

Hans Wißkirchen

Der kleine Grenzverkehr. Zum Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit in  
Thomas Manns großen Romanen

### **Die Ausgangslage**

Immer schon hat es den Thomas Mann-Lesern Probleme gemacht, zwischen  
Literatur und Wirklichkeit zu unterscheiden.

Das prominenteste Beispiel ist Gerhart Hauptmann. Der Dichter, als  
Nobelpreisträger zugleich das große Vorbild für Thomas Mann, dessen Rang  
und Rolle er anstrebte – er gab 1923 beim gemeinsamen Urlaub auf  
Hiddensee das Vorbild für die Figur des Mynheer Peeperkorn im 1924  
erschienenen großen Roman *Der Zauberberg* ab. Das ist eine wichtige  
literarische Figur des Romans, die durch ihre bloße Existenz im Sanatorium  
Berghof eine bezwingende Macht auf alle ausübt, die freilich nur ein  
weitgehend sinnloses Gefasel von sich gibt, wenn sie denn den Mund öffnet  
und redet.

Gerhart Hauptmann war ebenfalls Autor des schon damals berühmten *S.*  
*Fischer* Verlages. Er bekam den neuen Roman und war begeistert – bis er auf  
die Figur des Mynheer Peeperkorn stieß. Sein Exemplar ist in der Berliner  
Staatsbibliothek erhalten und dort findet sich die Randnotiz, die als  
Kommentar zitiert sein soll: „Dieses idiotische Schwein soll ich sein.“

Wenn schon ein Schriftsteller nicht in der Lage war, zwischen Vorbild und  
Abbild zu unterscheiden, wie sollten es erst die „normalen“ Leser begreifen.  
Das nehme ich zum Ausgangspunkt meines Vortrages und will im Rahmen  
einer dreigeteilten Antwort versuchen, dieses schwierige Thema für Sie  
begreiflicher zu machen.

1. Grundsätzliches
2. *Buddenbrooks*
3. *Doktor Faustus*

## 1. Grundsätzliches

Thomas Manns Antwort in Bilse und Ich

Die Frage nach dem Verhältnis von Vorbild und Abbild stellte sich auch für Thomas Mann und zu seiner Ehre sei gesagt, dass er versucht hat, sie für sich und das Publikum zu klären. Das führt uns nach Lübeck.

Dort fand im Oktober 1905 ein Prozess gegen den seit 1902 in Lübeck lebenden Heimatschriftsteller Dose statt. Man warf dem Schriftsteller vor in seinem Roman Der Muttersohn einen Anwalt bloßgestellt zu haben. In der ersten Instanz wurde Dose freigesprochen. Was Thomas Mann auf den Plan rief und zu einer spontanen Reaktion in den Lübeckischen Anzeigen am 7. November 1905 veranlasste, war eine Äußerung des Staatsanwaltes. Dose hatte sich verteidigt, indem er auf andere Schriftsteller verwiesen hatte, die ihre Romanfiguren auch nach lebenden Vorbildern gestaltet hätten. Dabei war auch der Name Thomas Mann gefallen. Von Brocken, der Staatsanwalt trieb die Sache auf die Spitze und brachte damit den literarischen Ruhm Thomas Manns, speziell in Lübeck, in ernsthafte Gefahr.

Was war geschehen?

In seinem Schlussplädoyer hatte er die Buddenbrooks als Bilse-Roman bezeichnet. Damit war für Thomas Mann eine neue Qualität erreicht. Leutnant Bilse hatte unter Pseudonym im Herbst 1903 den Schlüsselroman Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zerrbild veröffentlicht. Kaum verhüllt schilderte er dort die Zustände in einer saarländischen Garnison. Der Roman wurde umgehend verboten. Ein Gericht verurteilte Bilse zur Entlassung aus der Armee und zu sechs Monaten Arrest. Das vergleichsweise milde Urteil veranlasste Kaiser Wilhelm II. dazu, dem Kriegsgericht das Missfallen auszusprechen und mehrere der beteiligten Richter in den einstweiligen Ruhestand zu versetzen. Der Fall war ein deutschlandweiter Skandal, es gab eine Reichstagsdebatte und viel Presse. „Bilse-Roman“ – mit diesem Begriff war von nun an eine Kunst gemeint, die auf kolportagehafte und literarisch minderwertige Art und Weise Wirklichkeit in Kunst überführte.

Dagegen erhob Thomas Mann Einspruch und er versuchte den Lübeckern zu erläutern, wie seine Kunst sich von der des Leutnant Bille unterschied.

Der Dichter, so sagt er, möge eine große „Folgsamkeit dem gegebenen Detail gegenüber“ haben, er eigne sich „Äußerlichkeiten an, welche der Welt ein Recht geben, zu sagen: Das ist Der, ist Die. Hierauf beseelt und vertieft er die Maske mit Anderem, Eigenem, benutzt sie zur Darstellung eines Problems, das ihr vielleicht ganz fremd ist, und Situationen, Handlungen ergeben sich, die dem Urbild wahrscheinlich völlig ferne liegen. Dann aber halten die Leute sich für berechtigt, auf Grund der Äußerlichkeiten auch alles Übrige für ‚wahr‘, anekdotisch, kolportiert, für Ausplauderei und sensationellen Klatsch zu nehmen, – und der Skandal ist da.“ Und genau dieser Skandal war in Lübeck sofort nach dem Erscheinen von Buddenbrooks dagewesen. So tauchten sofort Entschlüsselungslisten auf, die links die Romanfiguren und rechts daneben die vermuteten Vorbilder aus der Wirklichkeit notierten. Thomas Mann wurde als Nestbeschmutzer gesehen, der seine Heimatstadt dem Gespött der Leute ausgesetzt hatte

Dagegen hatte er sich gewehrt und ganz apodiktisch konstatiert: „Die Wirklichkeit, die ein Dichter seinen Zwecken dienstbar macht, mag seine tägliche Welt, mag als Person sein Nächstes und Liebstes sein; er mag dem durch die Wirklichkeit gegebenen Detail noch so untertan sich zeigen, mag ihr letztes Merkmal begierig und folgsam für sein Werk verwenden: dennoch wird für ihn – und sollte für alle Welt! – ein abgründiger Unterschied zwischen der Wirklichkeit und seinem Gebilde bestehen bleiben: der Wesensunterschied nämlich, welcher die Welt der Realität von derjenigen der Kunst auf immer scheidet.“

Das schreibt der junge Thomas Mann in einer Lübecker Zeitung, der mit den Buddenbrooks gerade zu einem Star der literarischen Szene geworden war und nun ein bisschen Furcht davor hatte, dass mit einer Debatte über den Schlüsselroman Buddenbrooks der gerade gewonnene Ruhm wieder angegriffen wurde. Man kann es daher verstehen, dass er eine ganz undurchlässige Scheidewand zwischen der Wirklichkeit und der Kunst

aufbaut, dass er ganz kategorisch feststellt: Mein Lübeck im Roman hat mit dem realen Lübeck aber auch rein gar nichts zu tun. Wir werden sehen, dass dies so nicht stimmt, dass man eben nicht so tun kann, als habe das Vorbild mit dem Abbild rein gar nichts zu tun. Der Fall war doch nicht so endgültig zu entscheiden, wie der junge Thomas Mann es gerne gehabt hätte.

Woran liegt das?

Thomas Mann erzählt in allen seinen großen Romanen immer zwei hauptsächliche Geschichten. Eine, die sich auf die Fakten bezieht und eine andere, die die Fakten überschreitet, sich ins Reich der Phantasie aufmacht. Für den Leser ist das oft gar nicht so einfach, weil er zwischen den Geschichten immer wieder hin und her wechseln muss.

Wie ist das zu verstehen? Beginnen wir mit den faktischen Geschichten Thomas Manns, die mit den Buddenbrooks ihren Anfang im Romanschaffen nahmen. Hier sind zwei Annäherungen möglich.

Man könnte zum einen so antworten: Das Topographische, die exakte Beschreibung von Örtlichkeiten, seien es Straßen oder Gebäude, Landschaften oder anderes Äußeres, aber auch – im übertragenen Sinne – das Innere, die Wohnungen und Lebensräume der Figuren, all das bildet ein prägendes Element im Schaffen Thomas Manns. Von Beginn an, seit der Kindheit und Jugend in Lübeck, entwickelt Thomas Mann sich daher zu einem der großen Realisten in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Er beschreibt mit äußerster Exaktheit die Dinge so wie sie sind. Das lässt sich an den großen Werken ablesen. Buddenbrooks etwa und auch Tonio Kröger können in weiten Teilen als literarisch wertvolle Stadtführer gelesen werden. Noch heute kann sich jeder, der seine Buddenbrooks wirklich im Kopf hat, im Stadtkern Lübecks problemlos orientieren, auch wenn er zum ersten Mal in der Stadt ist. Der Zauberberg leistet dies dann ein Vierteljahrhundert später für Davos und auf dem Kongress der Deutschen Thomas–Mann–Gesellschaft zum Joseph–Roman haben die ägyptologischen Experten mit Einhelligkeit betont, dass alles so stimme, dass das altägyptische Leben exakt und korrekt geschildert werde. Auch auf dem Nil wird man also, wenn man die

Veränderungen durch die über 2000-jährige Geschichte angemessen berücksichtigt, mit dem Joseph-Roman auch heute noch nicht gänzlich im Stich gelassen.

Zur Unterstützung dieser Sichtweise könnte man auf die Arbeitsweise Thomas Manns verweisen, auf die genauen Erkundigungen über das Faktische, die seit Buddenbrooks sein Werk bestimmen, auf die Tabellen etwa, die er für die Zeitabfolge seiner Romane anlegte, damit dort Stimmigkeit sich einstellte. Eine ganz frühe ist für Buddenbrooks erhalten und nicht viel anders sieht ein Blatt 50 Jahre später aus, das er für den Doktor Faustus angelegt hat. Das alles ergäbe einen Sinn.

Aber man könnte auch anders antworten: Thomas Mann ist ein realitätsferner Autor. Nichts strebt er weniger an, als die Welt so zu geben wie sie ist. In seinen Werken finden sich von Beginn an keine realen Welten, sondern träumerische Räume, phantastische Städte und Häuser, die mit dem Wirklichen wenig gemein haben.

In diesem Sinne schildern Buddenbrooks eine Phantasiestadt mit Romanfiguren, die mit den wirklichen Bewohnern von Lübeck gar nicht übereinstimmt. Ein Senator, der im Garten Schopenhauer und Nietzsche liest, ein kleiner Junge, der auf der Orgelplattform St. Mariens von Wagner träumt, ein Held schließlich, der an einem kranken Zahn, mitten auf der Straße in den Dreck fällt und stirbt – das alles deutet nicht auf das reale Lübeck hin. Und eine solche Argumentation könnte nicht zuletzt anführen, dass der Name der Heimatstadt nicht ein einziges Mal auftaucht im nobelpreisgekrönten Jugendwerk. Diese Lesart der Werke ließe sich fortsetzen. Der Zauberberg etwa spielt demnach in einem wirklichkeitsfernen Raum, dem Flachland entrückt. Die Welt der Joseph-Romane erscheint dann als ein Menschheitsraum, in dem sich die verschiedensten Strömungen des antiken Lebens sehr frei überlagern und von der realen ägyptischen Welt dann nichts mehr viel übriglassen.

Das Entscheidende ist nun, dass diese beiden Seiten der Geschichte, die realistische und die phantastische, immer miteinander verbunden sind.

Es gibt in den Texten Thomas Manns daher so etwas wie eine „Kippfigur“, die realistische Schilderung und phantastische Aufladung verbindet. Ich gebe Ihnen ein Beispiel aus dem Tod in Venedig.

Gustav von Aschenbach besteigt das Schiff, das ihn nach Venedig bringen soll. Ihm fällt eine Gruppe junger Kaufleute auf, die sich durch ein besonders extrovertiertes Benehmen auszeichnen. Einer tat sich „an Aufgeräumtheit vor allen anderen hervor.“ sagt der Text – und dann **kippt** er, denn es geht folgendermaßen weiter:

„Kaum aber hatte Aschenbach ihn ein wenig genauer ins Auge gefasst, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, dass der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln.“ Warum, so fragt sich Aschenbach spielte das für die anderen anscheinend überhaupt keine Rolle? Und es heißt weiter:

„Wie ging das zu? Aschenbach bedeckte seine Stirn mit der Hand und schloß die Augen, die heiß waren, da er zu wenig geschlafen hatte. Ihm war, als lasse sich nicht alles gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen, der vielleicht Einhalt zu tun wäre, wenn er sein Gesicht ein wenig verdunkelte und aufs neue um sich schaute. In diesem Augenblick jedoch berührte ihn das Gefühl des Schwimmens, und mit unvernünftigen Erschrecken aufsehend, gewahrte er, dass der schwere und düstere Körper des Schiffes sich langsam vom gemauerten Ufer löste.“ (VIII, 460)

Die Welt gleitet ab ins Sonderbare, nichts ist nach diesem Ereignis in der Geschichte vom Tod in Venedig mehr so wie vorher. Und es herrscht von nun an ein eigentümliches Changieren zwischen der Wirklichkeit und dem Traum vor. Im Bild des Schwimmens wird dies sofort verdichtet. Es ist ein unvernünftiges Erschrecken, weil das Schwimmen eine rationale Erklärung hat, denn das Schiff legt ab. Aber das Schwimmen kann auch anders verstanden werden, als existenzverunsichertes Schwanken auf dem Boden der Tatsachen, der sich eben als sehr unsolide erwiesen hatte, denn das was Aschenbach zu sehen glaubte, hatte sich als etwas vollkommen Entgegengesetztes erwiesen.

Nun kann man das Verhältnis Dichtung und Wirklichkeit nicht bruchlos auf das Gesamtwerk Thomas Manns übertragen. Es gibt vielmehr eine Entwicklung vom Frühwerk zum Spätwerk. Ich konzentriere mich auf Buddenbrooks und auf den Doktor Faustus.

## 2. Buddenbrooks

Manche gehen von der These aus: Die Topographie, die Wirklichkeit der Stadt bestimmt auch den Handlungsablauf bis in die Einzelheiten. Buddenbrooks beschreiben also genau die Stadt, eben Lübeck.

Zu Beginn des Romans scheint dies voll und ganz so zu sein. Speziell die Streifzüge der kleinen Tony Buddenbrook durch die Stadt, das Spielen in den väterlichen Speichern an der Untertrave, das Necken der wunderlichen Originale auf der Breiten Straße weist darauf hin. Unter den vielen Einzelheiten sei eine hervorgehoben, da sie für später von Bedeutung ist. Es wird auch von Tonys Gängen auf den Markt berichtet und es heißt dabei unter anderem: "sie kannte die graubärtigen Meister in den kleinen, hölzernen Goldschmiedebuden, die in die Marktarkaden hineingebaut waren". (I, 65) Das ist eine Beobachtung, die exakt der historischen Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts entspricht. Die Staatsgeschichte bestätigt also hier eine topographische Einzelheiten und wird können daher zweifelsfrei feststellen: Der Roman orientiert sich hier an der Stadt.

Gegen Ende von Buddenbrooks, sechshundert Seiten später, heißt es dann aber: "Unter den Spitzbögen der Rathausarkaden hatten die **Fleischer** ihre Stände und wogen mit blutigen Händen ihre Ware ab." (I, 673) (Auch 1875 nicht!) Die Anhänger eines photographischen Realismus würden bei der Konstatierung dieser Tatsache von einem Fehler Thomas Manns sprechen. Milder gestimmte Geister würden vielleicht damit argumentieren, dass Thomas Mann schließlich schon seit 1894 in München lebte und es sich daher um eine fehlerhafte Erinnerung handele.

So einfach ist es aber nicht. So kann nur jemand argumentieren, für den die Stadt das Primäre ist. Da dies aber so nicht ist, sondern im Gegenteil der Roman das Primäre ist, fügt das Kunstwerk sich die Realität so, wie sie in den

Handlungsablauf paßt. Auch wenn diese literarische Realität aus lauter realistischen Einzelheiten zusammengesetzt ist.

Kehren wir also noch einmal zu Buddenbrooks zurück. Denn nur wenn man den Kontext der zitierten Romanstelle betrachtet, also literarisch argumentiert, kann man den Sinn der Abweichung von der Wirklichkeit begreifen.

Im Roman ist es Januar 1875 als die Fleischer plötzlich unter den Marktarkaden zu finden sind. Es ist das siebte Kapitel im 10. Teil und es beginnt mit einer Beschreibung der Gegend um das Rathaus. Besonders ein Aspekt des Fleischerhandwerks, das Abwiegen der Ware mit blutigen Händen, wird nun durch den Kontext noch betont. So beschreibt Thomas Mann in allen Einzelheiten die Fischweiber auf dem Markt.

”Auf dem Marktplatz selbst aber, um den Brunnen herum, war Fischmarkt. Dort saßen, die Hände in halb enthaarten Pelzmuffen und die Füße an Kohlenbecken wärmend, beleibte Weiber, die ihre naßkalten Gefangenen hüteten und die umherwandernden Köchinnen und Hausfrauen mit breiten Worten zum Kaufe einluden. Es war keine Gefahr betrogen zu werden. Man konnte sicher sein, etwas Frisches zu erhandeln, denn die Fische lebten fast alle noch, die fetten muskulösen Fische ... Einige hatten es gut. Sie schwammen, in einiger Enge zwar. aber doch guten Mutes, in Wassereimern umher und hatten nichts auszustehen. Andere aber lagen mit fürchterlich glotzenden Augen und arbeitenden Kiemen, zählebig und qualvoll auf ihrem Brett und schlugen hart und verzweifelt mit dem Schwanze, bis man sie endlich packte und ein spitzes, blutiges Messer ihnen mit Knirschen die Kehle zerschnitt. (I, 673)

Das ist auf der ersten Ebene eine korrekte Schilderung des Marktgeschehens, die aber dennoch Fragen aufruft. So muss man sich darüber wundern, dass eine Nebensächlichkeit so breit dargestellt wird. Aber mit dieser Frage wäre man erneut in eine Falle gelaufen und hätte vorschnell die Elle der korrekten Realitätsschilderung an das Kunstwerk Buddenbrooks angelegt. Wie falsch das ist und das der Roman natürlich seine **eigene** Topographie einfordert, macht das Schluß des Bildes von den Fischfrauen deutlich, denn was ich

Ihnen bisher wiedergegeben habe ist noch nicht alles. Auf den Tod der Fische folgt noch die Beschreibung einer vergeblichen Fischflucht.

”Manchmal zog ein starker Butt sich krampfhaft zusammen und schnellte sich in seiner tollen Angst weit vom Brette fort auf das schlüpfrige, von Abfällen verunreinigte Pflaster, so daß seine Besitzerin ihm nachlaufen und ihn unter harten Worten der Mißbilligung seiner Pflicht wieder zuführen mußte ...” (I, 673)

**Seinen Pflicht aber, das ist das Sterben.** Das Sterben auf dem schmutzigen Pflaster, es weist voraus, auf das Ende des siebenten Kapitels, als Thomas Buddenbrook, der Senator für Wirtschaft und Finanzen der Hansestadt, auf dem mit Kot verschmierten Pflaster den Tod findet. Vom Ende des Kapitels erhält dann auch die Romantopographie, die sich nicht um die Stadttopographie kümmern kann, ihren Sinn. Es ist das Sterbekapitel Thomas Buddenbrooks, das mit der Beschreibung des städtischen Treibens auf dem Markt eingeleitet wird. Die blutigen Hände der Fleischer, sie sind daher die ersten Vorboten des nahen Todes, und es ist der Tod des Senator, der ihr realitätswidriges Sitzen unter den Marktarkaden herbeiführt. Die zu erzählende Gesichte fordert Ihr Recht und das ist natürlich höher anzusiedeln als die Pflicht, Lübeck so zu beschreiben, wie es damals wirklich war. Das wäre eine Forderung, die man an einen gedruckten Stadtführer richten könnte – den hatte Thomas Mann aber nie vor zu schreiben.

Und so stirbt der Senator dann nur wenige Schritte oder eine Seite Später auf dem Pflaster der Mengstrasse, direkt vor dem Buddenbrookhaus.

Resümee zum Frühwerk

Das Beispiel zeigt: Man darf die Korrektheiten der Wirklichkeitsschilderungen bei Thomas Mann nicht vorschnell für einen platten Realismus nehmen. Das Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur ist schon in Buddenbrooks weitaus komplexer, als es sich auf den ersten Anschein darstellt.

Unser Autor hat das folgendermaßen beschrieben:

”Als ich ‘Buddenbrooks’ zu schreiben begann, saß ich in Rom, Via Torre Argentina trentaquattro, drei Stiegen hoch. Lübeck hatte nicht viel Realität für mich, man kann es mir glauben, ich war von ihrer Existenz nicht sehr überzeugt. Es war mir, mit ihren Insassen, nicht wesentlich mehr als ein Traum, skurril und ehrwürdig, geträumt vor Zeiten, geträumt von mir und in der eigentümlichsten Weise mein Eigen. Drei Jahre lang schrieb ich an dem Buche, mit Müh’ und Treue. Und war dann tief erstaunt, als ich vernahm, daß es in Lübeck Aufsehen und böses Blut machte. Was hatte das das wirkliche Lübeck von heute mit meinem in dreijähriger Arbeit erbauten Werk zu tun?”.

Wie ist das gemeint? Stellen wir uns dazu die konkrete Lebenssituation des jungen Autors vor. Thomas Mann schreibt über Lübeck in der Fremde, in Rom und in München. Und natürlich hat er recht, wenn er vom Traum spricht, der Lübeck für ihn war. Er hat Bilder der Stadt im Kopf, er trägt sie als Vorstellungen, die seine literarische Phantasie beflügeln, mit sich herum. Aber er will einen Roman schreiben und daher sind all diese Lübeck-Bilder, die er im Kopf hat, nur Materialien, die er verwendet, um seine ganz eigene Geschichte zu erzählen. Was er aus Lübeck mitgebracht hat und als Traum mit sich führt, ist der Rohstoff für einen Roman von weltliterarischem Rang und nicht die Basis für eine möglichst exakte Schilderung von real existierenden städtischen Straßenzügen und dem sich daraus abspielenden Markttreiben. Freilich grundieren diese Fakten die Geschichte, als Stoff, als erzählerischer Rahmen, der ihnen Halt und Fassbarkeit gibt, der ihnen in der Welt der Leser die notwendige Verankerung ermöglicht.

Denn es bleibt das Faktum bestehen, dass Thomas Manns Buddenbrook-Roman ganz fest in Lübeck verankert ist, etwas beschreibt, was andere auch gesehen haben, teilweise noch heute sehen können. Diese doppelte Optik hat Thomas Mann zeit seines Lebens Probleme gemacht, weil die Menschen sich sehr oft nicht an die phantastische Aufladung des Wirklichen gehalten haben, sondern die beschriebenen Menschen und Welten, für das Wirkliche genommen haben, weil sie sich erkannt haben. So geschieht es schon mit Buddenbrooks.

Thomas Mann hat auch das gesehen. So heißt es im Joseph-Roman anlässlich eines Gespräches zwischen Joseph und seinem Dienstherrn Potiphar, dass die Wirklichkeit „ineinander vermummt“ sei und dann wird dieser seltsame Begriff am Beispiel des Nils erläutert. Im alten Ägypten war dies ein göttlicher Fluss, „von Stiergestalt oder auch von der eines bekränzten Mannweibes, mit doppelartiger Brust, hat er nicht das Land geschaffen, und nährt er es nicht?“ Soweit die mythische Tiefendimension, die hier für die ägyptische Welt der Joseph-Romane in einem Symbol gefasst wird, die aber in allen Romanen, auch in Buddenbrooks, auf ihre je eigene Art vorkommt. Das ist aber nicht alles. Der Mensch kann auch eine andere Haltung, eine andere Sicht auf den Nil zum Ausdruck bringen. Und so fährt der klug gewordene Erzähler der Joseph-Romane fort: „Das hindert nicht ein sachliches Verhalten zu seinem Wasser, nüchtern gleich diesem: man trinkt's, man befährt es, man wäscht sein Leinen darin.“ Hier wird das Wasser in seiner ganz realen und oberflächlichen Bedeutung genommen. Aber beides geht zusammen in den Joseph-Romanen. Und der Erzähler resümiert: „Zwischen Irdischem und Himmlischem ist die Grenze fließend, und nur ruhen zu lassen brauchst du dein Auge auf einer Erscheinung, damit es sich breche ins Doppelsichtige.“

Es ist der doppelsichtige Blick, der den idealen Leser auszeichnet. Man kann die Oberfläche der Wirklichkeit und ihre Tiefendimension mit all den neuen Bedeutungen nicht kategorisch voneinander scheiden. Thomas Mann hatte verstanden, dass die Frage aus Bilse und ich, „Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe – was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun?“, weitaus mehr als eine rhetorische Frage war. Die Sache und der Satz – sie stehen auch in der Literatur weiter in einem spannungsreichen Verhältnis und es ist diese Verhältnis, das einen entscheidenden Reiz von Buddenbrooks ausmacht.

Das Einmalige am Romanerstling war und ist, und hier waren die frühen Leser des Buches klüger als der Autor in seiner Radikalität, dass immer eine Art „kleiner Grenzverkehr“ zwischen der beschriebenen Wirklichkeit und ihrer Gestaltung im Roman stattfindet. Der doppelsichtige Blick muss daher beides

zugleich im Blick haben, darf auf keinem Auge blind sein. Das reale Lübeck hat dem Buddenbrook-Roman bis heute seine ganz besondere Aura und Einmaligkeit verliehen. Es hat die Geschichte geerdet und für Leser in aller Welt nachvollziehbar, nacherlebbar gemacht. Und daneben ist dieses Lübeck mit Bedeutungen aufgeladen worden, tun sich bis heute für den Leser ganz andere Welten auf, die alles mit einer Allgemeingültigkeit und Übertragbarkeit versehen, so dass man in der ganzen Welt mit Tony zittert und mit Thomas leidet und sich über Christians Scherze amüsiert – mit einem Wort: Dass man immer noch mit Vergnügen in diesem Buch liest, das nicht zu veralten scheint.

Soweit Buddenbrooks, der Roman mit dessen Erscheinen Thomas Mann 1901 in die Weltliteratur eintrat.

Im Spätwerk, fast 50 Jahre später, verhält es sich mit dem Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit etwas anders. Blicken wir hierzu auf den Doktor Faustus.

### **Doktor Faustus – Deutschland im Bilde Kaisersascherns**

Der Doktor Faustus spielt auf drei Zeitebenen. Ausgangspunkt ist die Gegenwart, eben die Erzählzeit, in der Serenus Zeitblom die Geschichte von seinem Freund Adrian Leverkühn niederschreibt. Sie reicht vom 23. Mai 1943 bis zum Ende des 2. Weltkrieges, also dem Mai 1945.<sup>1</sup> Die zweite Ebene reicht von 1883, dem Geburtsjahr des Erzählers, bis zum 25. August 1940, dem Todestag Adrian Leverkühns. Und schließlich wird die deutsche Geschichte in den tausend Jahren vor 1900 erzählt.

Ein Beleg für die hohe Integrationsdichte des Romans ist die Tatsache, dass die zweite und dritte Zeitebene ihren Anfang an einem Ort nehmen, nämlich in der fiktiven Stadt Kaisersaschern, in der die Lebensläufe der beiden Helden, Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom beginnen. Diese urdeutsche Stadt ist in Thüringen, in Deutschlands Mitte angesiedelt. Aus den Arbeitsnotizen zum Doktor Faustus weiß man, dass die verschiedensten Vorbilder in diese Beschreibung eingeflossen sind: Wittenberg, Merseburg,

Eisleben, Quedlinburg, Wolfenbüttel schließlich auch Nürnberg, die Stadt Dürers und Lübeck, die Geburtsstadt.<sup>2</sup>

Man kann ganz pointiert sagen: Kaisersaschern ist als **Ganzes eine Fiktion**, eine Phantasiestadt, in **allen Einzelheiten**, aus denen sie sich zusammensetzt, dominieren allerdings genau nachweisbare Realien, die Thomas Mann in seinen Roman hineinkomponiert.

Das Entscheidende ist nun, wie er dieses ästhetische Konstrukt mit Bedeutung auflädt, wie er ihm eine hohe symbolische Aussagekraft verleiht.

Dafür einige Beispiele

In einem ersten Beschreibungsschritt wird das Äußere, die mittelalterliche Struktur der Stadt vor die Augen des Lesers gestellt. Dann folgt das für den Erzähler Wichtigere.

”Dies nur vom Stadtbilde. Aber in der Luft war etwas hängengeblieben von der Verfassung des Menschengemütes in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie: Sonderbar zu sagen von er verständigen nüchternen modernen Stadt (aber sie war nicht modern, sie war alt, und Alter ist Vergangenheit als Gegenwart, eine von Gegenwart nur überlagerte Vergangenheit) – möge es gewagt klingen, aber man konnte sich denken, daß plötzlich eine Kinderzug-Bewegung, ein Sankt-Veits-Tanz, das visionär-kommunistische Predigten irgendeines ”Hänselein” mit Scheiterhaufen der Weltlichkeit, Kreuzwunder-Erscheinungen und mystischem Herumziehen des Volkes hier ausbräche.” (VI, 51f.)<sup>3</sup>

Kaisersaschern wird hier als ein mythischer Ort gesehen, als ein Ort, an dem die deutsche Geschichte des späten Mittelalters in Resten immer noch in die Gegenwart hineinragt, noch präsent ist. Es ist eine mehrschichtige Stadtmetapher, die hier entworfen worden ist. Zum ersten will Thomas Mann damit auf eine grundsätzliche Affinität in der deutschen Geschichte zum Nationalsozialismus hinweisen. Er sieht im Deutschland der Jahrhundertwende eben keine moderne Gesellschaft, sondern eine Welt, die immer noch von den Zeiten Luthers und dem Spätmittelalter mitbestimmt wird.

Thomas Mann kritisiert aber auf der Basis dieses Bildes auch den Nationalsozialismus, den er als eine rückwärts gewandte geschichtliche Bewegung versteht, die sich ganz gezielt diese in einer spezifischen Vergangenheit wurzelnde Mentalität der Deutschen zunutze gemacht habe. Die Hauptproblematik ist für Thomas Mann aber nicht diese Tatsache, sondern die Falschheit der Geschichtlichkeit, die dadurch entsteht, dass man in der Gegenwart eine Vergangenheit unreflektiert wieder lebendig macht, die in keinem sinnvollen Bezug zu den Forderungen des Tages steht. Thomas Mann verbindet also das Historische im Stadtbild mit den Rückneigungstendenzen der Nationalsozialisten. Es heißt in diesem Sinne über die Tagphantasien von den mittelalterlichen Umzügen:

”Natürlich geschah es nicht, – wie hätte es geschehen sollen? Die Polizei hätte es nicht zugelassen, im Einverständnis mit der Zeit und ihrer Ordnung. Und doch! wozu nicht alles hat in unseren Tagen die Polizei stillgehalten, – wiederum im Einverständnis mit der Zeit, die nachgrade dergleichen sehr wohl wieder zulässt. Diese Zeit neigt ja selbst, heimlich, oder auch nichts weniger als heimlich, sondern sehr bewusst, mit sonderbar selbstgefälliger Bewusstheit, die an der Echtheit und Einfalt des Lebens zweifeln lässt und vielleicht eine ganz falsche, unselige Geschichtlichkeit produziert, – sie neigt, sage ich, selbst in jene Epochen zurück und wiederholt mit Enthusiasmus symbolische Handlungen, die etwas Finsteres und dem Geist der Neuzeit ins Gesicht Schlagendes an sich haben, wie Bücherverbrennungen und anderes, woran ich lieber mit Worten nicht rühren will.” (VI, 52)

Kaisersaschern als Synonym für Thomas Manns Deutschland bleibt nun als Leitmotiv im Roman präsent. Speziell der Lebenslauf des Helden Adrian Leverkühn ist auf das Engste mit der Stadt seiner Herkunft verknüpft. Dabei ist Kaisersaschern mehr als das dämonische Mittelalter, faustische Sphäre und altdeutsches Grauen.

Einzig Hans Rudolf Vaget hat bisher darauf hingewiesen, dass Thomas Manns Deutschlandbild im Doktor Faustus durchaus nicht so einseitig auf die dunklen Seite der deutschen Geschichte und die Zeit von 1600 bis 1945 reduziert werden kann.<sup>4</sup> Er weist besonders auf das Grab Otto III. in

Kaiseraschern hin. Dies ist ein ganz bewusstes Element in der ästhetischen Konstruktion der Stadt Kaiserascherns durch Thomas Mann. Denn das Grab gehört in einem doppelten Sinne nicht in die mittelalterliche, deutsch-romantische Umgebung Kaiserascherns. Zum einen liegt der Kaiser in Wirklichkeit zu Aachen im Dom begraben. Zum anderen ist er ein Herrscher gewesen, dessen problematisches Verhältnis zum Deutschen mit Nachdruck hervorgehoben wird. Grundlegend für Otto III. war vielmehr ein ausgeprägter Universalismus. Im geliebten Rom gestorben steht das Grab in Kaiseraschern für den Erzähler im Widerspruch zum Wirken des Kaisers, "denn er war das Musterbeispiel deutscher Selbst-Antipathie und hatte sein Leben lang schamvoll unter seinem Deutschtum gelitten." (VI, 51).

Genau dieses universalistische und das Deutsche problematisierende Element findet sich in weiteren Verlauf des Lebens und Wirkens Adrian Leverkühns immer wieder aufgerufen. Über den ganzen Roman hin hat der Autor Signale versteckt und eingelagert, die es zu entdecken gilt, weil sie der Hauptlinie des Deutschlandbildes, Adrian als modernen Faust, eine gegenläufige Linie entgegensetzen.

Wenn er also Kaiseraschern niemals entkommt, dann entkommt er auch dieser Sicht des Deutschen niemals. Ich gebe Ihnen ein Beispiel:

Über Leverkühns Beharren, das Libretto von *Love's labour's Lost* in englisch zu verfassen, äußert Zeitblom die folgende Vermutung:

"Es war eine barocke Idee, die aber tief in seinem aus hochmütiger Weltscheu, dem altdeutschen Provinzialismus von Kaiseraschern und einem ausgesprochenen Gesinnungskosmopolitismus sich zusammensetzenden Wesen wurzelte. Nicht umsonst war er der Sohn des Stadt, in der Otto III. begraben lag. Seine Abneigung gegen das Deutschtum, das er verkörperte [...], trat in die beiden Erscheinungsformen versponnener Schüchternheit vor der Welt und eines inneren Bedürfnisses nach Welt und Weite auseinander". (VI, 219)

Sie sehen, wie weit man mit den Ingredienzien und der Beschreibung einer Romanstadt bei Thomas Mann kommen kann. Dass ein Grab aus Aachen dazu beiträgt und andere Kompilationen, eben das doch ziemlich radikale

Zusammenfügen der unterschiedlichsten Elementen aus der Wirklichkeit und aus der deutschen Geschichte, zu diesem Verfahren hat sich Thomas Mann in einem Brief an Theodor W. Adorno während der Arbeit am Doktor Faustus geäußert. Er hat mit diesem Blick aber auch zur weiteren Verwirrung in der bis heute andauernden Debatte beigetragen.

Wie ist das zu verstehen?

In seinem Brief spricht Thomas Mann davon, wie er im seinem Roman Doktor Faustus nicht davor zurückgeschreckt habe, die unterschiedlichsten Wirklichkeitselemente, auch geistiger Art, in das Kunstwerk zu integrieren. Ausgangspunkt war die Tatsache, dass er die Musikphilosophischen Schriften Adornos sehr stark genutzt hatte. Es sei sein Prinzip gewesen „vor keiner Anlehnung, keinem Hilfsgriff in fremdes Gut zurückzuschrecken: vertrauend, dass das Ergriffene, Abgelernte sehr wohl innerhalb der Komposition eine selbständige Funktion, ein symbolisches Eigenleben gewinnen könne – und dabei an seinem ursprünglichen kritischen Ort unberührt bestehen bleibe.“ (Br. II, 471)

Hier ist abermals die strenge Scheidewand von Wirklichkeit und Dichtung errichtet. Aber im Gegensatz zu Bilde und Ich ist sie hier, im Spätwerk, äußerst stabil. Hier gilt der Satz. „Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe, was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun“ – noch weitaus stärker als im Frühwerk.

Was irritiert und auf eine falsche Fährte führt, ist der Begriff der Montage, den Thomas Mann in seinem Brief benutzt. Er spricht davon, dass er etwa Nietzsche Krankheitssymptome, die dieser in seinen Briefen genau beschreiben habe, seinem Helden wortgleich zugeteilt habe und fährt dann fort, dass er „sie, jedem kenntlich sozusagen **aufklebte**“. (Br. II. 470) Das will den Montagebegriff evozieren, greift aber zu kurz. Montage lässt tatsächlich das Elemente des Einmontierten, Eingeklebten als solches im Text stehen, auf das es erkannt werden soll. Denken sie etwa, um eines der großen Beispiele zu nehmen, an Döblins Berlin Alexanderplatz. Die Werbebotschaften des Alexanderplatzes sind hier so einmontiert, dass man

sie als abgegrenzte Textstücke weiter erkennen kann. Sie präsentieren sich als in den Roman eingefügte Stücke durchaus in ihrer Fremdheit und Abgegrenztheit. Sie wollen als heterogene Materialien auffallen, weil dies zur Ästhetik des Werkes hinzugehört.

Die Ästhetik des Doktor Faustus ist eine gänzlich andere. Thomas Mann bringt das im Brief an Adorno nur wenige Zeilen später auch zum Ausdruck, wenn er sein Verfahren der Integration von Fremdmaterial noch einmal benennt. Dann „klebe ich es auf und **lasse die Ränder sich verwischen, lasse es sich in die Komposition versenken.** (Br. II, 470) Hier ist das im Doktor Faustus von Thomas Mann angewandte Verfahren exakt beschrieben und das hat mit Montage dann nichts mehr gemein. Wir haben es am Beispiel Kaisersaschern je eben gesehen: Aus vielen Realien entsteht eine phantastische Stadt und die vielen Einzelheiten, die die bilden, haben ihren Sinn alle aus der Komposition des Romans heraus – so etwa das erwähnte Kaisergrab, das seinen Sinn dadurch erhält, dass es den kosmopolitischen Strang in Leverkühns Denken in dessen Heimatstadt gleichsam materialisiert. Die scharfen Ränder des Materials, die die Montage konstituieren, eben diese Ränder will Thomas Mann nicht. Durch das „Verwischen der Ränder“ verlieren die eingefügten Materialien ihre Abgegrenztheit – sie werden Teil der Textkomposition.

Auf diese Art entsteht im Doktor Faustus wirklich eine ganz eigene, mythisch-phantastische Wirklichkeit, die aus vielen Realien zusammengesetzt ist.

Das ist, wenn man etwas vereinfachend formuliert, ein Weg, der genau andersherum verläuft wie beim Erstling, beim Buddenbrookroman. Hier war die Stadt vorhanden, die Realien auch. Beides wurde dann auch eifrig genutzt und führte zu den erwähnten Irrungen und Wirrungen. Das Phantastische und Träumerische, die Aufladung mit dem von Thomas Mann alleine kommenden Sinn, geschah dann in einem zweiten Schritt, der sich an der vorhandenen Wirklichkeit orientieren musste. Bei Bedarf war diese „umzuschreiben“, wie das Beispiel von den Fleischern unter den Marktarkaden zeigte.

Einen anderen Weg ging Thomas Mann beim Doktor Faustus, der 1947, also fast fünfzig Jahre später als der nobelpreisgekrönte Erstling erschien. Hier gab das Buch von Beginn an den Rahmen vor. In der Geschichte von Adrian Leverkühn wurden die unterschiedlichsten Realien geradezu eingeschmolzen, um etwas Neues, das nur in der ästhetischen Welt sein Zuhause hatte, entstehen zu lassen. Die Gefahr der Verwechslung von Wirklichkeit und Dichtung war damit weitestgehend ausgeschaltet.

Entstanden war eine neue Gefahr, dass nämlich sein sehr komplexes und konstruiertes Romanwerk entstand, das die Gefahr der Sterilität, der Überdeterminierung nicht immer vollkommen ausschließen konnte.

In der Rückschau mag es von daher einer der Gründe für den gewaltigen und bis heute andauernden Erfolg des Buddenbrook-Romanes sein, dass hier die Kunst noch nicht vollends von den Schlacken der Wirklichkeit gereinigt war, dass die Stadt immer noch in das Werk hineinragte, dass mit einem Wort Anknüpfungspunkte aus der Lebenswirklichkeit der Leser den Weg in das Werk vereinfachten. Dass eben der kleine Grenzverkehr zwischen Wirklichkeit und Dichtung möglich war und die Scheidewand zwischen Welt und Kunst noch durchlässig war.

Aber damit begeben Sie mich auf das Feld der literarischen Wertung. Es ist ein Feld das der Literaturwissenschaftlicher scheut. Ich tue das nicht. Aber es bleibt mit nicht mehr die Zeit und der Raum, dieses komplizierte Thema angemessen zu behandeln.

Nehmen Sie daher meine in dieser Richtung gemachte Bemerkung als Ausblick, über den man eventuell noch diskutieren kann und lassen Sie mich abschließend für Ihre Aufmerksamkeit danken.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Der Beginn ist identisch mit dem Schreibbeginn Thomas Manns, wie aus dem Tagebuch hervorgeht. Zeitblom wird dann aber schneller fertig als der Autor, der erst am 29. Januar 1947 abschließt.

<sup>2</sup> Siehe dazu Lieselotte Voß: DIE ENTSTEHUNG VON THOMAS MANNS ROMAN "DOKTOR FAUSTUS". DARGESTELLT ANHAND VON UNVERÖFFENTLICHTEN VORARBEITEN. Tübingen 1975, S. 47-55

<sup>3</sup> Dies deutet auf die Nähe Kaisersaschern zu Lübeck hin. Schon 1931, in der Ansprache zum 60igsten Geburtstag von Heinrich Mann wird die Heimatstadt mit fast identischen Formulierungen beschrieben. (X, 309)

<sup>4</sup> Hans Rudolf Vaget: KAISERSASCHERN ALS GEISTIGE LEBENSFORM. ZUR KONZEPTION DER DEUTSCHEN GESCHICHTE IN THOMAS MANNS DOKTOR FAUSTUS. In: DER DEUTSCHE ROMAN UND SEINE HISTORISCHEN UND POLITISCHEN BEDINGUNGEN. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Bern 1977, S. 200ff. vgl. zur Quelle für die Informationen über Otto III. Hans Rudolf Vaget: ERICH KAHLER. THOMAS MANN UND DEUTSCHLAND. EINE MISZELLE ZUM DOKTOR FAUSTUS. In: Ethik und Ästhetik. Frankfurt 1995, S. 509-518