

Zoltán Szendi

Das Rachemotiv als strukturbildendes Element in den Novellen Thomas Manns

In Thomas Manns Kunst bildet die Opposition von Leben und Geist den thematischen Kern, zu dem auch die Wurzeln der späteren Werke zurückreichen. Die antagonistische Gegenüberstellung ist dennoch nicht steif, sondern setzt immer ein *dynamisches* Verhältnis voraus. Die Spannung zwischen den Gegensätzen trägt nämlich sowohl die Anziehung als auch die Abstoßung gleichermaßen in sich. Das ist eine Kraft, die sich nach der gegenseitigen Existenz sehnt und sie gleichzeitig ablehnt und die bei Thomas Mann die Motivquelle für die *Sehnsucht* und die *Rache* ist. Das zwangsläufige Scheitern der Sehnsucht im Schicksal von manchen Thomas Mann-Helden wird in negativer Form bewußt: durch Herabsetzen und Verneinen der fehlenden Werte. Mit anderen Worten: Rache wird genommen, indem die Schwächen des Antipoden entlarvt werden. Verlangen und Rache sind hier also untrennbar miteinander verbunden, sie können auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden und zeugen in jedem Fall von einem ambivalenten Erlebnis. Die Lebensverneinung bedeutet eine ernsthafte Gefahr, wenn die aus dem Leben Ausgestoßenen für ihre Not *Rache üben* und wenn die die Machtlosigkeit kompensierende Aggression ein Tätigkeitsfeld erlangt und ihre krankhaften Sehnsüchte ausleben kann. Das Rachemotiv durchzieht – ähnlich dem Sehnsuchtmotiv – das gesamte Mannsche Lebenswerk. In dieser Arbeit werden nur diejenigen Werke gedeutet, in denen das Moment der Rache als Handlungs- und Kompositionsfaktor erscheint.

Der Erzähler der Novelle *Der Weg zum Friedhof* äußert, indem er Piepsams tragisches Schicksal deutet: "Selbstverachtung und Laster aber stehen in der schauerhaftesten Wechselbeziehung, sie nähren einander, sie arbeiten einander in die Hände, daß es ein Graus

ist.”(VIII, 190).¹ Die Selbstverachtung und die Alkoholsucht führen den Beamten in ein selbstzerstörerisches Leben. In der Geschichte von *Tobias Mindernickel*, ”die erzählt werden soll, weil sie rätselhaft und über alle Begriffe schändlich ist” (VIII, 141), entstehen *sadistische Neigungen* mangels Selbstwertgefühls. Die Novellenstruktur folgt der strengen Logik der Aufdeckung des ”rätselhaften” Falles und der psychologischen Spurensuche.² Die drei Kapitel der Erzählung sind eng miteinander verbunden und bauen aufeinander auf.

Die Milieuschilderung und Charakterisierung der Hauptfigur im ersten Teil heben die Verachtung hervor, der ein abgesunkener Bürger ausgesetzt ist. Mindernickel vegetiert einsam und in ärmlichen Verhältnissen dahin. Seine völlige Isolierung von der Außenwelt und seine Hemmungen führen zu einem komplexen Selbstverteidigungssystem: er wagt sich nur selten auf die Straße, ist ängstlich und unterwürfig, feige und zurückhaltend. Mit dem ängstlichen Zittern der unterdrückten Seele erträgt er es wortlos, wenn die Kinder der Straße an seinem Mantel zerren und ihn verspotten. Seine lächerliche Erscheinung zieht auch er selbst nicht in Zweifel. Seine Trauerkleidung (er ist von Kopf bis Fuß in Schwarz gehüllt) sowie sein auf den Boden gerichteter Blick zeugen davon, daß er vom Leben verschreckt und endgültig von ihm losgerissen ist.

”Sein Gesicht sieht aus, als hätte ihm das Leben verächtlich lachend mit voller Faust hineingeschlagen...Übrigens ist es sehr möglich, daß er ohne schwere Schicksalsschläge erlebt zu haben, einfach dem Dasein nicht gewachsen ist [...]” (VIII, 142f.)

Wodurch Mindernickel in dieses unwürdige Dasein geraten ist, interessiert den Erzähler nicht mehr. Von der vollendeten Tatsache des verkümmerten Lebens ausgehend, geht er lediglich der Frage nach, was aus Mindernickel werden kann, genauer gesagt: *zu welchem Krüppel* der in einer sündhaften Machtlosigkeit gefangene Mann noch absinken kann.

Das erste Kapitel endet mit einer Episode, die – in ihrer Motivierung und mit ihren Gestenmotiven gleichermaßen – unmittelbar die zwei anderen Teile vorbereitet. Aus der Kinderschar, die Tobias gewöhnlich verfolgt, stolpert ein Missetäter hervor und bleibt mit blutender Stirn am Boden liegen. Angesichts des Unfalls *sammelt* der für seine Ägstlichkeit

¹ Die Quelle der Thomas Mann-Zitate, wenn im Text nur die Band- und Seitenzahl angegeben ist: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main 1974.

² Herbert Lehnert: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1965, S. 19.

bekannte Mann *Mut* und verbindet den kleinen Verletzten unter Mitleidsbekundungen mit seinem Taschentuch. Seine humane Geste rührt ihn selbst so sehr, daß sie ihm für kurze Zeit Haltung verleiht: "Er schritt fest und aufrecht, [...] seine Augen [...] faßten mit Sicherheit Menschen und Dinge, während um seinen Mund ein Zug von schmerzlichem Glücke lag..."(VIII, 144).³ Nachdem Tobias auf diese Weise das "*schmerzliche Glück*" der *Hingabe* gekostet hat, kauft er sich mit ungekannter Entschlossenheit einen Hund. Ein Auslöser für diesen Schritt, durch den er seine Einsamkeit mit jemandem teilen will, ist sicherlich auch die Tatsache, daß er auf seinen Spaziergängen bald wieder in der alten Form verspottet wird, nachdem wegen seiner wohltätigen Geste der Spott der Kinder für eine kurze Zeit ausgeblieben ist.

Das zweite Kapitel schildert – neben dem Hundekauf – detailliert das ambivalente Verhalten des frischgebackenen *Besitzers*. Der von *Minderwertigkeitsgefühlen* geplagte Mann erprobt (zumindest innerhalb seiner Wohnung) mit großer Genugtuung seine neue Machtposition.⁴ Er ist von nun an der uneingeschränkte Herr über ein Lebewesen, das er mal mit krankhaft egoistischer Zärtlichkeit, mal mit launischer Grausamkeit zum Gehorsam erziehen will. Er schlägt das vom Springen auf Kommando erschöpfte arme Tier mit narzißtisch-sadistischer Besessenheit und verweilt in napoleonischer Pose vor seinem Opfer. Als der bestrafte "Untertan" mit treuer Anhänglichkeit und unterwürfig Tobias' Gesicht ableckt, besänftigt sich gleich der krankhafte Tyrann und wird vollkommen von seinem eigenen Mitleid überwältigt, wie damals, als er das blutende Kind verbunden hat. Das pathologische Portrait ist also im Vergleich zum ersten Teil um den Zug ergänzt, daß in der gestörten Persönlichkeit auch die sadistischen Gelüste und damit die negativen Extreme aufgezeigt werden. Weil die zwei völlig entgegengesetzten Gefühlsäußerungen, die sich nach Liebe sehnde Zärtlichkeit und die krankhafte Brutalität, in demselben Kompensierungsstreben ihren Ursprung haben, hebt die unberechenbare Unmenschlichkeit auch die menschlichen Gesten auf.⁵

³ Vgl. Michael Schädlich: *Ethische und ästhetische Weltsicht in Thomas Manns frühen Erzählungen*. In: M. Schädlich: *Titelaufnahmen*. Berlin: Union-Presse Hass 1976, S.51.

⁴ Hellmut Haug spricht aufgrund des Zusammenfalls von den Anfangsbuchstaben des Verfassers- und Heldennamens über die selbstkritische Absicht Thomas Manns. H. Haug.: *Erkenntnisekel. Zum frühen Werk Thomas Manns*. Tübingen: Max Niemeyer 1969, S. 71.

⁵ Vgl. Hans M. Wolff: *Thomas Mann. Werk und Bekenntnis*. Bern: Francke 1957, S. 13.

Das Schlußkapitel beschreibt – als äußerste Konsequenz – den Wahnsinn, von dem Mindernickels von Mißerfolgen gezeichnete Persönlichkeit befallen ist. Die drei Episoden der letzten Kompositionseinheit schildern die allmähliche Steigerung der immer gefährlicher werdenden krankhaften und ambivalenten Persönlichkeit, die am Ende Mord begeht. Den melancholischen Blick des sich nach Freiheit und Bewegung sehnenden, aber immer in der Wohnung eingesperrten Hundes deutet sein Herrchen – mit perverser Selbstsucht – als Ausdruck von Traurigkeit des Schicksalsgenossen: "Siehst du mich schmerzlich an, mein armer Freund? Ja, ja, die Welt ist traurig, das erfährst auch du, so jung du bist..." (VIII, 148). In dem Moment jedoch, in dem das eingesperrte Tier seine zu Traurigkeit bestimmte Rolle vergißt und selbstvergessen im Zimmer herumspringt, verwandelt sich Mindernickels schmerzliche Selbstzufriedenheit in unsichere Ratlosigkeit und haßerfüllten Ärger. Er ist unfähig, im Verhalten des anderen Wesens die noch so kleinen Freuden des Lebens zu ertragen. Und als Esau vom "Gefängnis-Idyll" die Nase voll hat und entwischt, verprügelt Tobias den wieder eingefangenen Hund brutal.

Der Leidensweg des Hundes setzt sich mit einem zufälligen Messerstich fort. Esau schnappt gierig und übermütig nach seinem Fressen und wird dabei von dem Messer verletzt, mit dem Mindernickel das Brot zerkleinert. Das Herrchen ist wieder *zufrieden*, denn er darf eine schmerzhaft und blutende Wunde heilen: "Er wich während des Tages nicht von ihm, er ließ ihn zur Nacht auf seinem eigenen Lager schlafen, er wusch und verband ihn, streichelte, tröstete und bemitleidete ihn mit unermüdlicher Freude und Sorgfalt" (VIII, 149). Mit sarkastischer Ironie der rhetorischen Wiederholungen im Satzbau wird Mindernickels unermüdliche Pflege vermittelt. Das krankhafte Glück von Tobias Mindernickel währt indes nicht lange. Esau erholt sich und beginnt von neuem, ausgelassen und übermütig herumzuspringen. Seine gesunde Lebensfreude ruft bei seinem Herrchen nur Leid, Eifersucht und qualvollen Neid hervor. Mindernickels narzißtisches Unglück verliert jede Beherrschung und er führt das Messer diesmal mit mörderischer Wut. Der wahnsinnige Mann weint anschließend bittere Tränen um sein Opfer und verspricht dem sterbenden Tier "sein bestes Taschentuch" (VIII, 233). Die *doppelte Pointe* in der Novellenstruktur besteht in der impulsiven Rache und der übersteigerten und grotesken Trauer.⁶ Diese zwei Züge

⁶ S. noch dazu: Hans Ternes: *Das Groteske in den Werken Thomas Manns*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1975, S. 30. und Hermann Wiegmann: *Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretationen und Realien*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992, S. 61.

in Mindernickels Persönlichkeit gehören ebenso zusammen wie das Motivpaar von Messer und Taschentuch. Denn als sich Tobias blutig an der spottenden Überlegenheit des Lebens rächt, bemitleidet er sich selbst und beweint seine narzißtischen Sehnsüchte.⁷

Die frühe Novellenstudie *Gerächt* unterscheidet sich in ihrer Rache-Thematik völlig von *Tobias Mindernickels* grausamer Aggression. Die Vorbedingung für die Vergeltung und ihre psychologische Logik sind allerdings auch in Anselms unbedeutendem Abenteuer nicht anders, weil sich auch hier der im Leben Benachteiligte Genugtuung verschafft. Allerdings nicht im brutalen Affekt, sondern in kühler Berechnung. Die besondere Geschichte des Ich-Erzählers Anselm und des Blaustrumpfes Dunja Stegemann stellt im Lebenswerk Thomas Manns einen erneuten geistreichen Beleg dafür dar, daß sich die vom Leben benachteiligte Persönlichkeit nie wirklich mit dem "Lebens entbehrenden Leben" zufriedengibt und mit heimtückischer Empfindlichkeit gesetzmäßig zurückschlägt, wenn ihre verborgene Wunde getroffen wird. Die Geschichte entfaltet diesmal ihre Lehre aus den Gegensätzen des Mann-Frau-Verhältnisses. Die Beziehung des zwanzigjährigen Jünglings und des um zehn Jahre älteren Fräuleins beruht ausschließlich auf geistiger Anziehung.⁸ Die "unzweideutige und resolute Häßlichkeit" der Frau beruhigt Anselm. Endlich hat er im anderen Geschlecht eine Gesprächspartnerin gefunden, in der er "den Triumph des Geistes" feiern kann: "denn die körperlichen Reize dieser Intellektuellen waren die eines Besens" (VIII, 163). Trotzdem beengt oft eine prickelnde "Verunreinigung" die intimsten Momente der sich aufschließenden Freundschaft. Um sich von diesem quälenden Gefühl zu befreien, macht Anselm ein offenes und in seiner Naivität grausam verletzendes Geständnis:

"Weißt du, was für mich unserem Verhältnis den originellsten und feinsten Charme gibt? Es ist die intime Vertrautheit unserer Geister, die mir unentbehrlich geworden ist, im Gegensatz zu der prononcierten Abneigung, die ich körperlich dir gegenüber empfinde." (VIII, 164f)

Die Fortsetzung der Szene bereitet mit einer psychologischen Dramaturgie die Pointe des Zurückschlagens vor und beinhaltet den großen Augenblick der Rache. Die in ihrer

⁷ Vgl. J.M. Lindsay: *Thomas Mann's First Stories – Some New Directions in German Realism*. In: *Formen realistischer Erzählkunst*. Festschrift for Charlotte Jolles. Nottingham: Sherwood Press Agencies 1979, S. 269.

⁸ S. noch dazu André Banuls: *Thomas Mann und sein Bruder Heinrich*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1968, S. 104f.

Weiblichkeit aufs größte gedemütigte Dunja nimmt das Gehörte scheinbar gleichmütig zur Kenntnis, doch unmittelbar danach, quasi von der infantilen Offenheit verpflichtet, enthüllt auch sie ihr intimstes Geheimnis: im vergangenen Jahr hatte sie ein Verhältnis mit einem "jungen, sehr schönen Manne". Die Falle gelingt vollkommen. Dieses unmöglich wirkende Bekenntnis weckt nämlich die geistige und nunmehr auch *sinnliche Neugier* des verblüfften Anselm. Als er erfährt, daß seine häßliche Freundin nichts gegen derartige Abenteuer hat, macht er frech und draufgängerisch ein Angebot. Die Frau gibt sich erstaunt: "Oh, mein Lieber, wie verfallen Sie darauf? – Nein, unser Verhältnis ist denn doch zu rein geistiger Natur..." (VIII, 166). Anselm wird durch die Zurückweisung erst recht angestachelt, doch seiner Entschlossenheit wird mit kühlen und spöttischen Worten ein Korb erteilt.⁹

Die Rachsucht ist in dem gedemütigten Mädchen noch stärker als die körperliche Begierde. Denn als sie in ihrem geistigen Freund listig das körperliche Interesse weckt, kann sie zwischen der Genugtuung der Rache oder dem augenblicklichen Abenteuer wählen, das die Verletzung vergessen läßt. Für Dunja ist – nicht von ungefähr – ersteres wichtiger, weil sie damit einen doppelten Sieg erringen kann: sie bekommt die Gewißheit, daß sie trotz ihrer Häßlichkeit ihre Weiblichkeit ins Spiel bringen kann, und dadurch erhält sie Genugtuung. Das Paradoxe an dem Triumph ist, daß er zwangsläufig in eine Sackgasse führt. Der Selbstschutz bedeutet Selbstverleugnung, und die Rachgier verstärkt die aggressive Opposition mit der Welt. Somit verstärkt der zweifelhafte Sieg nur die Einsamkeit der frustrierten Seele. Über die Psychologie der Rache hinaus verdeutlicht die kurze Geschichte auch, daß die von Mißerfolg geplagte Frau in Anselm einen würdigen Partner für ihr unfruchtbares und selbstgefälliges Spiel gefunden hat. Der Erzähler, als er sein einstiges Ich in seinem Rückblick charakterisiert, spricht von "extremer Gimpelhaftigkeit" Seine Zuneigung zu den Frauen war von flegelhaften Extremen geprägt: "mit der neugierigen Lasterhaftigkeit meiner Lebensführung verband ich aufs anmutigste jenen Idealismus, der mich zum Beispiel die reine, geistige [...] Vertrautheit mit einer Frau innig erwünschen ließ" (VIII, 162). Dieser begeisterte Idealismus mit dem sich der junge Mann in die reine Beziehung stürzt und den Schutz des abstoßenden Äußeren der Frau genießt, deutet auf die verborgene Ablehnung des Körperlichen hin. Und weil diese Ambivalenz in Thomas Manns männlichen Charakteren häufig erscheint, ist die pubertär-

⁹ Das erotische "Spiel" zeigt sich auch im Wechsel von Duzen und Siezen.

naive Unerfahrenheit nicht nur hierin festzustellen, sondern wird auch daraus ersichtlich, daß gerade die Abneigung der Figur, die sich in ihrem Verlangen auszehrt, auch ungewollt entlarvt wird. Daher paart sich die Rache der Frau auch mit spöttischer Verachtung.

Die Vergeltung bekommt in *Wälsungenblut* einen heiklen Zusatz, weil sie ein sexuelles Tabu berührt.¹⁰ Die Geschichte von Siegmund und Sieglinde verdichtet in dem Motiv der Rache den Zusammenhang vom Ausleben der Begierde und der pathologischen Schuld, weil hier der Geschwisterinzeß die Vergeltung darstellt.¹¹ Die sündhaften Freuden erlangen mit der narzißtischen Genugtuung Vollkommenheit. Die Ironie in der Novellenstruktur verleiht der Handlung etwas Schicksalhaftes und parodisiert sie gleichzeitig. Die Zwillinge leben in einer eigengesetzlichen, abgeschlossenen und "feuchtwarmen" Welt. Sie sind vom großbürgerlichen Luxus-Dasein verwöhnt: die aristokratischen Allüren zeugen von überfeinertem Geschmack und Kompensierungsstreben gleichermaßen. Der Vater hat durch erfolgreiche Unternehmungen ein Vermögen angehäuft und kann dadurch der Familie eine privilegierte Stellung in der Gesellschaft sichern, aber die durch die Herkunft bedingten Nachteile können dadurch nicht überdeckt werden. So leben die Kinder zwar uneingeschränkt von dem Geld der Familie, verachten jedoch die Herkunft des Vaters. Zusammen mit dem Geruch des Geldes schämen sie sich auch für das Blut ihres Vaters. Aarenhold "wußte, daß sie einig gegen ihn waren und daß sie ihn verachteten: für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen, für die Art, in der er seinen Reichtum erworben [...]" (VIII, 384). Auch andere Gegensätze belasten die Situation der jungen Leute. Da sie sich für ihre Herkunft schämen, verleugnen sie ihre Vorfahren, was sie zu einer forcierten Eingliederung in die Gesellschaft zwingt, die ihre jüdische Herkunft brandmarkt.¹² Selbst in ihrem Eifer, dem Stigma zu entkommen, vergessen sie nicht das erlittene Unrecht: sie reagieren mit verborgenem Haß und unterschwelliger Antipathie. Das durch die Zugehörigkeit zu einer Minderheit bedingte

¹⁰ Vgl. Mechthild Curtius: *Erotische Phantasien bei Thomas Mann. Wälsungenblut – Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull – Der Erwählte – Die vertauschten Köpfe – Joseph in Ägypten*. Königstein/Ts.: Athenäum 1984, S. 20.

¹¹ Zu den späteren Varianten des Inzestmotivs im Lebenswerk Thomas Manns s. Peter Dettmering: *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann - Rainer Maria Rilke – Richard Wagner*. München: Nymphenburger 1969, S. 64–73.

¹² Im Gegensatz zu dem Manuskript gibt es im gedruckten Text keine direkten Hinweise auf die jüdische Herkunft der Familie Aarenhold mehr.

Fremdsein verstärkt das Gefühl der Blutzusammengehörigkeit und das Suchen nach Sicherheit. Das sind die Spannungen, die in der untrennbaren Gefühlswelt von Scham und Verachtung, Haß und Eigenliebe das erotische Verlangen in inzestuöse Rache umwandeln.¹³

In ihrer linearen Gliederung beinhalten die zwei großen Einheiten der Novellenstruktur die Grundlage für die Handlungsmotivation und die eigentliche epische Handlung. Der erste Teil zeichnet ein Familienbild mit Milieu- und Charakterbeschreibungen. Im Speisezimmer der geräumigen und luxuriösen Villa ruft Wendelin, der Diener, die Hausbewohner mit einem Gongschlag zum Frühstück. Die Beschreibung des Eintreffens der einzelnen Familienmitglieder erinnert an den "epischen Katalog". Als erstes erscheint Herr Aarenhold aus der Bibliothek, der Schatzkammer der *literarischen Raritäten*, nach ihm seine Frau, deren häßliche Gestalt *Brillant* schmücken.¹⁴ Ihnen folgt das ältere Geschwisterpaar: Kunz in *Husarenuniform*, mit einer *Hiebnarbe* im Gesicht, und Märit, "ein strenges Mädchen von achtundzwanzig mit Hakennase, grauen Raubvogelaugen und einem bitteren Munde" (VIII, 381). Schließlich kommen die Zwillinge die Treppe vom Obergeschoß herunter: *Hand in Hand*. Da die Novelle von ihrer besonderen Zuneigung zueinander handelt, widmet der Erzähler ihrem ersten Auftritt einen langen Absatz. Siegmund und Sieglinde sind nicht nur durch ihre auffallende Ähnlichkeit, sondern auch in ihrer Schwärmerei füreinander Spiegelbilder des anderen und so auch ihrer selbst: sie sind echte narzißtische Wesen.¹⁵ Die Schmuckgeschenke, die sie sich als Ausdruck der gegenseitigen Anbetung machen – Sieglinde trägt das von ihrem Bruder erhaltene goldene Band im Haar und Siegmund trägt am Handgelenk als Ausdruck der Schwesterverehrung Sieglindes goldenes Armband –, bezeugen ebenso die narzißtische Geschwisterliebe wie die Gestus-Motive der Händeverknüpfung.

Verspätet und aus einer völlig anderen *äußeren Welt* trifft Sieglindes Bräutigam von Beckerath ein. Die ironische Schilderung der Szene betont durchweg die grotesken Dissonanzen dieser Verlobung. Die neureiche, snobistische Überheblichkeit der Familienmitglieder hält die Bemühungen des heiratswilligen und verstörten Mannes ständig

¹³ Zur Verknüpfung des Inzestes mit dem Narzißmus s. Hans Wysling: *Thomas Mann heute*. Bern/München: Francke 1976, S. 107.

¹⁴ Die äußere Erscheinung der Frau weist auf die Baronin aus *Der Wille zum Glück* zurück. Vgl. Jens Malte Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978, S. 235.

¹⁵ Vgl. Mechthild Curtius, a.a.O. S. 18.

in Schach. Der *familiäre Zusammenhalt* offenbart sich nirgends so auffällig wie in dem ambivalenten Verhalten dem um die Hand der Tochter anhaltenden Mann gegenüber. Einerseits befürworten die Aarenholds die Heirat Sieglindes mit von Beckerath, allen voran Kunz, der seine eigene Stellung gerne durch einen Verwandten von gutem Ruf festigen würde, doch auch Siegmund hat keine Einwände, "weil von Beckerath im Ministerium tätig und von Familie war" (VIII, 394), obwohl die bevorstehende Hochzeit einen nicht wiedergutzumachenden Verlust für seine sein Leben ausfüllende Eigenliebe darstellt. Andererseits amüsieren sich die Familienmitglieder, die den Schutz und die Sicherheit des Heimes genießen, einhellig auf Kosten des fremden Eindringlings. Selbst ihre nachsichtige Gutmütigkeit ist nicht frei von schadenfroher Verachtung. Die widersprüchliche Beziehung wandelt sich im Fall der Zwillinge, in deren Fall die Notwendigkeit des "gesellschaftlichen Kompromisses" und des "Befehls des Blutes" zu einem unauflöselichen Konflikt führen, zwangsläufig in einen rachesüchtigen Zynismus. Sieglinde hat dem beharrlichen von Beckerath ihr Ja-Wort gegeben, "nachdem sie ihm oft genug gesagt, daß sie ihn nicht liebe" (VIII, 395). Während sie über die Hochzeitsreise reden, blickt sie ihren Bräutigam prüfend und kalt an und hält dabei die Hand ihres Bruders. Siegmund bittet seinen künftigen Schwager mit vorgetäuschter Ehrfurcht um Erlaubnis, mit seiner Schwester die Oper *Die Walküre* anschauen zu dürfen, die Karten hätte er allerdings bereits besorgt. Die böswillige Provokation seitens des "Wälsungen"-Bruders liegt darin, daß er, als der nichtsahnende Bräutigam seine Gesellschaft anbietet, mit unverhohlenem Spott das Mißverständnis aus dem Weg räumt: "Sieglinde und ich, wir bitten, vor der Hochzeit noch einmal *allein* miteinander die 'Walküre' hören zu dürfen". (VIII, 389) Die ironische Anspielung, die in der skrupellosen Bitte liegt, wird dadurch noch hervorgehoben, daß Kunz währenddessen auf dem Tisch das *Hunding-Motiv* rhythmisiert.

Die Opernvorstellung bildet mit dem Vorspiel und dem Nachspiel, das den Ausgang der Geschehnisse in sich trägt, den zweiten Teil der Novelle. Der Toilette Siegmunds und dem ausgedehnten Ritual seines Ankleidens sind ein epischer Exkurs gewidmet, der eine tiefere Charakterisierung Siegmunds ermöglicht. Die Beschäftigung mit seinem Äußeren raubt einen beträchtlichen Teil seiner Zeit. Auch seine geistigen Neigungen bleiben mangels wahrer Begabung und Ausdauer ebenso in der Leere der zum Selbstzweck gewordenen Eitelkeit stecken, wie sein Mode- und Sauberkeitsfimmel. Das Paradoxe seines Schicksals liegt darin, daß er in einen Luxus hineingeboren ist, der zwar grenzenlose Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung bietet, zugleich aber eine hemmende Wirkung auf die Aktivität

ausübt und zu Trägheit und Hedonismus führt. Der Vater spricht noch von der "absoluten Leistung", die keine mildernden Umstände kennt, während seinem Sohn nur noch die Enervierung der zweiten Generation bleibt. Ersterer besitzt den Willen zur Schicksalsgestaltung, letzterer einen bis ins feinste Detail geschliffenen Geschmack. Weil Aarenhold und sein Sohn die wichtigsten Charakterzüge Aschenbachs getrennt verkörpern, muß sich Aarenhold mit dem Sammeln von Kunstschätzen und sein Sohn mit dem Bajazzoschicksal begnügen.¹⁶

Das Narzißportrait der Hauptfigur im *Bajazzo* wird in Siegmunds Charakter um den krankhaften Zug der Geschwisterliebe erweitert. Die erotische Beziehung ist das einzige Bewegungsfeld des Ichs. Sie gewährt ihm Sicherheit und Ersatz. Die Persönlichkeit findet ihren eigenen Platz in der Welt des Du, weil die Seele, die die Realität verdrängt, auch ihren leeren Platz mit sich selbst ausfüllt. Die krankhaft sensible Persönlichkeit schreckt nämlich vor der Außenwelt nicht nur wegen der in ihr auftretenden möglichen Konflikte zurück, sondern sie *ekelt sich auch körperlich* vor der Gegenwart anderer. Eine ironische Bemerkung des Erzählers verdeutlicht das: Siegmund besucht das Kolleg über Kunstgeschichte nicht, weil sein Geruchssinn ihm sagt, daß seine Kommilitonen nicht genug baden! Seine Schwester ist für ihn verführerisch, weil sie auch in der *Sinneswahrnehmung* ein Ebenbild darstellt:

"er hatte keinen Freund , nie einen gehabt als sie, die mit ihm geboren, sein kostbar geschmücktes, dunkel liebliches Ebenbild, dessen schmale und feuchte Hand er hielt [...] Sie nahmen frische Blumen auf ihre Spaziergänge mit [...] Sie atmeten im Gehen den holden Duft mit wollüstiger und fahrlässiger Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, wiesen mit einer inneren Gebärde die übelriechende Welt von sich weg und liebten einander um ihrer erlesenen Nutzlosigkeit willen. (VIII, 393f)

Die im Inzest mündende Geschwisterliebe und die homoerotische Neigung werden durch diese narzißtische Sensibilität und Affinität miteinander verbunden.¹⁷ In beiden Fällen wurzeln Zuneigung und Abneigung aus der narzißtischen Persönlichkeit. Daher ist es kein Zufall, daß die charakteristischen Züge des "erotischen Ästhetizismus" – das ist eine

¹⁶ Zu Recht nennt Malte Fischer Siegmund einen Dilettanten. Jens Malte Fischer, a.a.O. S. 236.

¹⁷ Vgl. dazu noch: Klaus Pringsheim: *Ein Nachtrag zu "Wälsungenblut"*. In: G. Wenzel (Hrsg.): *Betrachtungen und Überblicke 1966*, S. 264.

Bezeichnung für die Homoerotik bei Thomas Mann¹⁸ – auch in der Welt des Inzestes zu finden sind.¹⁹ Überempfindlichkeit und Dekadenz sind gleichzeitig ein schicksalhaftes Privileg der Künstlerpersönlichkeit, das sich durch das Lebenswerk zieht. So kann es bei der Charakterisierung der Zwillinge in die Irre führen, wenn wir nur die Momente in Betracht ziehen, die den krankhaften Egoismus und die vor der Welt sich verschließende Hoffnungslosigkeit entlarven. In der gleichermaßen zwangsmäßigen wie bewußten Isolation ist nämlich auch der Stolz der *Auserwähltheit* und des *repräsentativen Seins* verborgen, sowie der auch in seinem Selbstzweck den Thron fordernde Anspruch: das Herzogtum von Klaus Heinrich. Das ist die Freude der formalen Existenz in der selbst geschaffenen, durchästhetisierten Welt.²⁰ Daraus folgt, daß die dem Bräutigam entgegengebrachte gehässige Verachtung nicht nur und nicht in erster Linie seiner germanischen Herkunft gilt, sondern der *”trivialen Seinsform”*, die er verkörpert. Von Beckerath *”ist die trivialste Existenz, in die ich Einblick gewonnen habe”* (VIII, 395) – sagt Siegmund abwertend zu der nicht gerade begeisterten Braut. In der Gegenüberstellung des Blutes steht wohl kaum die Rassenunterscheidung im Vordergrund,²¹ denn die vornehme Arroganz der steinreichen jüdischen Familie gegenüber dem deutschen Durchschnittsmann verfestigt sich und macht nur denselben Konflikt soziologisch sichtbar, der bereits in vielen Abwandlungen vorliegt. Denjenigen Konflikt nämlich, der das heikle Verhältnis von Leben und Geist darstellt. Die lahme Anna, die unglücklich-empfindliche Protagonistin der letzten Novelle Thomas Manns (*Die Betrogene*) kritisiert die Alltäglichkeit von Rosalie ebenso, wie die als Fremde und in der Minderheit lebenden Aarenholds die Schwächen des künftigen Verwandten sorgfältig in Evidenz halten. Die psychologische Formel, egal, in welcher Form sie dargestellt wird, ist in ihren Grundzügen eine Wiederholung ihrer selbst: der aus demütigenden Verhältnissen stammende Geist läßt durch Trotz, der nach Kompensation strebt, seine Überlegenheit schillern und rächt sich bei passender Gelegenheit. Nicht jeder Thomas Mannsche Figur ist es jedoch gegeben, sich auf der Seite des Geistes zu erheben.

¹⁸ X, 197.

¹⁹ Vgl. Bernd M. Kraske: *Thomas Manns ”Walsungenblut” – eine antisemitische Novelle?* In: R. Wolff (Hrsg.): *Thomas Mann. Erzählungen und Novellen*. Bonn: Bouvier 1984, S. 50.

²⁰ S. Hans Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Bern/München: Francke 1982, S. 101.

²¹ Vgl. Bernd M. Kraske, a.a.O., S. 54.

Mindernickels Begabung "reicht nur für einen Messerstich aus". Das Zwillingpaar mit dem ausgefallenen Geschmack dagegen eilt in die Oper, um anschließend dem Bräutigam, der sich auf die Hochzeitsreise vorbereitet, "noch rechtzeitig" Hörner aufsetzen zu können.

Die Wagner-Adaptation des Nibelungen-Mythos ist der Mittelpunkt und die wichtigste Schicht in der Novellenkomposition. Obwohl er als eigentlicher Text nur einen Teil des Textganzen ausmacht, umspannt er mit dem Titel, dem Hundig-Motiv und den Anspielungen der Schlußzene das gesamte Werk. Das Musikdrama und die Novellenhandlung sind gegenseitige *ironisch-parodistische Entsprechungen*.²² Es geschieht nichts in der Novelle, was nicht aus der Logik des Mythos und der Oper folgen würde, und umgekehrt: die Aktualisierung des Opernthemas bringt auch in den mythischen "Balladennebel" Licht. Die fiktiven Welten der Novelle und des Musikstückes werden durch die Operaufführung, die sich in die epische Handlungsreihe einfügt, ohne sie aufzuheben, miteinander verflochten. Der Erzähler bedient sich einer *simultanen Erzähltechnik*. Er berichtet vom Bühnengeschehen und gleichzeitig beobachtet er die Zwillinge in der Loge. Im *Spiel der ironischen Perspektive* vervollkommnet er die Technik der zusammengesetzten Erzählform. Die Rolle des außenstehenden Beobachters behält der Erzähler nämlich nur bei, wenn er vom Geschwisterpaar erzählt. Bei der Übermittlung des Bühnengeschehens verwebt sich sein Blickwinkel aber untrennbar mit der Perspektive derer, von denen die Geschichte handelt. Hier zeugen die subjektiven Hervorhebungen aus der Opervorstellung von einer verinnerlichten Perspektive. Der Erzähler vermittelt das Spiel durch die Augen der Zwillinge, d.h. er berichtet von der Handlung nur das, womit die Verliebten sich auch im eigenen Erleben *identifizieren* können.

Von den drei Aufzügen der *Walküre* verfolgt der Erzähler den ersten Aufzug noch detailliert und aufmerksam, die Handlung und den Schluß des letzten faßt er lediglich zusammen und den zweiten, in dem Siegmund und Sieglinde eine zwar geringere, dafür aber umso tragischere Rolle spielen, da ihre sündhafte Liebe in dem Tod des Bruders ein grausames Ende findet, überspringt er. Stattdessen konzentriert sich der Erzähler auf die Gedanken der *Novellenfigur* Siegfried, während dieser über das mythische Geschehen

²² S. noch die Werkanalyse von James Northcote-Bade: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*. Bonn: Bouvier 1975, S. 53–67.

nachsinnt und gewahrt wird, daß die großen leidenschaftlichen Momente der Schöpfung und des Lebens gleichermaßen an ihm vorbeigegangen sind:

„Ein Werk! Wie tat man ein Werk? Ein Schmerz war in Siegmunds Brust, ein Brennen oder Zehren, irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Es war so dunkel, so schimpflich unklar. Er fühlte zwei Worte: Schöpfertum ... Leidenschaft. Und während die Hitze in seinen Schläfen pochte, war es wie ein sehnsüchtiger Einblick, daß das Schöpfertum aus der Leidenschaft kam und wieder die Gestalt der Leidenschaft annahm. Er sah das weiße, erschöpfte Weib auf dem Schoße des flüchtigen Mannes hängen, dem es sich hingegen, sah ihre Liebe und Not und fühlte, daß so das Leben sein müsse, um schöpferisch zu sein. Er sah sein eigenes Leben an, dies Leben, das sich aus Weichheit und Witz, aus Verwöhnung und Verneinung, Luxus und Widerspruch, Üppigkeit und Verstandeshelle, reicher Sicherheit und tändelndem Haß zusammensetzte, dies Leben, in dem es kein Erlebnis, nur logisches Spiel, keine Empfindung, nur tötendes Bezeichnen gab, – und ein Brennen oder Zehren war in seiner Brust, irgend etwas wie eine süße Drangsal – wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erlebnis? Der Leidenschaft?“ (VIII, 404)

Siegmunds Grübeln, das eine Beschreibung des Aufzugs ersetzt und das aus der Handlung des Musikdramas fällt, stellt eine Variation des *Tonio Kröger*-Themas dar. Die Textkomposition, die aus den Gedanken der Sehnsucht und des Zweifels entsteht, zeigt mit dem lyrischen Ton und dem elegischen Refrain-Abschluß den „verirrten Bürger“, der auch das Schöpfertum nur mit Sehnsucht betrachten kann. Die *doppelte Stimmführung* trägt diesem Unterschied Rechnung: in der Elegie versteckt sich auch Ironie. In Siegmunds zögerlichen Mutmaßungen werden die Tonio Krögerschen *Ars poetica*-Elemente durch dilettante Vorstellungen verschleiert, in erster Linie durch den falschen Glauben, daß die im Werk *dargestellten* Leidenschaften mit den in der Realität *erlebten* Erlebnissen identisch sind. Denn der genießende und verwöhnte Kunstliebhaber kennt nicht die Qualen und den Lebenshunger von Tonio Kröger, dem *Schriftsteller*, seine unerfüllte Sehnsucht, die inspirierend auf das Schöpfertum wirkt. Siegmund weiß nicht, daß das schaffende Leben vom *Werk* aufgezehrt wird. Und weil er die Realität in der Kunst sucht, *will* er das erleben, was das Musikdrama erzählt. Das ist eine paradoxe, aber keineswegs zufällige Zweiheit in der Schicksalsgestaltung: Tonio Kröger verwirklicht sich im Schreiben, Siegmund dagegen in der mehrfachen Sünde der narzißtischen Liebe.

So ist die Opernvorstellung nicht nur ein Spiegelbild der Novellenhandlung, sondern auch ihre *antreibende Kraft*. In der Loge verfolgen Siegmund und Sieglinde ihre eigene besondere Zuneigung auf der Bühne heroisiert, in mythischer Größe und einem absoluten Ende:

„Alle Sehnsucht seines verrufenen Lebens war gestillt in ihr, und alles, was sich ihm kränkend versagt, wenn er sich zu Männern und Frauen gedrängt, wenn er mit jener Frechheit, welche Scheu und das Bewußtsein seines Brandmals war, um Freundschaft und Liebe geworben hatte, – es war gefunden in ihr. In Schmach lag sie wie er im Leide, entehrt war sie wie er in Acht, und Rache – Rache sollte nun ihre geschwisterliche Liebe sein!“ (VIII, 402)

Das in der Handlung verborgene Paradigma *weckt das Bewußtsein*, während der mythische Hintergrund und die Musik Wagners den von der Oper heimkehrenden Geschwistern pathetische Gefühle verleihen.²³ In der auf den ersten Aufzug folgenden Pause unterlassen die Zwillinge zwar nicht ihre kritischen Bemerkungen – Sieglinde findet das Orchester „schleppend“, ihr Bruder „sentimental“ –, aber zu Hause imitiert Siegmund dennoch die „tragisch schleppenden“ Schritte des Bühnenhelden und läßt sich mit dessen schmerzreichen Gesten auf das Bärenfell fallen. Die elementare Kraft und Wirkung des Stückes zeigt noch mehr die Tatsache, daß die Geschwister auch die leidenschaftliche Liebesszene des ersten Aktes „nachahmen“ und so zugleich Rache am „trivialen Dasein“ von Beckeraths üben.

Die Wirkung des Musikstückes und der imitative Charakter der Novellenhandlung werden dichterisch hervorgehoben und damit wird gleichzeitig auch die parodisierende Absicht aufgedeckt. Die spiegelbildlichen Entsprechungen erklären nicht nur gegenseitig das analoge Geschehen der zwei Welten, sondern zeigen zugleich auch ironisch ihre Verzerrungen auf. Die Narzißmus-Pathologie in der Beziehung der Aarenhold-Geschwister deheroisiert die mythische Liebe und versetzt das Pathos der „Wagnerschen Leidenschaft“ in ein zweifelhaftes Licht. Daher fehlt in der inneren Perspektive des die Operaufführung beobachtenden Blickes nicht *der Horizont der äußeren Perspektive*, die das Bühnengeschehen an dem ihr gebührenden realistischen Ort einschätzt. Sie bemerkt nämlich – in einem weiteren Sinn – in den Gesten der *Kunst* nicht lediglich die Kraft, die sich auf das Wesentliche konzentriert und es verdichtend erhebt, sondern auch die Gefahr des Abgleitens: den falschen Weg des Selbstbetrugs. Andererseits wird mit der Monumentalität der Aufarbeitung des Wagnerschen Mythos die Geschwisterliebe der Novelle in den Schatten gestellt, weil in der Parallele ihre bürgerliche, vom Luxus geprägte Nichtigkeit hervortritt. Das *gemeinsame Bild* der parallel gespielten und einander parodisierenden

²³ Vgl. Robert Faesi: *Thomas Mann. Ein Meister der Erzählkunst*. Zürich: Atlantis 1955, S. 59.

Spiegelwelten holt – über die Handlungsanalogie hinaus – auch die tiefere Beziehung zwischen der *geschaffenen Illusion* der Kunst, die hier von der Opernaufführung geweckt wird, und dem *Scheinleben*, das die Zwillinge repräsentieren, an die Oberfläche.

Das Kompensationsstreben entartet in der Figur Cipollas zu offener Aggression und sadistischer Perversion. Die geistige Überlegenheit, die sexualpathologischer Herkunft ist, kann auch aus gesellschaftlicher Sicht zur unmittelbaren Gefahr werden, weil sie mit einem hysterischen *Willen* gekoppelt ist und ihre dämonische Kraft auf ein einziges Ziel konzentriert: auf das Ausleben des Machtwahns, der auf die eigene Verwirklichung abzielt.²⁴ Das paradigmatische Gleichnis von *Mario und der Zauberer* zeigt mit breiterer Gültigkeit als bisher das diabolische Wesen des mißgestalteten Charakters. Es macht auf die möglichen, letzten Konsequenzen aufmerksam, zu denen ein nach Genugtuung strebender Rachedurst fähig ist. Es wäre allerdings einseitig, im Verhalten des Zauberers *ausschließlich* die "Anatomie des Faschismus" sehen zu wollen,²⁵ da die Novelle über ihre historisch begründete Aktualität hinaus auch auf andere Zusammenhänge abzielt.²⁶

Thomas Manns 1938 verfaßter Essay *Bruder Hitler*, in dem der berüchtigte faschistische Führer in emotional gefärbtem Ton entlarvt wird, montiert auf das anatomisch präzise Krankheitsbild die pathologischen Züge des narzißtischen *Künstlers*.²⁷ Das "Führer"-Portrait hebt die wahnwitzigen Rachegeleüste des in allen Bereichen eine Niederlage erlittenen und zu allem unfähigen Menschen hervor, der die Minderwertigkeitskomplexe des im Krieg unterlegenen Volkes ausnutzt und mit demagogischer Redegewandtheit in seinen Wunden herumstochert. Die unglaubliche Karriere – fährt der Autor fort – erinnert ans Märchen: an den Mythos Siegfrieds, der ein Reich und die Hand einer Prinzessin bekommt. Der Hinweis auf die *Wagner*-Verehrung der Nationalsozialisten führt im Gedankengang bereits zur Deutung des *kompromittierbaren* Künstlerwesens. Die offene

²⁴ Vgl. Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt/M., Suhrkamp 1959, S. 92.

²⁵ Dieter Wuckel: "Mario und der Zauberer" in der zeitgenössischen Presseresonanz. In: Brandt, Helmut und Kaufmann, Hans (Hrsg.): *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche*. Berlin und Weimar: Aufbau 1978, S. 346-354.

²⁶ Zum Teil können wir gewiß Berendsohn Recht geben, der meint: "Thomas Mann wünscht diese Deutung nicht, weil ihn die Psychologie der Vorgänge weit mehr interessiert." Walter A. Berendsohn: *Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit*. Lübeck: Max Schmidt-Römhild 1965, S. 92.

²⁷ Manfred Dierks: *Die Aktualität der positivistischen Methode – am Beispiel Thomas Mann*. In: *Orbis Litterarum*, 33, 1978, S. 173.

und erbarmungslose Parallele ergibt sich zwar logisch aus dem Künstlerverständnis Thomas Manns, geht in seiner Gewagtheit aber dennoch zum Äußersten, denn er seziert nicht eine bestimmte, der Welt des Autors völlig fremde Künstlerpersönlichkeit, sondern faßt die belastenden Elemente im Künstlerschicksal an sich zusammen:

„Es ist, auf eine gewisse beschämende Weise, alles da: die „Schwierigkeit“, Faulheit und klägliche undefinierbarkeit der Frühe, das Nichtunterzubringensein, das Was-willst-du-nun-eigentlich?, das halb blöde Hinvegetieren in tiefster sozialer und seelischer Bohème, das im Grunde hochmütige, im Grunde sich für zu gut haltende Abweisen jeder vernünftigen und ehrenwerten Tätigkeit – auf Grund wovon? Auf Grund einer dumpfen Ahnung, vorbehalten zu sein für etwas ganz Unbestimmbares, bei dessen Nennung, wenn es zu nennen wäre, die Menschen in Gelächter ausbrechen würden. Dazu das schlechte Gewissen, das Schuldgefühl, die Wut auf die Welt, der revolutionäre Instinkt, die unterbewußte Ansammlung explosiver Kompensationswünsche, das zäh arbeitende Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, zu beweisen, der Drang zur Überwältigung, Unterwerfung, der Traum, eine in Angst, Liebe, Bewunderung, Scham vergehende Welt zu den Füßen des einst Verschmähten zu sehen ...“²⁸

Cipolla ist also – nach Thomas Mannschem Verständnis – in erster Linie Künstler, dessen *inneres* Wesen eine peinliche Ähnlichkeit mit der Physiognomie des faschistischen Voluntarismus aufweist. In seiner Person verweben sich beide Züge fest miteinander, aber sie sind *nicht* miteinander *identisch*. Die konkreten und symbolischen Überschneidungen deuten und entlarven einander. Der Verfasser beleuchtet mit Hilfe einer genauen Kenntnis des pathologischen Künstlerwesens und in dessen Spiegel die krankhaften psychologischen Entartungen des unmenschlichen, von der Macht besessenen Menschen und macht mit ihrer Welt erobernden Brutalität wiederum die *potentiellen* Gefahren des Künstlertypus sichtbar.²⁹ Der erwähnte Essay geht mit seiner nach Wahrheit strebenden Vollkommenheit noch weiter, indem er die „peinliche Verwandtschaft“ auf sich nimmt:

„[...] denn nochmals: besser, aufrichtiger, heiterer und produktiver als der Haß ist das Sichwieder-Erkennen, die Bereitschaft zur Selbstvereinigung mit dem Hassenswerten, möge sie auch die moralische Gefahr mit sich bringen, das Neinsagen zu verlernen“.³⁰

²⁸ Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Bd. XII. Berlin und Weimar: Aufbau 1965, S. 775.

²⁹ Ferdinand Lion: *Thomas Mann. Leben und Werk*. Zürich: Oprecht 1947, S. 45.

³⁰ Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Bd. XII., a.a.O., S. 776.

Die gewichtigen Worte erstaunen nur dann, wenn man Aschenbachs "barbarische" Vision vergißt. Sie erscheinen als die Niederlage des Humanismus, sie zeugen in der Tat von einer mutigen Direktheit. Denn nur derjenige hat wirkliche Chancen auf Erhabenheit, der auch den "dunklen Gefährten" seines Ichs anerkennt. Die analytische Konsequenz duldet es nicht, voreingenommen immer nur auf die Vergehen der anderen zu zeigen, weil sie die im *Unterbewußtsein verborgenen* böartigen Kräfte *an sich* sieht. Die Parallele von "Bruder" und Künstler ist deshalb zwar ein "produktives" aber keineswegs heiteres "Sich-wieder-Erkennen" und die leidenschaftliche *Zurückweisung* ist nicht frei von Haß. Außerdem sagt der Essayist und der Novellenerzähler gleichermaßen *nein* sowohl zur Aggression als auch dem bajazzohaften Hinvegetieren. Die jeden Humor entbehrende Entschiedenheit ist moralische Verpflichtung und subjektives Abrechnen gleichermaßen, denn "der Künstler als ironischer Parteigänger des Lebens kann sich von einem so dreisten und lügenhaften Rückfall nur angewidert abwenden".³¹ Der scheinbare Widerspruch der essayistischen Gedanken wird dadurch aufgelöst, daß der Autor zur Zeit ihrer Entstehung bereits die das Wesen der Kunst rechtfertigende "Hermes"-Rolle, die zwischen Leben und Geist vermittelnde humanistische Aufgabe klar erkennt: "Deutlicher und glücklicher als bisher wird Künstlertum sich in Zukunft als einen helleren Zauber erkennen und manifestieren: als ein beflügelt-hermetisch-mondverwandtes Mittlertum zwischen Geist und Leben."³² Daraus ergibt sich diese Gewißheit und dieses *Sendungsbewußtsein*, das dem masochistischen Bekenntnis allem Anschein nach Kraft verleiht.

Die provokative und gewagte Studie hilft nicht nur bei der Interpretation der komplexen Problematik in *Mario und der Zauberer*, sondern kann auch als Anhaltspunkt für die Analyse der Novellenstruktur dienen. Die rhetorische Reihenfolge des essayistischen Gedankenganges – das den Faschismus entblößende Hitler-Portrait bildet die Assoziationsbasis, auf die die Bloßlegung der enthumanisierten Kunst folgt, dann verknüpft der Autor zwei Phänomene durch Identifikation, und gleichzeitig distanziert er sich von ihnen – beleuchtet auch die innere Logik der Novellenstruktur. Die Geschehnisse, die den Auftritt Cipollas vorbereiten, vermitteln *in erster Linie* die Atmosphäre des

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 779.

Faschismus,³³ im Verhalten des Zauberers hingegen läßt der Erzähler, der später – als eindeutiges Zeichen der Ablehnung – Marios blutige Rache gutheißt, nicht mehr lediglich seine Verdichtung, sondern auch die Effekthascherei des Bajazzo-Künstlers durchschimmern. Ein indirekter Beweis für das versteckte Erlebnis des Sich-wieder-Erkennens und der Identifikation, d.h. dafür, daß der Erzähler in Cipolla auch den durchaus nicht unbegabten Künstler-Gefährten entdeckt hat, ist die ganz ähnliche Dramaturgie der Novellenhandlung und der Zaubervorstellung. Der Erzähler setzt, wie Cipolla, auf den Wirkungsmechanismus von Spannung, Hinauszögern der Pointe und einer beeindruckenden Schlußszene. Die einleitenden Zeilen des "tragischen Reiseerlebnisses" zielen auf die schockierenden Spannungsmomente und das unglückliche Ende, während der Hypnotiseur seine Zuhörer ahnen läßt, daß "eine Steigerung der Effekte zu erwarten sei"(VIII, 695). In der Zeit des angespannten Wartens auf die großen Ereignisse berichtet der Erzähler über den Verdruß der Familie, die ihren Urlaub am Meer verbringt, Cipolla hingegen unterhält sein Publikum mit kleineren Darbietungen. Die retardierenden Momente sind in keinem der beiden Fälle überflüssige Abschweifungen, weil sie Ausdrucksformen derselben unheilverkündenden Wirklichkeit sind, die für die ahnungslosen, aber nicht unbedingt und ausnahmslos unschuldigen Bürger eine notwendige Katastrophe bereithält. Die Ereignisse sowohl am Bade- wie am Aufführungsort bereiten die vollständige Erniedrigung des Menschen vor.³⁴ An diesem Punkt kennt auch die analytische Offenheit des Erzählers kein Pardon. Als man auf der Bühne mit einem von Cipollas Opfern Mitleid empfindet und "Poveretto"-Rufe ertönen, worauf der Krüppel mit seiner Peitsche knallt und mit bitterem Spott antwortet, daß er der "arme Kerl", das eigentliche Opfer sei, bemerkt der Augenzeuge ironisch – quasi als einzige angemessene Antwort auf die Provokation: "man ist nicht aufgelegt, Poveretto zu jemandem zu sagen, der für die Entwürdigung der anderen leidet" (VIII, 698).

³³ "Natürlich muß man sich trotzdem hüten, alle dort berichteten Mißhelligkeiten sogleich als Ausgeburten des Faschismus identifizieren zu wollen [...]" Klaus Müller-Salget: *Der Tod in Torre die Venere. Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Mann: "Mario und der Zauberer"*. In: *arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Jg. 18, H. 1, 1983, S. 54.

³⁴ Walter Weiss: *Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1964, S. 85.

Die Konsequenz einer solchen moralischen Haltung ist, daß die Novelle auch auf kompositorischer Ebene eine zweideutige Lösung ausschließt. Denn die Ironie des Sichwieder-Erkennen-Spiels wird tragischer Ernst, wenn die menschliche Würde angegriffen wird. Somit verweigert der Erzähler dem Zauberer die seinem *Talent* gebührende anerkennende Geste gleichzeitig, indem er ihre gemeinsamen Waffen gegenüberstellt. Cipolla widmet die Mittel der künstlerischen Wirkung, das perfekte Drehbuch seines Auftritts, einem einzigen niederträchtigen Ziel, und zwar der nach Kompensation trachtenden Rache, während der Erzähler dieses Wissen nutzt, um den deformierten Geist zu entlarven. Der große Augenblick des Hypnotiseurs und der Höhepunkt seines Auftritts erfolgen, als er eine pervertiert-zweifelhafte Genugtuung für sein Krüppeldasein erzwingt, während der Höhepunkt und die Lösung der Novellenhandlung in der Abrechnung mit der sadistischen Willkür liegen. Die *doppelte Pointe*, der Kuß des seines Bewußtseins beraubten Mario und sein bei Bewußtsein erfolgter Racheschuß betonen die Gegenüberstellung, und dieses fatale Ende verhilft dem Widerstand des in seiner Menschenwürde zutiefst gekränkten Mannes zum Sieg.³⁵

Dieser Schluß ist mehrfach begründet.

1. In seiner symbolischen Tragweite, weil er beweist, daß man dem Alptraum eines wahnwitzigen Despotismus nur mit Gewalt entkommen kann. Er zeigt, daß der passive Widerstand nicht ausreicht, und das weiß Cipolla ebenso, wie der Augenzeuge, der die Geschehnisse aufschreibt. Der Zauberer gewährt bereits am Anfang seines Auftritts selbstbewußt Einblick in seine Philosophie, auf die er seinen Erfolg gründet: "Die Freiheit existiert, und auch der Wille existiert; aber die Willensfreiheit existiert nicht, denn ein Wille, der sich auf seine Freiheit richtet, stößt ins Leere" (VIII, 689). Der Fall des römischen Herrn bestätigt endgültig die scharfsinnigen Annahmen des Hypnotiseurs. Der junge Mann, der sich freiwillig meldet und "um die Ehre der Menschheit" zu Felde zieht, wirft seine ganze Willenskraft in die Waagschale, um die erschreckende Macht der Suggestion zu brechen. Die schmähliche Niederlage seines Widerstandes hält der Erzähler für den Wendepunkt der Vorstellung und bestätigt Cipolla – von der entgegengesetzten Position zwar –, wenn er

³⁵ Vgl. noch: Richard Thieberger: *Persönliches Engagement und epische Distanz in Thomas Manns Novellen*. In: H. Brandt u. H. Kaufmann (Hrsg.): *Werk und Wirkung*, a.a.O., S. 204.

feststellt: "Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition. Wahrscheinlich kann man vom Nichtwollen seelisch nicht leben [...]" (VIII, 702).³⁶

Die gewaltige Überlegenheit Cipollas gegenüber seinen Gegenspielern ist, daß er die *Bedingungen* seiner Macht *kennt* und restlos ausnutzt. Die wichtigsten von ihnen sind die *unbewußte Fähigkeit zur Aufgabe der zivilisierten Haltung*, die sich aus dem widersprüchlichen Wesen und der inneren Schwäche ergibt. Der Hypnotiseur ist sich darüber im klaren, daß diese Haltung, die Wahrung der menschlichen Würde, ungeheure Energien kostet und somit die Kräfte der auf bloße Verteidigung bedachten Seele schwächt. Der nach Unterdrückung der anderen strebende Wille hat durch seine außerordentliche psychologische Begabung ein Gespür für das alles und tritt mit einer sorgfältig aufgebauten Strategie im Grunde dem Wunsch nach verborgener Entspannung derjenigen, die sich im verkrampften Widerstand erschöpfen, entgegen: "Nennst du es Freiheit – diese Vergewaltigung deiner selbst?" (VIII, 702). Dem Erzähler bleibt nichts anderes übrig, als den Worten des erbarmungslosen Tyrannen Recht zu geben, wenn er den seines Willens Entledigten tanzen sieht: "Es war eine Art von Trost, zu sehen, daß ihm offenbar wohler war jetzt als zur Zeit seines Stolzes..."³⁷ Zu den Voraussetzungen für Cipollas Erfolg gehört zudem, daß der Zauberer, der ein ausgezeichnete Seelenkenner ist, in der Auswahl des Mediums den geringsten Widerstand vor Augen hat. Er mustert sein Publikum mit festem Blick und kann aus den Reaktionen der Teilnehmer bereits in den einleitenden Fingerübungen schließen, wer sich am ehesten beeinflussen läßt. Da er eine totale Schockwirkung erzielen möchte, überläßt er nichts dem Zufall. Der römische Herr meldet sich zwar freiwillig, aber Cipolla konnte bereits im voraus mit seiner Abwehrhaltung rechnen, denn diese hat er mit der beabsichtigten Beleidigung und Demütigung der Anwesenden regelrecht provoziert. Bis jedoch der Gedanke des Widerstandes in einem der Zuschauer heranreifen kann, besitzt der "Verzauberer der naiven Seelen" bereits einen

³⁶ Wolfgang Freese: *Thomas Mann und sein Leser. Zum Verhältnis von Antifaschismus und Leseerwartung in "Mario und der Zauberer"*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 51, H. 4. 1977, S. 670f.

³⁷ Das Verhältnis Cipollas zu seinem Publikum analysiert gründlich R. C. Speirs in seiner Abhandlung: *Some Psychological Observations on Domination, Acquiescence and Revolt in Thomas Mann's "Mario und der Zauberer"*. In: *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 16, No. 4, 1980.

entscheidenden Vorsprung: er hat mit seiner Macht viele eingeschüchtert oder gerade erstaunt. In der *konkreten und symbolischen* Bedeutung der Situation heißt das, daß bereits zu viele nach seinem Peitschenknall tanzen, als daß der einsame Empörer – auch im Falle eines Erfolges für seinen Trotz und Widerstand – tatsächlich Chancen zum Stoppen der suggestiven Kraft hätte.

2. Gerade deshalb ist auch aus *psychologischer Sicht* der Schluß glaubwürdig. Denn Mario, der nicht einmal versucht hat, dem pervertierten Willen Widerstand zu leisten, handelt aus Verzweiflung, nachdem er aus seiner nicht selbst verschuldeten Niederlage zu sich kommt. *Seine Rachsucht* ersetzt bei ihm – wie bei den meisten seinesgleichen – den fehlenden Willen, und bei den "Rebellen" den besieigten Willen. Er ist dermaßen verletzt, daß er die Konsequenzen seiner Tat nicht abwägt. Instinktiver und blinder Zorn zwingen ihn zur Abrechnung.³⁸ Die Frage lautet nicht, ob der Schuß aus Marios Pistole ausreichend motiviert ist, sondern sie könnte eher folgendermaßen gestellt werden: Wie kommt es, daß der auch als Psychologe außergewöhnlich erfahrene Hypnotiseur nicht mit der Rache der Gedeimigten gerechnet hat? Warum hat er sich in seiner krankhaften Herrschsucht bis zum Äußersten gewagt? Sicherlich deshalb, weil der Dämon der Rache auch ihn selbst blind gemacht hat. Der Krüppel hat in seinem nach Kompensation trachtenden *Ehrgeiz* seine Macht überschätzt. In wahnsinniger Megalomanie vergißt er, daß er den psychisch und physisch Vergewaltigten nicht ewig in der Bewußtlosigkeit halten kann. Die *sexualpathologischen* Auslöser für seine beängstigenden Darbietungen stellen seinem kühlen Rationalismus ebenfalls eine Falle. Denn während Cipolla seinen "kleinen Leibesschaden" vergessen lassen (und selbst vergessen) will, genießt er nicht nur eine uneingeschränkte Macht, sondern auch eine krankhafte Genugtuung. In seinem Charakter verschmelzen Größenwahn und sadistische Gelüste untrennbar miteinander.

Der zu sehr einem Ziel dienende und unverhüllte Haß, mit dem Cipolla sich bereits zu Beginn der Vorstellung einen vermeintlichen "Liebling der Mädchen" von Torre di Venere auserkoren hat, läßt keinen Zweifel am Grund der Reizbarkeit, der "in auffälligem Mißverhältnis zu den Äußerungen seines Selbstgefühles und zu den mondänen Erfolgen stand, deren er sich rühmte." (VIII, 679) Die Demütigung Marios und vor allem ihre *Art*

³⁸ Vgl. Klaus Müller-Salget (1983), a.a.O., S. 59.

und Weise deckt das ganze Krankheitsbild des entstellten Geistes auf. Denn über die hypnotischen Gelüste hinaus, jemanden zur machtlosen Marionette verkommen zu lassen, steigert Cipolla seine perverse Unterhaltung – und damit gleichzeitig die Sensation der Vorstellung – indem er den armen Kellner dazu zwingt, ihm einen liebestrunkenen Kuß zu geben. Der durch sein Krüppeldasein gedemütigte Hypnotiseur unterjocht hier nicht mehr lediglich die Persönlichkeit eines anderen Menschen, sondern das in der Liebe sich offenbarende Leben. Mit anderen Worten: er vergewaltigt auch die Natur. Unter dem Vorwand des "Spieles" zwingt er dem Leben mit erschreckender Dreistigkeit das ab, was es ihm für immer verwehrt: wenn auch nicht die Liebe, so doch ihre *Illusion*. Daß er diesen verlogenen Augenblick, den Selbstbetrug nötig hat und darin seine Freude findet, das bezeugt seine veränderte Rolle. Bis zur Verzauberung Marios gibt er sich nämlich mit der überlegenen und außenstehenden Rolle des "Dresseurs" zufrieden. Er erzwingt nach Lust und Laune mit der Peitsche Gehorsam und überläßt die bereits Gebändigten anschließend sich selbst. Er setzt sich in der Zwischenzeit, raucht eine Zigarette oder greift zu einem "stärkenden" Cognac. Für den insgeheim verliebten Jungen jedoch imitiert er – mit verdächtig intensiver Einfühlung – die Rolle des *verführerischen und geliebten* Mädchens. "Es war greulich, wie der Betrüger sich lieblich machte, die schiefen Schultern kokett verdrehte, die Beutelaugen schmachten ließ und in süßlichem Lächeln seine splittigen Zähne zeigte". (VIII, 709)

Obgleich der Erzähler nur Marios Illusion von Glück erwähnt, hat Cipolla die große Szene des illusorischen Kusses aufgebaut und in eine unnatürlich-groteske Lüge überspielt. Denn der Zauberer, der die Rolle von Silvestra spielt und mit seiner Erfahrung in Liebesdingen prahlt, weiß es folgendermaßen: "In der Liebe gibt es Mißverständnisse, – Man kann sagen, daß das Mißverständnis nirgends so sehr zu Hause ist wie hier." (Ebd.) Der Magier fühlt sich jedoch von seinen Komplexen angespornt – zur Korrektur berufen. In erster Linie ist *für ihn selbst* der Beweis wichtig, daß wenn in "ihren Angelegenheiten" nur Mißverständnisse möglich sind und alles reine Einbildung ist, dann auch die Möglichkeit besteht, die Liebe "herbeizuzaubern".³⁹ Der Zauberer verhilft dem Verlangen, das keine Aussicht auf Erfolg hat, zum zweifelhaften Sieg und erniedrigt es zugleich öffentlich – gerade wegen seiner verhassten Aussichtslosigkeit. Er entdeckt Marios

³⁹ Vgl. Hans Mayer: *Thomas Mann*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 165.

Liebeskummer schon frühzeitig, und in dieser Melancholie erkennt er auch unausgesprochen sein eigenes Schicksal. Der perverse Schluß von Cipollas Darbietungen – schreibt Peirs – ergibt sich letztlich aus der *Not der narzißtischen Liebe*.⁴⁰

Die Illusion von Macht und Liebe ist gleichzeitig Mittel zu Ersatz und Rache. Cipolla ist deshalb ein leidenschaftlicher Illusionist. Die Schaffung von Illusion ist aber auch das Metier des Künstlers – daher die beschämt eingestandene Verwandtschaft.⁴¹ Beim Erscheinen Cipollas hebt der Erzähler auch die äußeren Merkmale der Künstlerdevianz hervor. Seine bizarre Kleidung ruft Parallelen zu den italienischen *Scharlatanen* und den Narren der Jahrmärkte des 18. Jahrhunderts ins Gedächtnis, und seine *gefärbten Haare* erinnern an einen altmodischen Zirkusdirektor. Es fällt jedoch auf, daß in seinem Verhalten keine Spur von den Fähigkeiten eines Clowns zu finden ist:

„viel mehr sprachen strenge Ernsthaftigkeit, Ablehnung alles Humoristischen, ein gelegentlich übellauniger Stolz, auch jene gewisse Würde und Selbstgefälligkeit des Krüppels daraus, – was freilich nicht hinderte, daß sein Verhalten anfangs an mehreren Stellen des Saales Lachen hervorrief.“ (VIII, 674f)

Die gespielte und nach Effekten haschende Provokation sowie die selbstgefällige Pose, die seine Würde wahren, sind charakteristische Züge von verletzten Persönlichkeiten, bei denen der hysterische Wille und die Fähigkeit, das Publikum zu verzaubern, zu einer zweifelhaften und beängstigenden Macht führen kann.

3. Die Abrechnung mit dem Tyrannen wird auch durch *ethische und ästhetische* Argumente gestützt. Im perversen Ausleben seiner Gelüste tritt Cipolla die elementarsten Normen mit Füßen, und diejenigen, die gegen die Normen verstoßen, bezahlen – wie aus anderen Werken Thomas Manns bekannt ist – auch für kleinere als Cipollas Vergehen mit dem Leben. Mit Recht verweist Klaus Müller-Salget auf die Parallele im Schicksal von Cipolla und Aschenbach: „Beide Künstler [...] gehen an einer ´unmöglichen´ Liebe zugrunde; beide

⁴⁰ „That Cipolla’s arrogant isolation is at bottom a perversely narcissistic expression of need for love, is made clear by his final action of forcing the deluded Mario to kiss him [...]“. R. C. Speirs (1980), a.a.O., S. 324.

⁴¹ Vgl. noch: Egri Péter: *James Joyce és Thomas Mann. Dekadencia és modernség*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1967, S. 302f.

werden von elementaren Antrieben eingeholt, Aschenbach, weil er sie ein Leben lang unterdrückt hat, Cipolla, weil er sie verhöhnt und besudelt."⁴² Sowohl der Schutz der Humanität als auch die künstlerische Lösung verlangen gleichermaßen nach dem Eklat. Der Autor schreibt in einem Brief, daß Mario in *Wirklichkeit* beschämt davonlief und am nächsten Tag anerkennend von Cipollas Fähigkeiten sprach. Thomas Mann erhielt die Inspiration zum Schluß mit dem Pistolenschuß von seiner Tochter Erika Mann.

"Erst von diesem Augenblick" – schreibt der Autor in einem Brief – "war das Erlebte eine Novelle [...] und wenn Sie sagen: ohne den Hotelier hätte ich Cipolla am Leben gelassen, so ist die Wahrheit eigentlich das Umgekehrte: um Cipolla töten zu können, brauchte ich den Hotelier – und das übrige vorbereitende Ärgernis."⁴³

Der *Künstler* durfte sich mit einem alltäglichen und gleichmütig-feigen Kompromiß nicht zufriedengeben, und als er dem entehrten Helden eine Pistole in die Hand gab, hat er nicht nur mit der erschreckenden Künstlerverwandtschaft abgerechnet, sondern auch auf die Provokation durch den faschistischen Geist geantwortet.

⁴² Vgl. Klaus Müller-Salget (1983), a.a.O., S. 63.

⁴³ *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil II: 1918–1943.* Hrsg. von Hans Wysling. München: Heimeran 1979, S. 368.