

## QUELLENFORSCHUNG UND FIKTIVE STRUKTUREN

von *Herbert H. Lehnert*

Allenthalben ist das Bemühen spürbar, das Interpretieren sprachlicher Kunstwerke auf sichere Grundlagen zu stellen. Von der Tätigkeit des Interpretierens suchen wir sowohl die Stoffhuberei der alten positiven Forschung wie die Begriffsartistik der Geistesgeschichte fernzuhalten, im großen und ganzen auf dem Wege, den René Wellek und Austin Warren bezeichnet haben.<sup>1</sup>

Die Beschreibung von Formen des Erzählens ist in Gefahr, einerseits in ein: "es kann so, es kann aber auch anders sein" zu geraten, wie oft bei Robert Petsch,<sup>2</sup> oder in eine Terminologie zu verfallen, die sich in sich selber dreht und für die praktischen Zwecke der Interpretation wenig hilfreich ist, wofür Eberhard Lämmert ein Beispiel gegeben hat.<sup>3</sup> Weiter dürften die Bemühungen der Linguisten führen oder ein Ansatz wie der Käte Hamburgers,<sup>4</sup> die von sprachlichen Kriterien auf Gesetze der Fiktion kommen wollen. Diese Bemühungen haben einen großen, aber dennoch begrenzten Wert für die Interpretation eines einzelnen sprachlichen Kunstwerkes, weil sie allgemeine Gültigkeit beanspruchen müssen.

Struktur ist aber ein Begriff, der auf das Gerüst des einzelnen Kunstwerkes zielt. Das strukturelle Gerüst macht aus Wörtern eine sprachlich gestaltete fiktive Welt. Die Fiktion ist ein Bedeutungssystem, das Anfang und Ende hat und in irgendeiner, zumeist vagen Weise vom Leser als besonders empfunden wird. Die fiktive Welt besitzt eine Qualität, die sich von den Erfahrungen des Lesers im täglichen Leben unterscheidet.

Die Welt des sprachlichen Kunstwerks beruht zwar auch auf den alltäglichen Orientierungen, die der Leser mitbringt, durchsetzt sie aber mit strukturellen Deutungen, die der Autor dem Leser gewissermaßen aufnötigt, die er ihm einredet, mit denen er ihn fasziniert und verzaubert. Untersucht man die besondere Sprache eines Kunstwerkes, so kann man

---

Editor's Note: Mr. Lehnert is Professor of German at Rice University. This paper was delivered before the Germanic Section of The Modern Language Association at Chicago on December 28, 1965.

das Kriterium seiner fiktiven Welt nicht in dem normalen Wortgebrauch finden. Auch die gelehrteste Kenntnis der Bedeutung eines Wortes und seiner Geschichte nützt mir in der Interpretation eines sprachlichen Kunstwerkes nur dann etwas, wenn ich auf diese Weise besser verstehe, was der Autor denn eigentlich im Sinn gehabt hat, als er dieses Wort an diese Stelle setzte.

Das Wort "gut" in Bertolt Brechts Titel "Der gute Mensch von Sezuan" bedeutet etwas ganz anderes als das Wort "gut" etwa in Stifters fiktiver Welt. Brecht wollte sich auf die Annahme einer heilen Welt beziehen, in der das Wort "gut" in Einklang stehen konnte mit der Orientierung bürgerlicher Lebensformen. Diesen Einklang will Brecht als Täuschung verstanden haben. Die Wortbedeutung ist also abhängig von der Weise, wie der Autor seine fiktive Welt aus seiner eigenen alltäglichen heraushebt, von seiner Intention. Dies gilt nicht nur für Wörter, die im Titel vorkommen. Der Erzähler eines Prosakunstwerkes und die sprechenden fiktiven Personen hängen von feststellbaren Orientierungen ab. Diese Orientierungen müssen den Leser in ihren Bann schlagen. Denn er muß ja einen Teil der Orientierungen seiner alltäglichen Welt beiseitelassen.

Die Intention des Autors hat, historisch gesehen, die Funktion eines Gerüsts der fiktiven Welt immer stärker übernommen, indem sie den Halt gebräuchlicher literarischer Konventionen verschmähte. Eine Welt, in der nur hochgestellte Personen eines tragischen Schicksals fähig sind, war fiktiv mit Hilfe eines traditionellen Einverständnisses zwischen Autor und Leser. Solche Traditionen gibt es immer noch. Die intelligente und respektierliche Dirne, zum Beispiel, spielt in unserer Literatur eine ganz andere Rolle als in den Statistiken der sozialen Praxis. Dennoch gilt für das moderne, intentionale Prosakunstwerk, daß es sich nicht auf Traditionen stützen will und daher auch stärkere stilistische Ansprüche stellt, als das in Konventionen befangene. Denn die intentionale Struktur des Autors muß dem Leser ja durch den Stil nahegebracht werden. Es ist der Stil, der uns fast unmerklich absorbiert, so daß wir uns in der fiktiven Welt finden, wenn wir lesen.

Die strukturelle Orientierung, die in einem Kunstwerk herrscht, muß sich definieren lassen. Solche Definitionen müssen aber dem komplexen Charakter des modernen Kunstwerkes gerecht werden. Es gibt verschiedene Bestandteile der Orientierung, die das Orientierungssystem ausmachen. Sie stehen in einer ebenfalls feststellbaren Relation zueinander. Ich gebe Ihnen einige Beispiele für solche Orientierungsstränge, die ich Strukturlinien nenne: Eine Strukturlinie ist Wilhelm Meisters unbezwingbares Bedürfnis, über die Bürgerlichkeit hinauszukommen, die ihm doch anhaftet; in den *Wahlverwandtschaften* ist es die im Titel gleichnishaft genannte Anziehungskraft, gegen die sich charakterbedingte Reaktionen richten; in *For*

*Whom the Bell Tolls* ist die Aussichtslosigkeit des Unternehmens eine Strukturlinie, die Robert Jordan und den Leser in ihren Bann zwingt. In Thomas Manns *Buddenbrooks* ist das Gesetz der Familie, Einsicht in den wahren Charakter des Daseins mit biologischer Dekadenz erkaufen zu müssen, eine Behauptung, die als Strukturlinie sehr stark und suggestiv wirkt, in der Wirklichkeit aber blanker Unsinn wäre. Diese Beispiele für Strukturlinien sind natürlich nicht die ganze Struktur des jeweiligen Werkes, die vielmehr aus mehreren Linien besteht, die aufeinander bezogen werden. Solche Strukturlinien gelten für das Werk als Ganzes. Ist dies nicht der Fall, handelt es sich um Motive. Die Struktur bestimmt die Auswahl der Wörter und ihre Bedeutung. Die Spuren ihrer Wirkung sollten in jedem Satz nachgewiesen werden können. Das bedeutet aber auch, daß die Struktur vor dem Werk da war.

Die Intention eines Autors besteht vor und während der Niederschrift aus den Umrissen der fiktiven Welt des entstehenden Werkes. Die Vorstellungen, Vorurteile, willkürlichen Annahmen oder auch schon bewußt geplanten Strukturelemente, die das Werk oder seine handelnden Personen bestimmen sollten, sind wichtig für eine Definition der Strukturlinien, für unser Verständnis des Werkes. Unter dieser Voraussetzung kann Quellenforschung Indikationen für die fiktive Struktur liefern. Dafür möchte ich Ihnen eine Reihe von Beispielen geben, auf die ich während meiner Bemühungen um Thomas Manns Josephsromane gestoßen bin.

Thomas Mann legte im Text des ersten Vorspiels Wert auf Jaakobs Doppelsegen, der Joseph gilt: er sei gesegnet "mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt" (IV, 54).<sup>5</sup> Die Quelle dieser Formulierung ist Luthers Übersetzung von Jakobs Segen in der Genesis (49,25). Dort heißt es: "Von deines Vaters Gott ist dir geholfen, und von dem Allmächtigen bist du gesegnet mit Segen oben vom Himmel herab, mit Segen von der Tiefe, die unten liegt, mit Segen der Brüste und des Mutterleibes." Thomas Mann ließ, als er diese Stelle des Segens im ersten Vorspiel programmatisch verwendete, die "Brüste" und den "Mutterleib" fort, denn es kam ihm offensichtlich darauf an, dem Doppelsegen auch sprachlich ein Gleichgewicht von oben und unten zu geben, während der Zusatz des Bibelverses "mit Segen der Brüste und des Mutterleibes" zuviel Assoziation zu weiblichen, erdhaften Kulturen mit sich brachte. In seiner Kurzfassung zitiert Thomas Mann den Doppelsegen als Programm des Josephswerkes zum Beispiel in einer Äußerung über den *Joseph* im *Berliner Tageblatt* von 1928 (XI,625) und in einem wichtigen Brief an Ernst Bertram vom 28. Dezember 1926.<sup>6</sup> Gegen Ende von *Joseph der Ernährere*, als der Jakobsegen selbst vergegenwärtigt werden soll, kommen die zuerst fortgelassenen Wörter zwar vor, werden aber in die Gleichgewichtsvorstellungen hineingenommen: "sei gesegnet, wie du es bist, mit Segen von oben

herab und von der unteren Tiefe, mit Segen quellend aus Himmelsbrüsten und Erdenschoß" (V,1804), wobei ägyptische mythische Darstellungen des weiblichen Himmels und die anderswo verbreitete Vorstellung der weiblichen Erde eine Rolle spielen. Es hätte nicht viel Sinn, hier auf den hebräischen Text zurückzugehen, der übrigens an dieser Stelle auch der modernen Bibelforschung als schwer lesbar gilt. Gemeint war wohl einfach der Wunsch nach Wasser für die Ernten durch Regen und Brunnen und fruchtbare Nachkommenschaft. Thomas Mann kümmerte sich offensichtlich nicht um die Urbedeutung. Als er die Stelle auf ihre Verwendungsmöglichkeit prüfte, hatte seine Intention schon eine Richtung angenommen. Die Gleichgewichtsformel, die er aus dem Text las, und die er zuerst durch die Verkürzung des Luthertextes der Bibelstelle gewann, hat Gründe, die wir anderswo suchen müssen.

Die Idee des Gleichgewichtes zwischen extremen Positionen liegt vielen Äußerungen Thomas Manns über den Humanismus zugrunde, andere orientieren sich an der Gestalt Goethes. Er spricht in diesem Zusammenhang gelegentlich vom "dritten Reich," wobei er sich auf Ibsens Drama *Kaiser und Galiläer* und auf Dimitri Mereschkowskis kritische Bücher *Tolstoi und Dostojewski* und *Gogol*, sowie auf Nietzsches *Zarathustra* bezieht (X,597f.). Er meint ein Gleichgewicht zwischen Geist und Sinnlichkeit, eine vergeistigte Sinnlichkeit, also eine Welthaltung, wie er sie sehr wohl in Goethe finden konnte. Die erste Äußerung über so ein humanistisches Gleichgewicht, die ich kenne, erscheint 1912 und zwar im Hinblick auf *Fiorenza*, auf den Gegensatz von Geist und Kunst, der in diesem Spiel vergegenwärtigt werden sollte. Diesen Gegensatz wollte Thomas Mann in den Jahren 1909-1911 auch essayistisch behandeln, der Essay gelang aber nicht.

Gleichgewicht, Synthese enthält Gegensätze ohne ihre Schärfe. Die erwähnte Äußerung von 1912 im Programmheft des Deutschen Theaters schließt: "Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpferium, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit—das Dritte Reich" (XI,564).

Die Gleichgewichtsidee modifiziert also die Neigung zu Antithesen, die sich auf die Strukturen der Frühwerke Thomas Manns ausgewirkt hatten. Wir finden eine Auswirkung auch in der Vision Hans Castorps im *Zauberberg*, wo antithetisch den Sonnenleuten die kannibalischen Hexen gegenübergestellt werden, Hans Castorps bald wieder vergessene Lehre daraus aber eine Gleichgewichtsidee ist. Im *Joseph* wurde diese Gleichgewichtsidee von Anfang an mit der Hauptfigur verbunden. Im Gegensatz zu den Außenseiterfiguren der früheren Werke sollte Joseph ein Gleichgewicht von glücklicher Natur und Geist, von oben und unten haben. Schon daraus geht hervor, daß in der Struktur des *Joseph* eine Richtung zum Märchen

angelegt ist. Joseph ist ein glücklicher, begabter Märchenprinz, sein Vater ein Herdenkönig; der Prinz besteht viele Gefahren und überlebt das Ende in glücklicher Herrschaft in seinem Reich.

Die Auslassung der Wörter "Brüste" und "Mutterleib" aus dem Doppelsegen muß aber auch auf dem Hintergrund von Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Neuverkünder Bachofens, Alfred Baeumler gesehen werden, die wir aus *Pariser Rechenschaft* kennen. Thomas Mann sah schon damals in Baeumler einen Apostel der beginnenden Blut- und Boden-Romantik, die einem bornierten Nationalismus Vorschub leistete.

Man muß sich klarmachen, daß Thomas Manns Ablehnung dieser Tendenzen entschieden, sein Verhältnis zu Baeumlers romantischer Mythenauffassung jedoch nicht so eindeutig war. Aus Thomas Manns Randbemerkungen zu Baeumlers Bachofeneinleitung<sup>7</sup> wissen wir: die Kritik an Baeumler wurde zum großen Teil dadurch hervorgerufen, daß Baeumler einseitig genug war, von Goethe als "zurückbleibendem Klassizismus" zu sprechen und Bachofen über Nietzsche zu stellen. Auch ungerechte und unverständige Angriffe gegen Freud spielen mit. Dennoch findet sich in *Pariser Rechenschaft* die Wendung auf Baeumlers Arbeit bezogen: "wer sich auf den Gegenstand versteht, ist bis in den Grund gefesselt" (XI,48). Das ist kein obenhin gesprochenes Lob zum Ausgleich der Kritik. Baeumler nahm den Mythos romantisch als eine religiös-ästhetische Form, den alltäglichen Orientierungen einen dunklen mächtigen Seelenzauber entgegenzustellen. Thomas Mann war seit seiner Lektüre von Erwin Rohdes *Psyche*, die er für die mythischen Motive des *Tod in Venedig* benutzte, offen für den Reiz auch der Mythen der Erde, des Dunkels, des Todes, der chthonischen Kulte. Im Grunde war all dies Ausdrucksmöglichkeit für die immer wieder faszinierende *Tristan*-Erfahrung, die sich durch die Kritik an Wagner nur sehr langsam abschwächte, wenn überhaupt.

Wir bemerken eine ähnliche Zweideutigkeit, wenn wir die Anregungen studieren, die Thomas Mann aus einem Werk gezogen hat, von dem fast peinlich zu sprechen ist, es ist das 1924 erschienene Buch eines obskuranthistischeren und phantastischeren Paläontologen, Edgar Dacqué, *Urwelt, Sage und Menschheit*.<sup>8</sup> Es läßt sich nicht verheimlichen, daß Thomas Mann um die Jahreswende 1922-1923 mehreren okkultistischen Sitzungen des Freiherrn von Schrenck-Notzing beiwohnte, diesem erlaubte, seine Sitzungsprotokolle abzudrucken<sup>9</sup> und in einem Brief an die *Telegramm Zeitung* München vom 11. Dezember 1923<sup>10</sup> seinen Glauben an die Realität der Erscheinungen bestätigte. Dieser Brief bezieht sich auf den leichten Ton des Aufsatzes "Okkulte Erlebnisse" (X,135-171), den Thomas Mann im Jahre 1923 gerne zu Vorlesungen verwendete. Auch das Kapitel "Fragwürdigstes" aus dem *Zauberberg* (III,907-947) gehört in diesen Zusammenhang, spielt aber natürlich auf fiktiver Ebene.

Thomas Mann strich sich Dacqués Bericht über ein Buch mit dem Titel *Telepathie und Hellsehen* an,<sup>11</sup> in dem von tiefsten Schichten unseres Unterbewußten behauptet wurde, sie nähmen teil "an einem nicht-individuellen oder überindividuellen Seelischen" und führten daher zu einem "Wissen um Dinge, die dem individuellen Bewußtseinsleben unzugänglich, ja unbegreiflich sind." Solches Wissen traut sich Dacqué auch zu. Es ist klar, daß hier eine Verbindung zu den tiefenpsychologischen Lehren Freuds geschlagen werden muß. Von Freuds Werken interessierte Thomas Mann sich vornehmlich für *Totem und Tabu*. Freud nimmt in diesen Aufsätzen die magischen und mythischen Welten, die er behandelt, ernst, er behandelt sie nicht als bloßes Spiel der Phantasie. Dacqués visionäre Schau will noch weiter zurück und aus Sagen Auskünfte über Tiermensen beziehen. Das Phänomen der Natursichtigkeit interessiert ihn besonders, das er in der Noah-Geschichte der Bibel sieht, da Noah genau gewußt habe, wann die Sintflut kommt. Thomas Mann schreibt "Joseph" an den Rand in Dacqués Buch. Er denkt an Josephs Traumdeutung. Ein direkter Niederschlag im Anfang des Romans ist Josephs Voraussage der Spätregen (IV, 112f.). Dies alles traf Thomas Mann nicht unvorbereitet. Denn schon Hans Castorp war in seinem Gedankentraum im Schnee auf die "große Seele, von der du nur ein Teilchen" (III, 684) gekommen, eine Vorstellung, die vermutlich auf Schopenhauers Willenslehre zurückgeht.

In Thomas Manns Exemplar von Dacqués Buch finden sich Randbemerkungen, die eine ganz wesentliche Strukturlinie des *Joseph* vorbereiten. Sie betrifft den mythischen Bezirk der Josephs-Romane. Zwei Randbemerkungen lauten: "Identifizierung späteren Eigenerlebnisses mit weit zurückliegendem Real-Mythos," und "Identifizierung, Aneignung, Erweiterung des Ich-Erlebnisses." Gemeint ist die "mythische Identifikation, das Nachleben, das In-Spuren-Gehen" (IX, 498), wie es Thomas Mann 1936 in "Freud und die Zukunft" beschreibt. In diesem Vortrag weist Thomas Mann übrigens auch auf Schopenhauers Lehre von Willen und Intellekt hin, die er identifiziert mit Freuds Es und Ich. Also das kollektive Unterbewußte, die Teilnahme des Menschen an seelischen Urformen, die große Seele, von der du nur ein Teilchen (III, 684), darin erkannte er Schopenhauers Willen wieder. Eine geheime Lust an dem Spiel mit der Aufgabe der Individualität, mit der Flucht vor den Anforderungen des alltäglichen Lebens in das Zeitlose des Mythos, in die Sonne und ihre Feste, in die Schönheit, in Liebe und Tod war in *Tod in Venedig* sprachliche Gestalt geworden.

Die Indikationen, die wir aus dem Studium der Quellen und ihrer Benutzung durch Thomas Mann gewinnen, zwingen uns also, das romantische Ernstnehmen des Mythos als Strukturelement anzuerkennen, das sozusagen unter dem heiteren Spiel mit dem Mythos liegt, das es im *Joseph*

auch gibt, viel stärker übrigens in der Moses-Erzählung *Das Gesetz*. Im *Joseph* hängt der Humor mit der anfangs erwähnten Märchenstruktur zusammen. Der Mythos wird als religiöser Ausdruck ernstgenommen, das märchenhafte humorvolle Spiel zerstört diesen Ernst nirgends ganz. Die zugrundeliegende Religiosität ist freilich theologisch unbestimmt und ist offen zum Okkultismus.

Weiter kann ich hier nicht gehen. Ich möchte aber deutlich machen, daß die genannten Strukturelemente, schon als sie nur ungefähre Richtungen der Intention waren, als nämlich noch kein Wort auf dem Papier stand, die Auswahl der Quellen bestimmt haben. Zur Hauptquelle wurde das Buch eines orientalistischen Theologen, Alfred Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte des alten Orients* in der dritten Auflage und nicht die Bücher positivistisch und untheologisch eingestellter Orientalisten, obwohl Thomas Mann ägyptologische Bücher von Adolf Erman vorher gelesen hatte. Erst der Vergleich mit dem positivistischen Erman wirft das rechte Licht auf die strukturelle Bedeutung des Materials, das aus dem theologischen Buch von Jeremias stammt. Der Grund ist ganz sicher Jeremias' Ernstnehmen des Mythos, das vorbereitet war durch Thomas Manns Affinität zur Romantik und das zusammenhängt mit seinem Interesse für Okkultismus und Dacqué, Bachofen und selbst Baeumler.

Nehmen Sie dies nicht als das Ergebnis. Ich würde es zu präzisieren haben, wozu hier die Zeit fehlt. Nehmen Sie die religiöse Richtung im *Joseph* nur als Beispiel, wie Quellenforschung auch moderner Interpretationen dienen kann, indem sie den Charakter unkontrollierter Spekulation von ihr fernhält, von dem es genug abschreckende Beispiele gibt.

Der Quellenforschung wird man zwar Wissenschaftlichkeit so leicht nicht absprechen, dafür leidet sie unter der Verachtung der Interpretationskünstler. Sie könne nur Bedingungen des sprachlichen Kunstwerkes offenlegen; das Kunstwerk sei aber nicht aus Bedingungen erklärbar. Das Wort "Einfluß" legt einen physikalischen Vorgang nahe, der kausal befragt werden kann. Nun ist es in der Tat seit langem klar, daß die Methoden der klassischen Physik auf die Erklärung eines sprachlichen Kunstwerks nicht anwendbar sind. Die Bedingungen eines Kunstwerkes sind keine Ursachen im Sinne der Physik. Zwischen Quelle und Werk gibt es eine Korrelation, keine Kausalität. Können wir über die Wahl einer Quelle gegenüber anderen eine nachprüfbare Aussage machen, so haben wir eine verlässliche Feststellung getroffen. Die Nachprüfbarkeit macht eine solche Feststellung wertvoller als selbst eine Aussage des Dichters über seine Absichten mit einem Werk, denn in der Selbstinterpretation stecken zu viele Fehlerquellen. Sie kann zum Beispiel vom Autor einem ungenannten Kritiker seines Werkes nachgesprochen sein, was bei Thomas Mann häufig vorkommt.

Das Studium der Quellen, der Arbeitsweise, des Nachlasses ist im allgemeinen eine verlässlichere Methode, der Intention des Autors nahezu gekommen und damit Verständnis der Struktur zu gewinnen. Die alten Methoden der positiven Forschung, die geistesgeschichtliche Methode der Bestimmung des metaphysischen Horizontes und die neuere Ausrichtung auf die Interpretation des sprachlichen Kunstwerkes sollten nicht mehr als aufeinanderfolgende methodische Moden angesehen werden. Vielmehr hat jede dieser Methoden einen umschreibbaren Wert. Solange Klarheit über ihre Anwendbarkeit herrscht, können sie nicht nur nacheinander, sondern sogar miteinander einen Text erhellen helfen. Es hat nämlich keinen Sinn, dem sprachlichen Kunstwerk ontologisch eine Stelle einzuräumen, die in unerkennbaren Höhen oder womöglich Tiefen zu suchen und nie zu finden wäre. Jede wissenschaftliche Bemühung ist Approximation, das gilt auch für die Naturwissenschaft. Gerade die naturwissenschaftliche Forschung ist dazu gezwungen worden, der Methode ihrer Fragestellung Einfluß auf ihre Ergebnisse zuzugestehen. Unter der gleichen Voraussetzung, meine ich, ist es uns möglich, verlässliche und nachprüfbare Interpretationen eines sprachlichen Kunstwerks zu liefern.

#### ANMERKUNGEN

1. René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1949).
2. Robert Petsch, *Wesen und Form der Erzählkunst*, 2. Auflage (Halle, 1942).
3. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1955).
4. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957). Als Vorstudien erschienen mehrere Aufsätze der gleichen Verfasserin 1951, 1953 und 1955 in der *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Schon diese Aufsätze, mehr noch das Buch haben eine lebhaftige Diskussion ausgelöst, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist. Ich nenne nur: Wolfdietrich Rasch, "Zur Frage des epischen Präteritums," *Wirkendes Wort*, 3. Sonderheft (August 1961), Henning Brinkmann Festschrift, S. 68-81; Roy Pascal, "Tense and Novel," *Modern Language Review*, LVII (1962), 1-11. Dort Hinweise auf weitere Literatur. Käte Hamburger hat auf mehrere dieser Kritiken geantwortet in: "Noch einmal: Vom Erzählen," *Euphorion*, LIX (1965), 46-71, sowie ihre Theorie ergänzt durch "Zur Theorie der Aussage," *Zeitschrift für philosophische Forschung*, XX (1966), 23-56.
5. Verweise im Text beziehen sich auf Thomas Mann, *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1960) abgesehen von der gleich folgenden Bibelstelle.
6. *Thomas Mann an Ernst Bertram*, herausgegeben von Inge Jens (Pfullingen, 1960), S. 155.
7. Siehe meine Darstellung der Josephquellen "Thomas Mann Vorstudien zur Joseph tetralogie," *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, VII (1963), 458-520, fortgesetzt und in Einzelheiten berichtet im gleichen Jahrbuch X (1966) unter dem Titel "Thomas Manns Josephstudien 1927-1939." Baeumler in "Vorstudien," S. 486-496.
8. "Vorstudien" (siehe die vorige Anmerkung), S. 474-476. Dazu Ergänzung im Anhang von Josephstudien 1927-1939.

9. *Experimente der Fernbewegung* (Stuttgart, 1924), S. 253-262. Vgl. die Bibliographie von Hans Bürgin *Das Werk Thomas Manns* (Frankfurt, 1959), Titel V, 182, S. 148.
10. Meines Wissens niemals nachgedruckt. Vgl. Bürgin (s. Anm. 9), Titel V, 177, S. 148.
11. Die folgenden Anführungen sind ein Vorgriff auf eine ausführlichere Interpretation der Josephsromane, dieselbe, die ich wiederholt öffentlich versprochen habe. Vordringliche Terminarbeiten und eine grundlegende Umstellung des Planes haben die Fertigstellung bisher verzögert.

Der Verfasser hat die Quellenschriften zum Joseph im Thomas Mann Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich studieren Können. Für empfangene Hilfe sagt er auch hier wieder seinen herzlichen Dank.