Oper „Orlando Paladino" für das Musiktheater Nürnberg, die Herstellung der Druckfassung eines Drehbuchs von 1964 über „Garcia Lorca und Granada", das als Bildband im September 1988 im Athenäum Verlag erscheinen wird.