

PORTRÄT DES JUNGEN KÜNSTLERS ALS REBELL
THOMAS MANNS ESSAYISTISCHES WERK 1893–1914
HEINRICH DETERING

Die Arbeiten am ersten Essay-Band der „Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe“ der Werke Thomas Manns konnten unter den idealen Arbeitsbedingungen des Wissenschaftskollegs fertig gestellt werden. Der Vortrag, der zur Eröffnung der Ausgabe (mit den „Buddenbrooks“, dem ersten Brief- und dem ersten Essayband) im Juni 2002 gehalten wurde, basiert auf dem (ausführlicheren) Nachwort zu den frühen Essays; er wurde eröffnet durch eine auszugsweise Lesung von Thomas Manns Selbstporträt „Im Spiegel“.

Nein, leicht hatte der Essayist es nie. *An unsere Leser* richtet im Juni 1893 der pseudonyme Herausgeber der Lübecker Schülerzeitung *Frühlingssturm* eine Selbstverteidigung gegen Ungenannte, deren Kritik „scharf gegen unser Blatt gerichtet ist“; zu lesen ist die Replik bereits im zweiten Heft des kurzlebigen Unternehmens, es war zugleich das letzte. Zehn Jahre später sieht derselbe Verfasser sich veranlasst, einen Essay für eine Münchner *Zeitschrift* mit einem Kommentar zu versehen, der dem Essayschreiben eigentlich den Boden entziehen müsste. „Man sollte als Künstler“, erklärt er, „nichts Allgemeines veröffentlichen“, denn: „das Allgemeine kompromittiert immer.“ Abermals vier Jahre später wiederholt sich der Stoßseufzer. Nun hat der Essayist aber genug leidvolle Erfahrungen gesammelt, um sie wenigstens auf den systematisierenden Begriff bringen zu können: Gegen die reine Kunst als das „Musizieren“ steht nun, als Ausdruck des kompromittierenden Allgemeinen, das „Schriftstellern“. Erschöpft und enttäuscht von der vergeblichen Anstrengung einer umfangreichen Arbeit, bekennt er, „daß ich bei der Schriftstellerei das peinvolle Gefühl nicht los werde, mich ganz unnützlich zu kompromittieren, und daß ich also viel klüger täte, bei meiner ‚Musik‘ zu bleiben. Aber es hilft nichts: Obgleich die Ernüchterung, der Katzenjammer, das Gefühl der Entkräftung und der Reue nach jedem Anfall stärker wird, scheint es, daß ich das Schriftstellern nie ganz werde lassen können.“ Die Redaktion des *Frauen-Fortschritt* endlich bescheidet der Essayist 1910 mit dem verblüffendsten Satz dieses Bandes: „Ich bin kein Essayist.“

Unterlassen konnte er das Schriftstellern trotz dieser Beteuerung nie. Im Gegenteil. In den einundzwanzig Jahren vom *Frühlingssturm* 1893 bis zum Kriegsausbruch 1914, von seinem 18. bis in sein 40. Lebensjahr also, entwickelt sich neben den Romanen, den Erzählungen und dem Drama ein essayistisches Werk von beachtlichem Umfang. Hier legt er die unterschiedlichsten Fundamente, auf denen er in den folgenden Jahrzehnten mächtige Gebäude errichten wird. Hier finden sich sein Versuch einer Poetik des modernen Romans, sein erstes Wort zum Verhältnis von Künstlertum und Homoerotik und zur homoerotischen Camouflage, seine ersten Auseinandersetzungen mit Juden und Judentum, Selbstbildnisse und Porträts seiner Meister Fontane, Heine, Chamisso, Richard Wagner wie seines heimlichen Seelenbruders Frank Wedekind.

Dass einige dieser Arbeiten zu seinen wichtigsten zählten, wusste er und griff bis weit ins Spätwerk hinein immer wieder auf sie zurück. Die Beliebtheit seines Prosa-Dithyrambos *Süßer Schlaf!* von 1909 erfüllt ihn noch 1927 mit Genugtuung und der Nachhall dieses Textes wird bis in den Josephsroman hinein vernehmbar bleiben; das Porträt des *alten Fontane* von 1910 nennt der Sechundsiebzigjährige rückblickend „noch immer das Beste, was ich kritisch zustande gebracht habe“. Auch andere Texte wären für dieses Lob in Betracht gekommen, darunter manche kleinere, noch immer zu entdeckende Arbeiten.

Denn die meisten dieser Versuche waren eben nicht so „hell und weit“ sichtbar, wie ihr Verfasser es der Buchausgabe seiner Streitschrift *Bilse und ich* ausdrücklich wünschte, sondern blieben „im Halbdunkel einer Literaturzeitung“ oder noch obskurerer Veröffentlichungsorte. Entsprechend unterschiedlich fiel die zeitgenössische Wirkung aus. Manches war von Anfang an so aufsehenerregend wie eben *Bilse und ich* oder so folgenreich wie *Der alte Fontane*, der zur Kanonisierung dieses Erzählers wesentlich beitrug; vieles verdämmerte in irgendeiner *Festgabe des Literarischen Vereins* „Phoebus“ oder in Privatdrucken. Einzelnes war zwar ersichtlich zur Veröffentlichung vorgesehen, blieb aber im Schreibtisch. Und trotz der obligatorischen und heimlichen Klagen über die Ablenkungen von seiner Musik widmete der Verfasser – mit einem gottergebenen „da aber doch nun einmal geantwortet sein muß“ – einem kleinen Beitrag für die Hallenser *Saale-Zeitung* dieselbe geduldige Aufmerksamkeit wie einem langen Essay für Maximilian Hardens *Zukunft* (und vergaß auch nicht die Beteuerung seiner Vorfreude auf einen Besuch in „dieser berühmten Stadt“). Eigentlich hat ihn das Ingenium, noch zum ihm fernstliegenden Anlass das richtige Wort zu finden, in diesen gut zwei Jahrzehnten nie ganz verlassen. Sogar die pflichtgemäß begonnene Antwort auf eine Zeitungs-Rundfrage über *Dichterische Arbeit und Alkohol* kann, unversehens animiert durch übermütige Anschauungsbeispiele und das

beiläufig aufgetauchte Stichwort „Stimmung“ („Ich glaube nicht, daß der Alkohol Stimmung macht“), den Anlass weit hinter sich lassen und übergehen in poetologische Reflexion („ich glaube überhaupt nicht sehr an Stimmung“), um schließlich einzumünden in einen unmerklich rhythmisierten Hymnus auf die Wonnen künstlerischer Askese: „Stimmung ist nicht Betrunkenheit. Stimmung ist Ausgeschlafenheit, Frische, tägliche Arbeit, Spaziergehen, reine Luft, wenig Menschen, gute Bücher, Friede, Friede...“. So genau hatte es das *Literarische Echo* am Ende gar nicht wissen wollen.

Thomas Mann selbst hat solche beinahe aus Versehen entstandenen Kunststücke sorgsam gehortet und sich ihrer bei Bedarf erinnert. „Aschenbach“, liest man etwa im *Tod in Venedig*, „hatte es einmal an wenig sichtbarer Stelle unmittelbar ausgesprochen, daß beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe.“ Es gibt sie tatsächlich, die wenig sichtbare Stelle, und es ist nichts anderes als wiederum Thomas Manns eigene Rundfrageantwort über *Dichterische Arbeit und Alkohol*. Ähnlich werden die Schlussworte einer 1903 verfassten Buchbesprechung dreißig Jahre später am Schluss eines Wagner-Essays wörtlich wieder aufgenommen – und so fort. Der alte Stoßseufzer verstummte dennoch nie ganz. „Man kompromittiert sich“, lautet er in einer Vorkriegsnotiz, „und dann wird es schlecht bezahlt und garnicht bewundert.“ Es ist eine Hoffnung der Herausgeber der *GKFA*, wenigsten in der letzteren Hinsicht etwas wieder gutzumachen.

Die Treue des Musikers zur Schriftstellerei – sie verdankt sich nicht allein dem Pflichtbewusstsein des Werkmenschen. Sie ergibt sich auch aus zwei eng miteinander verknüpften wiederkehrenden Grundgedanken dieser Texte selbst: einerseits dem von Nietzsche inspirierten Postulat einer Kunst, die *als* „Kritik“ betrieben wird; andererseits der prekären und produktiven Unfestigkeit, Vielseitigkeit, mit seinem Wort: der *Bajazzo*-haftigkeit des sie betreibenden modernen Künstlers – der eben kein „Künstler“ mehr wäre, sondern ein „Kritiker“. „Der Künstler ist einseitig, wie jede starke Persönlichkeit“, bemerkt der einundzwanzigjährige Autor schon 1896, „der Kritiker ist vielseitig, eben weil er keine Persönlichkeit ist, denn er ist jeden Tag eine neue.“ Kritiker, fährt er fort, seien „neugierige, feingeistige Menschen, immer auf der Suche nach einer künstlerischen Persönlichkeit, in der sie verschwinden, in der sie aufgehen, in die sie sich verwandeln können“; und der Kontext lässt wenig Zweifel daran, dass diese Bemerkung auch als ein autobiographisches Aperçu verstanden werden darf. („Übrigens brauchte es nicht immer ein Prinz zu sein“, bemerkt er selbstironisch in *Kinderspiele*, „meine Rollen wechselten häufig.“)

Diese Notiz benennt eine wesentliche Voraussetzung der intellektuellen Beweglichkeit dieser Essayistik insgesamt. Es ist der 1918 in den *Betrachtungen* rückblickend konstatierte „Rest von Rolle, [...] von Überzeugungslosigkeit und jener dichterischen Sophistik, welche den Recht haben läßt, der eben redet, und der in diesem Fall ich selbst war“ – und zwar in stetiger, wenn auch mehr oder minder deutlich hervortretender Verbindung mit „einer gewissen unbeschreiblichen Irritabilität gegen geistige Zeittendenzen, einer Reizbarkeit, Dünnhäutigkeit und Wahrnehmungsnervosität, die ich von jeher an mir kannte“. Wer derart – und noch aus anderen Gründen – existenziell gezwungen ist, auf das ihn Bedrängende zu reagieren, und zugleich gewohnt, nicht „zu reden, sondern reden zu lassen“: der besitzt ideale Voraussetzungen auch zur kritischen Formulierung von „Zeittendenzen“ und erst recht zu Einsichten in andere kritische Künstler.

Es ist manchmal tadelnd bemerkt worden, dass Thomas Manns Arbeiten über andere Schriftsteller vor allem von ihm selbst handelten. In der Tat, die großen Dichterporträts von *Chamisso* bis zum *Alten Fontane* und schließlich zu *Frank Wedekind* nicht anders als Gelegenheitsarbeiten über *Otto Julius Bierbaum* oder den Lübecker Bildhauer *Fritz Behn* zeigen eine bis zum Identifikatorischen gehende Haltung; auch in ihnen ist, wie ihr Verfasser das provozierend von seiner Romankunst behauptet hat, insgeheim immer wieder von dem einen Helden die Rede, den einer der Essays beim Namen nennt: „von mir, von mir...“ Aber was vermag der Schreiber eben auf diese Weise an den Beschriebenen sichtbar zu machen! Die Identifikation zeigt sich gerade in den Porträts als ein zweiseitiges Unternehmen: Indem der Kritiker *sich* in sein Gegenüber versetzt, versetzt er sich *in sein Gegenüber*. Je länger man liest, desto deutlicher blickt aus diesen großen und kleinen Porträts eine prägnante und charakteristische Physiognomie heraus; mit völligem Recht zeigt der Porträtist einmal auf das von ihm entworfene Bild und sagt: „So war er.“ So mächtig die vom Bruder Heinrich verhöhnnte „Leidenschaft für das eigene Ich“ als Triebkraft dieser Neugier wirken mag, so zuverlässig trägt sie dieses Ich in die Wahrnehmung des Anderen hinein – eben weil es so unfest und offen ist. Thomas Manns frühe Dichter-Essays sind liebevoll in einem durchaus nicht mehr narzisstischen Sinne. Wer sie gelesen hat und danach Chamisso oder Fontane nicht in ihrer Eigenart vor sich sieht, hat sie nicht gelesen. Auf die Fragebogen-Frage danach, welche geschichtlichen Gestalten er nicht leiden könne, hat der Zwanzigjährige 1895 geantwortet: „Die ich nicht verstehe.“

Die Unbestimmtheit des Kritiker-Ichs ist Gegenstand nicht nur wiederkehrender Klagen, sondern zugleich seines Selbst-Bewusstseins. „Von des Gedankens Blässe angekränkelt“, nennt sich, ausdrücklich „hamletisch“, der junge Schriftsteller im selben Fragebo-

gen; umgekehrt gilt sein Spott schon in der Rezension eines unbedeutenden Romans 1896 einem Schriftsteller, der „nicht von dem leisesten Zweifel angekränkt“ sei – und ergo „kein literarischer Mensch“. Diese von Beginn an propagierte Grundhaltung des Zweifels und Erprobens wird lange beibehalten; ihr entspricht der auf weite Strecken experimentelle Charakter dieser Essays – in den Positionen, die sie durchspielen, wie in den Ausdrucksformen, deren sie sich dafür bedienen.

Gerade dieses Insistieren aber deutet auch an, dass die essayistischen Experimente sich nicht einfach in wechselnden und letztlich unverbindlichen Maskeraden gefallen, sondern dass sie vielmehr einem dringlichen Bedürfnis nach Orientierung entspringen, nach Verbindlichkeit und Eindeutigkeit – denen sie dann, kaum dass eine verlässliche Position gefunden scheint, doch wieder misstrauen und ins Wort fallen. Erst der Donnerschlag des Kriegausbruchs wird dann endlich klare Frontlinien bereitstellen, wird eindeutige und lautstarke Entscheidungen verlangen und erlauben. Bis dahin aber ist die „Schriftstellerei“ dieser frühen Jahre von einer Beweglichkeit, Neugier und Mannigfaltigkeit, die in Thomas Manns späterem Werk vielleicht nie mehr erreicht wird.

Am augenfälligsten zeigt sich dieser experimentelle Grundzug in der Vielfalt der Genres, die durch den Sammelbegriff „Essay“ nur sehr vereinfachend resümiert ist. Was diese Texte umfassen, das sind Buchbesprechungen, Rundfrageantworten und Geburtstagsglückwünsche, Aphorismensammlungen, ein juristisches Gutachten in einem Zensurverfahren, ein Verspaar, fiktive und reale offene Briefe, ein Märchen-Pastiche und der große Prosa-Dithyrambos an den Schlaf, autobiographische Skizzen, Kommentare zu eigenen Werken, Autorenporträts über Leiden und Größe der Meister – Fontane, Heine, Chamisso, Wedekind und, beinahe von Anfang an, Wagner. Unter alldem finden sich schließlich auch grundlegende Erörterungen ästhetischer Fragen, wie sie einem traditionellen Begriff von „Essay“ am ehesten entsprechen – Versuche über Theater und Roman, Kunst und Leben, Außenseitertum und Geschlechtlichkeit, über Gott und die Welt.

Es sei „der tägliche Rollenwechsel“, der den Kritiker mit dem Schauspieler verbinde, hatte der junge Nietzsche-Leser 1896 behauptet. Und dennoch lassen sich hier, durch alle Experimentierlust hindurch, Konstanten und Kontinuitäten wahrnehmen und hinter den wechselnden Rollen eine „Künstler-Persönlichkeit“. Liest man die hier versammelten Texte von 1893 bis 1914 in chronologischer Folge und in Kenntnis ihrer Entstehungszusammenhänge, ihrer Vorstufen und Wirkungsabsichten, so werden einige durchlaufende Linien sichtbar, rote Fäden im bunten Gewebe dieser Essayistik. Drei davon (ihrerseits

miteinander verwoben) sollen hier, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, herausgezogen werden: ein ästhetischer, ein autobiographischer, ein politischer.

Erster roter Faden: Geist und Kunst

Die Auseinandersetzungen zwischen intuitiv schaffender und analytisch reflektierender Kunst, zwischen „Dichtung“ und „Literatur“, Kunst und Geist – diese Auseinandersetzungen bilden das auffallendste Leitthema der frühen Essayistik. Sie entzündeten sich von Beginn an einerseits an der Philosophie Nietzsches, andererseits an der Kunst Richard Wagners, die der junge Thomas Mann (wie eben auch Nietzsche) vergöttert und verabscheut und deren Ambivalenz zwischen Kunstzauber und (so sagt er) „Festkasperliade“ er ausdrücklich identifiziert mit dem „Problem der Modernität selber“. Die Suche nach einer Positionsbestimmung zwischen diesen Polen artikuliert sich für ihn immer wieder als Verteidigung der Literatur. Diese Auseinandersetzungen, manchmal auch Spiegelfechtereien bringen eine Funktionsbestimmung des modernen Romans hervor, die den Überwältigungsstrategien des Wagnertheaters und den diversen Renaivisierungsversuchen der Zeit eine entschieden subjektive und ironische Reflexion entgegenstellt – eine Funktionsbestimmung allerdings auch, die unter der Hand mehr kunstreligiöse Vorstellungen beibehält, als der Künstler-Kritiker sich eingestehen mag. *Bilse und ich*, diese aus Lübecker Klatschgeschichten und Gerichtsskandalen beinahe unversehens hervorgegangene Poetik des Romans, wird am Ende, nach allerlei Reflexionen über „Beseelung“ und „Erlösung“, im Herzen des Autors gar jene „Monstranz“ wiedererblicken, mit welcher der Kunstpriester Wagner (zufolge dem „Versuch über das Theater“) so verdächtig virtuos hantiert hatte.

Überhaupt fällt in der Zusammenschau der Texte auf, wie erstaunlich dauerhaft die ästhetischen Diskussionen mit religiösen und – die Bestimmung dieses „und“ fällt im Einzelfall nicht immer leicht – mit kunstreligiösen Fragen verbunden sind. Das von der Kunst Richard Wagners provozierte Interesse an Möglichkeiten und Grenzen einer neo-romanischen Kunstreligion bleibt nicht auf die programmatisch so überschriebene *Auseinandersetzung mit Wagner* beschränkt; es greift aus auf die wiederkehrende Frage nach „Tempelkunst und heiligem Theater“. Kein anderes Thema umspannt diese einundzwanzig Jahre so vollständig wie die Suche nach einem eigenen Ort zwischen „Plastik“ und „Kritik“, die sich mit Vorliebe an der heiklen Theaterleidenschaft dieses Erzählers entzündet – das beginnt mit den ersten Schülerrezensionen über Ibsen und endet erst mit dem kurz vor Kriegsausbruch verfassten Porträt *Frank Wedekinds*. Mit dem *Versuch über das Theater* gilt

diesem Problem der umfangreichste Essay dieser Zeit und mit der *Auseinandersetzung mit Wagner* derjenige, dem nebenan im dichterischen Werk die höchsten Weihen zuteil geworden sind – dem blasserem, lebensgeschichtlichen Vorbild jener „anderthalb Seiten erlesener Prosa“, mit denen Gustav von Aschenbachs Lebenswerk schon wieder endet.

Auf der Suche nach einem Ausweg aus den Antinomien von „Geist“ und „Kunst“, der nicht hinausführt ins Sumpfland reaktionärer „Naivisierungen“, erscheint, sobald es um das Theater geht, als ein erstaunlich treuer Wegbegleiter der späte Henrik Ibsen. Fast reflexhaft erscheint sein Name, wo es gilt, ein Seiten- und Gegenstück zu Wagners Tempelkunst bereitzuhalten. Ähnlich verlässliche weltliterarische Bezugsautoren bleiben über lange Zeit Heine (neben Nietzsche), Schiller (gegen Goethe), als Seelenverwandter ein *dé-cadent* wie Herman Bang und als Antipode Rousseau und seine vermeintlichen Apostel im Jugendstil. Aus diesen Bezügen entwickelt sich zeitweise so etwas wie ein Koordinatensystem, in das Strindberg und Tolstoi ebenso eingeordnet werden können wie Richard Strauss und Hans Pfitzner, Max Reinhardt und Otto Brahm.

In ihren Verflechtungen wie in ihren Spannungen und Selbstwidersprüchen zeigen diese Texte selbst dort, wo sie einen Gedanken über Jahre hinweg verfolgen, doch immer auch das Unfeste, Unabgeschlossene des Denkprozesses, ja stellen es mit ihren rhetorischen Fragen und demonstrativen Neuansätzen geradezu aus. Das gilt am entschiedensten für jenen Essay, der das umfangreichste, ehrgeizigste und mit der größten Ausdauer betriebene theoretische Vorhaben dieser Jahre gewesen ist und doch nie zustande kam: *Geist und Kunst* – auch dies ein Werk, das dann an Aschenbach in Venedig abgetreten wird. Das Begriffspaar *Geist und Kunst*, das den Titel dieser zunächst nur als „Litteraturreisessay“ projektierten Abhandlung bilden sollte, erscheint zuerst ganz unauffällig in Briefen und einem kleinen Artikel 1905; bis 1913 bleibt es eine stehende Formel.

„Eine große Abhandlung über Geist und Kunst, Kritik und Plastik, Erkenntnis und Schönheit, Wissen und Schöpfertum, Zivilisation und Kultur, Vernunft und Dämonie wurde vor Jahren erträumt und entworfen. Der Gegenstand führte ins Ungemessene, und die essayistische Disziplin des Verfassers reichte nicht aus, ihn zu komponieren.“ Thomas Manns Vorbemerkung zu seinem großen Essay *Der Literat* von 1913 erweckt den Eindruck, das Vorhaben sei schlechthin gescheitert.

Davon aber kann bei näherem Hinsehen nicht die Rede sein. Den Gegenstand „zu komponieren“ gelang dem Essayisten in der Tat nicht. Aber im Laufe der Editionsarbeiten hat sich gezeigt, dass Thomas Mann bei weitem die meisten Gedanken und Formulierungen der umfangreichen Entwürfe und Notizen zu *Geist und Kunst* in seinen veröffentlichten

Arbeiten verwertet hat – die damit ungleich größere Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen (und eine ausführlichere Kommentierung), als ihnen bislang oft zuteil geworden ist. In gewisser Weise existiert das vermeintlich nie geschriebene theoretische Hauptwerk eben doch – in den aphoristischen *Notizen* und in verstreuten Skizzen, in Texten zum Theater und in unscheinbaren Rundfrageantworten, in einer unveröffentlichten Abhandlung über *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland* (1910), schließlich eben in *Der Literat*.

Zweiter roter Faden: Autobiographie und Geschlechtlichkeit

„Ist der Künstler überhaupt ein Mann?“ will der mit ähnlichen Problemen befasste Künstler Tonio Kröger wissen: „Man frage ‚das Weib‘ danach!“ Diese Empfehlung beherzigt Thomas Mann nirgends so ausdauernd und in erkennbar eigener Sache wie in den hier vorliegenden Versuchen und ihren manchmal auf Camouflage-Vorkehrungen verzichtenden Vorstufen. 1903 nimmt der Essay *Das Ewig-Weibliche* das Romandebüt der noch unbekanntenen Toni Schwabe – der ersten bekennend lesbischen Schriftstellerin der deutschen Literatur – zum Anlass für ein leidenschaftliches Bekenntnis zu dem, was er ein „weibliches Kunst- und Kulturideal“ nennt – und gleichzeitig in Erzählexperimenten *praktiziert*, in denen er von seiner unerfüllten Liebe zu Paul Ehrenberg abwechselnd als „ich“ und als „sie“ erzählt.

Zugleich wird hier eine weitere Analogisierung vorgenommen, deren Folgen sich kaum absehen lassen: was für die Autorinnen, mit denen er sich so nachdrücklich identifiziert, „die bewußte und betonte Weiblichkeit“, das ist für Autoren wie Jakob Wassermann „das bewußte und betonte Judentum“. Die Trias von Künstlertum, kaum verhüllt auch homoerotisch konnotierter Weiblichkeit und Judentum bildet ein untergründiges *Movens* mancher sonderbar ambivalenten, zwischen Verachtung und Identifikation changierenden Äußerungen zu Juden, Judentum und Antisemitismus – von der entschieden affirmativ gemeinten Apostrophierung Heines als „dieses Künstlerjuden“ (1908) bis zum befremdlichen Widerspruch zwischen laut proklamiertem Philosemitismus und einem im selben Atemzug vorgebrachten Katalog antisemitischer Stereotypen (im Jahr zuvor 1907). Auch das Bestreben, von der wüst antisemitischen *Staatsbürger-Zeitung* keinesfalls für einen Juden gehalten zu werden (1912), behält allen vernünftigen Begründungen zum Trotz einen sonderbar besorgten Unterton. Dass hier nicht lediglich implizit der an anderer Stelle explizit verworfene „Aberglaube“ an „Rasse und Blut“ fortwirkt, wird nahe gelegt durch

einen unveröffentlicht gebliebenen, vielleicht 1910 geschriebenen ersten Entwurf. Darin kulminiert die seit Anfang des Jahrhunderts umkreiste Identifikation in erstaunlichen Sätzen, die hier zum ersten Mal gedruckt erscheinen: „Ja, der Ekel vor dem, was man ist, diese Untreue und seltsame Unsicherheit des Ichs scheint in der That die gemeinsame Eigenschaft der Juden, Frauen und Litteraten zu sein. Seltsame Untreue! Seltsame Unsicherheit des Ichs – dieser Ekel vor dem, was man ist!“

Aufmerksam geworden auf solche untergründig über weite Abstände wirkenden Zusammenhänge, könnte man auch anderswo Entdeckungen machen. Im Vergleich etwa zwischen Thomas Manns Essay über Chamisso's *Peter Schlemihl* und den diversen Lese Spuren in Thomas Manns Handexemplar dieses Buches ließe sich auf einmal der homoerotische Subtext wieder entziffern, den er in dieser Geschichte eines geschlechtlichen und gesellschaftlichen Außenseiters mit einem jiddischen Namen gelesen hat. Was eine Rundfrage-Antwort 1910 knapp resümiert, wird durch eine Reihe dieser Texte eindrucksvoll bestätigt: „Meine Meinung über das Geschlecht“, lässt er die Redaktion des *Frauen-Fortschritt* so bündig wie vieldeutig wissen, „ist sehr individuell bedingt.“

Auch *diese* weitreichend experimentierenden Modellbildungen werden im Spätsommer 1914, mit dem Donnerschlag des Kriegsausbruchs, in ihr genaues Gegenteil umkippen. Sind in den Vorkriegsschriften seit 1903 „Weiblichkeit“ und „Judentum“ ebenso emphatisch positiv konnotiert wie das Stichwort „Frankreich“, so wird derselbe mannweibliche Verehrer eines „weiblichen Kunst- und Kulturideals“ (aber ist er jetzt noch derselbe?) nun in *Gedanken im Kriege* höhnen, „das süße Frankreich“ habe „eine Art, den Gegner ins Unrecht zu setzen, – weiblich in dem Grade, daß einem die Arme sinken [...] diese Nation nimmt Damenrechte in Anspruch, es ist kein Zweifel.“ Denn dort – immer noch bei Kriegsausbruch 1914 – „kreischt man mit Fistelstimme: ‚Die Zivilisation!‘“ und übt „französische Damennaivität“. Die nunmehr als widerwärtig geschilderte Weiblichkeit avanciert umgehend zu einem – eigentlich ganz unmotiviert erscheinenden – Grundmotiv seiner antifranzösischen Kriegspolemik. Friedrich der Zweite figuriert (in *Friedrich und die große Koalition*) nicht als der Männer liebende und leidende Künstler, als den ihn der Verkünder des *Ewig-Weiblichen* vermutlich dargestellt hätte, sondern als soldatischer „Weiberfeind“, der als „Zögling französischer Frauen“ „dermaßen ans Männliche“ gewöhnt worden war, „daß er das Weib am Ende ‚nicht mehr riechen‘ konnte, – und dies in einem Jahrhundert, einem rechten Weibsjahrhundert, welches von dem ‚Parfüm des Ewig-Weiblichen‘ ganz erfüllt und durchtränkt war“.

Das „Ewig-Weibliche“: eben noch hatte Goethes Formel als Äquivalenzbegriff reinen Künstlertums gedient – jetzt ist sie zum Kampfbegriff geworden gegen parfümiertes Franzosentum. Das Männliche und Soldatische als das Deutsche – jetzt steht es in einer Front gegen das Weibliche Frankreichs, gegen Frankreich-als-Weib. Da ist ein Mann zum *Mann* geworden und „das Ewig-Weibliche“ gewaltsam verwandelt ins Akut-Männliche.

Dritter roter Faden: Politik

Zu den „Rollenwechseln“ dieser Essays gehört auch eine experimentierende Apodiktik – und auch hier eine dauerhafte Lust am Rebellischen. Ein hartnäckiger Widerwille gegen jedwede „political correctness“ spielt in diese Provokationsfreude hinein, das Beharren auf jener intellektuellen Unabhängigkeit, für die der alte Fontane und der junge Chamisso als Eideshelfer angerufen werden und Ibsen und Heine.

Das gilt schon für den Siebzehnjährigen, der 1893 unter dem Pseudonym „Paul Thomas“ den *Frühlingssturm* mit einer Attacke auf bürgerliche „Gehirnverstaubtheit“ eröffnet (nebenbei die erste allein von Schülern gemachte Zeitung in Deutschland, die sich nachweisen lässt). Es gilt für den Achtzehnjährigen, der am selben Ort den jüdischen Intellektuellen „Harry Heine“ gegen kulturprotestantische und patriotische Vereinnahmungen verteidigt („deren Gutheit aus praktischem Lebensegoismus und christlicher Moral mit möglicher Inkonsequenz zusammengestückt ist“) und der gegen die gut gemeinte Hervorhebung von Heines deutschem Patriotismus die Bemerkung setzt, der Mensch müsse „schon von einer gewißgradigen geistigen Beschränktheit sein, um Patriot sein zu können“. Das gilt auf andere Weise auch für seine Mitarbeit an der Ende der 1890er Jahre von Heinrich herausgegebenen und später von beiden stets peinlich verschwiegenen Zeitschrift *Das XX. Jahrhundert*. So wenig er die alldeutsche und antisemitische Tendenz des Blattes bedient, so zielstrebig nutzt er den von seinem Bruder bereitgestellten Publikationsort doch zu Stil- und Rollenproben in einer patriotischen Prosa, die der rebellischen Attitüde des *Frühlingssturm* eine völlig überraschende und eben deshalb nicht minder provozierende konservative Variante gegenüberstellt.

Ganz überwiegend aber zeichnen sich für den hier dokumentierten Zeitraum doch politische Sympathien ab, die sich ins noch immer landläufige Image des „unpolitischen“, im Grunde konservativen und gewissermaßen stets mit Ärmelschonern schreibenden Thomas Mann keineswegs fügen. Im Gegenteil. Der Autor dieser Essays ist über weite Strecken nicht nur ein bemerkenswert politischer, sondern auch ein entschieden liberaler, zeit-

weise selbstbewusst linksliberaler und oft übermütiger Schriftsteller. Wenn er sich in dem autobiographischen Essay *Im Spiegel* als „ein dem Staate nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan“ vorstellt, dann ist das nicht bloß kokette Pose. Der Essayist, der 1905 in einer Stellungnahme zum Verhältnis von Künstlertum und Kritik „Partei für den Geist“ genommen und erklärt hatte: „Ich bin, um es ganz schlicht zu sagen, für *Freiheit*. Das Wort, der Geist sei frei [...]“ – dieser Essayist hat sich in der Tat jahrelang schreibend für die unbegrenzte Freiheit des Wortes eingesetzt. 1907 fordert er die vollständige „Abschaffung der Theaterzensur als einer staatlichen Anmaßung“. Für denselben Verleger, bei dem diese Erklärung erscheint, wird Thomas Mann dann ein keckes *Gutachten [über Pornographie und Erotik]* verfassen, das die Freiheit aller, auch womöglich obszöner und anstößiger Kunst verteidigt gegen „Banausen und Zeloten“ (1911). Seine unter diesen Umständen allerdings überraschende Mitwirkung im Münchner Zensur-Beirat 1912/13 verteidigt er gegenüber dem begreiflicherweise empörten Freund Wedekind mit der Begründung, er sehe „meine Aufgabe als Mitglied des Censur-Beirates darin, die Aufseher der öffentlichen Ordnung vor Eingriffen in Werke von Dichtungsrang zu warnen“ – was ihm dann etwa im Skandal um Wedekinds *Lulu* auch eindrucksvoll gelingt. In derselben Zeit beteiligt er sich an Unterschriftenaktionen für den Anarchisten Erich Mühsam (1910), gegen Aufführungsverbote für Wedekinds Dramen (1911) und noch im Frühjahr 1914 gegen Konfiszierungen der Berliner *Aktion*, dieses (wie es in dem Protestschreiben heißt) „kleinen, tapferen und gescheiten Organ[s] der literarischen Linken“.

1911 hatte Thomas Mann in eben diesem Organ eine Stellungnahme zum ideologiegeladenen „Schriftenstreit“ veröffentlicht (*Fraktur oder Antiqua?*); zwei Jahre später überlässt er seinen Essay über Chamisso's *Peter Schlemihl* dem sozialdemokratischen *Vorwärts* (August 1913). In seiner Abhandlung über *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland* (1910) verspottet er die kaiserliche Verdächtigung Liliencrons wegen dessen „Liebäugeln[s] mit der Sozialdemokratie“; im selben Jahr will er gar, naiv und entschlossen, seine Märchen-Parodie *Königliche Hoheit* für jene „geistige Wendung zum Demokratischen“ in Anspruch nehmen, die der Bruder lediglich „stürmischer und vorbehaltloser“ proklamiere und die nun jedenfalls an der Zeit sei. Manchmal sind es allein die Kontexte, die einem für sich genommen ganz unauffälligen Text eine politische Dimension geben. So entsteht eine beinahe nichts sagende „Selbstbiographie“ 1910 als Selbstvorstellung zu einem Sammelband, dem er eine kleine Novelle überlässt. Sein Herausgeber aber ist der führende sozialdemokratische Theoretiker Eduard Bernstein, sein erklärtes (und vom

jungen Thomas Mann unterstütztes) Ziel die Unterstützung der Revolutionsbewegung und der „Opfer der zaristischen Verfolgung“.

Nicht als Parteigänger freilich tritt der Autor in all diesen Fällen auf, sondern stets als Einzelgänger; nicht von einem festen ideologischen Standpunkt aus beansprucht er zu handeln, sondern einfach aus „gutem sozialem und kollegialem Bethätigungswillen“ (so im Beitrag über die Zensur).

Wenn im Kontext der Versuche zu *Geist und Kunst* auch die ideologisch heiklen Gegensatzpaare von „Kultur“ und „Zivilisation“, französischer „Litteratur“ und deutscher „Musik“ zum ersten Mal erscheinen, dann lässt schon ein flüchtiger Blick erkennen, welche Kluft diese Gedankenspiele von denen der Kriegs- und Nachkriegszeit trennt. Zwar ist der Künstler-Kritiker sehr wohl fähig, die Verlockungen neuromantischer und neuklassischer Provenienz lebhaft zu empfinden und einzugestehen, vorübergehend auch, sie mit einem pathetisch-verlegenen „dückt mich“ zu proklamieren (wie am Ende des ersten Wagner-Essays). Und dennoch stellt er sich in dieser Periode, angefochten und entschlossen, immer wieder auf die Seite der „Zivilisation“ als „Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung, – *Geist*“. Nichts greift er höhnischer an als die falsche Tiefe der Neoromantiker, die Naivisierungstendenzen der Heimatkunstbewegung, die Schablonen völkischer Literaturkritik, und nichts macht er sich so oft und so demonstrativ zu Eigen wie jenen „jüdische[n] Geist, den Gott erhalte“: „Helligkeit, Witz“ und „Intellektualismus“. Was er Fontane als „tapfere Modernität“ nachrühmt, gilt hier auch für ihn selbst; und „was vollkommen fehlt, sind zumindest vorderhand auch hier die trübe Tiefe [...], der reaktionäre Zug, der Haß gegen ‚diese Zeit‘“. (*Der alte Fontane*)

Solche Bekundungen kulminieren 1913 im nach mehrfachen und schwierigen Anläufen endlich publizierten Versuch über den *Literaten*. Dieses Manifest wird wenig später in der höhlich-denzunziatorischen Selbstkritik in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* als „Zivilisationsliteratur“ erscheinen. Und es liest sich hier als letzter und beinahe schon überanstrengter Versuch, das humanistisch-philanthropische Potenzial einer „Schriftstellerei“ noch einmal zu behaupten, das in anderen Texten dieser Zeit schon brüchig zu werden beginnt. In festtäglicher Rhetorik gesteigert, wird hier das (Selbst-)Bild beschworen, das über fünfzehn Jahre hin immer neu aktualisiert worden ist und um das sich letztlich auch alle Notizen um das Verhältnis von „Geist und Kunst“ gedreht hatten. Zuzufolge den nüchternen Worten der Abhandlung *Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland* ist „der Literat“ danach im Gegensatz zum „Dichter“ ein „Künstler der Erkenntnis

par excellence (von der Kunst im naiven und treuherzigen Sinne geschieden durch Bewußtheit, durch Geist, durch Moralismus, durch Kritik)“.

Genau so, und in einer über die ästhetischen Reflexionen entschieden hinausgehenden politischen Akzentuierung, hatte Thomas Mann im selben Jahr 1910 den „alten Fontane“ porträtiert. Damals, auf dem vorläufigen Höhepunkt seiner „linken“ Sympathien, galt sein ganzes Interesse Fontane als einem „Literaten“. Dazu gehören, so nachdrücklich auch hier der Intellektuelle als unabhängiger Geist porträtiert wird und als für alle Seiten „unsicherer Kantonist“, wesentlich auch die Züge jener „sozialdemokratischen Modernität“, die Thomas Manns Porträt weitaus schärfer konturiert und energischer vereindeutigt, als seine Vorlagen das eigentlich hergeben.

Gerade am weiteren Schicksal dieses Essays nun, immerhin eines der auch nach seiner eigenen, lebenslang beibehaltenen Meinung gelungensten kritischen Autorporträts, wird schlaglichtartig die grundlegende Umwertung der Werte erkennbar, die mit dem Kriegsbeginn einsetzte. In der (stillschweigenden) Überarbeitung, die *Der alte Fontane* 1919 über sich ergehen lassen musste, wandeln sich Darstellung und Bewertung des politischen Schriftstellers so eingreifend, dass diese Fassung der früheren streckenweise diametral entgegengesetzt ist. Nun wird Fontanes zuvor noch zustimmend zitierte Kritik an Militarismus und Kolonialismus gestrichen und sein zustimmender (und zustimmend referierter) Ausblick auf eine kommende soziale Revolution relativiert. Nicht mehr progressiv als Sympathisant der Arbeiter ist der alte Fontane dieser Neufassung, sondern „konservativ als Schützer des Mythos“ (mitsamt einer besonderen „Adelsvorliebe“); kein spöttischer Verächter Bismarcks mehr, sondern ein gutmütig grantelnder Bismarckianer; kein kosmopolitischer Geist, sondern ein wieder unironischer „Verherrlicher kriegerischen Preußenadels“ und Repräsentant „großen Deutschtums“. Wie die negative Umdeutung des „Ewig-Weiblichen“, so zeigen auch solche Korrekturen, wie sich im neuen Magnetfeld die Eisenfeilspäne zu neuen Figuren ordnen und wie auf lange Zeit der Verfasser selbst sich als ein ganz anderer begreift oder inszeniert.

Und dennoch: Was bei Kriegsausbruch als so jäher, ja unbegreiflicher Umbruch erscheint, erweist sich beim genauen Durchgang durch die hier versammelten Texte vielleicht doch als nicht mehr ganz so überraschend. Die aggressiv nationalistische und militaristische Wende des Spätsommers 1914 – sie lag in der Luft, und seit 1912/13 hat sie einige unauffällige Schatten schon auf Passagen der Essays geworfen.

„Modernität ist Bewußtheit“, hatte der Verfechter eines weiblichen Kulturideals 1904 noch kategorisch erklärt. Eine „aufs Neue erreichte Naivität, die dem Willen zur Kraft ent-

stammt“, hatte er dagegen spöttisch auf Distanz gehalten: „Enge ist ja fast immer auch Tiefe. Enge ist Naivität und Kraft.“ Auch im wenig später verfassten Glückwunschartikel für den vermeintlich strahlend vitalen Haudegen *Liliencron* – in schönen Daktylen gerühmt als „der Krieger, der Jäger, der Stolze, der Ganze, der Mann“ – war die Sehnsucht nach männlicher Einfachheit und Eindeutigkeit noch spielerisch ironisiert worden. Anders hingegen schon die Sehnsucht nach „einer neuen Klassizität“ am Ende des venezianischen Wagner-Essays (1911). Auch dass im selben Jahr im *Chamisso*-Porträt, bei fortwährender Ablehnung des „Aberglaubens“ an „Rasse und Blut“, unversehens das Adjektiv „deutsch“ der Vorlage in „Deutsche Heimat“ mit großem Anfangsbuchstaben verwandelt und der deutsche Patriotismus des französischen Dichters resolut vereindeutigt wird, liest sich im Rückblick wie ein fast unmerkliches Vorzeichen. Noch bleibt es bei der flüchtigen Versuchung; ebenfalls 1911 schickt Thomas Mann nach Frankreich eine neue Verteidigung der „ironie optimiste et clairvoyante“.

Im Jahr darauf mehren sich die Anzeichen eines Wandels. In der Verteidigung seines einzigen Dramenversuchs *Fiorenza* wird eine Synthese proklamiert, die mit einer schwärmerisch vieldeutigen Vokabel resümiert wird: dem romantischen Traum vom „dritten Reich“. Dass eine gleichzeitig geschriebene, lobende Buchbesprechung einem Roman gilt, in dem ein „blauer, deutscher, blütenreiner Jünglingsblick“ schon „die Glut der Unterwelt, des Dämons Leidenschaft“ spiegelt – auch dieser Umstand behält trotz Thomas Manns vorsichtiger ästhetischer Distanz doch etwas Beunruhigendes. Kaum ein Jahr später dann ist der Einzug des fremden Gottes nicht mehr zu verheimlichen.

Da wird, es ist der Juni 1913, der früh verstorbene Schriftsteller Friedrich Huch in Thomas Manns Gedächtnisrede als „kerndeutscher Künstler“ gepriesen, und dies nicht nur um seines Werkes und seiner „hervorragend nationalen Eigenschaften“ willen, sondern (ohne jede Ironie) auch wegen seines „holzschnittartigen Kopfes“ und seiner „blauen Seemannsaugen“. Im November desselben Jahres wird dann ausgerechnet dem früh verstorbenen jüdischen Intellektuellen Erich von Mendelssohn ein nordisches, „ein männliches, verantwortungsvolles Kämpferleben“ nachgerühmt. So frei auch dieser liebevolle Nachruf auf den früh verstorbenen jüdischen Schriftsteller von jedem antisemitischen Unterton bleibt und so skeptisch gegenüber der eigenen Verführbarkeit – es ist doch, als Thomas Mann dies schreibt, noch gar nicht so lange her, dass er sich im Umkreis der *Geist und Kunst*-Entwürfe von derartigen Vokabeln noch spöttisch distanziert hatte.

Nun aber treibt den skeptischen und leidenden Intellektualisten ausdrücklich eine „Sehnsucht [...] nach Erlösung“ aus den alten Dichotomien in die Arme lockender

Syntheseverheißungen. Wenn er kurz darauf anlässlich einer *Rundfrage über Karl Kraus* den bis jetzt noch immer unverdächtigen Gegensatz von „Zivilisation und Kultur“ zum ersten Mal mit einer polemischen Abwertung der ersteren verbindet und – im selben Atemzug und in überraschender Beiläufigkeit – zu den „großen Grundtatsachen des Lebens“ außer „Geschlecht“ und „Kunst“ auch den „Krieg“ zählt: dann sind in Angst, Lust und entsetzter Neugier schon dionysisches Getümmel, Getöse und ein Gemisch von Lärm vernehmbar, die sich von weit her rasch nähern.

Liest man den *Literaten*-Aufsatz mit seiner später Settembrini parodistisch in den Mund gelegten Festrhetorik im Kontext dieses Geschehens noch einmal, dann lässt er sich vielleicht auch als moralische Anstrengung verstehen: als Versuch, sich vom Vitzliputzli der verlockend nahe gerückten Geistfeindschaft zurückzurufen zur zivilisatorischen Ordnung, noch einmal laut, vielleicht überlaut Settembrini zu Wort kommen zu lassen, ehe Naphtha es, für längere Zeit, ganz übernimmt.

Meine Damen und Herren: Der erste Essay-Band dieser Ausgabe endet, zufällig und passend, mit dem Essay *Über Frank Wedekind* – dem vorläufig letzten Produkt der unverwüstlichen Theaterleidenschaft und dem singulären Fall eines Autorenporträts, das ganz aus der Vergegenwärtigung einer einzigen Dramenszene heraus entfaltet wird. Zuerst erschienen ist er im Juli 1914. Innerlich schon halb auf die kommenden neuen Töne eingestimmt und fast auf der Schwelle zu den Exzessen seiner Kriegsschriften, formuliert Thomas Mann hier noch einmal die Apotheose des Künstlers als eines existenziellen Außen-seiters, eines keiner bürgerlichen Ordnung sich fügenden, einzelgängerischen und „aufsässigen Kumpans“ – und lässt sie, wie in einer angedeuteten Abschiedsgeste, einmünden in „das Mysterium der Abdankung. Wer es fassen kann, der fasse es.“ Denkt man an das, was dann kam, könnte man seine auf Wedekind gemünzten Worte auch auf ihn selbst anwenden. Dann könnte man in der Tat auch diesen Abschied von den Experimenten einer langen Friedenszeit zum „Rührendsten“ zählen, „was dieser tiefe, gequälte Mensch geschrieben hat“.