

"Fern im dänischen Norden ein Bruder": Thomas Mann und Herman Bang.

Eine literarische Spurensuche

Claudia Gremler

If you have discovered material in AURA which is unlawful e.g. breaches copyright, (either yours or that of a third party) or any other law, including but not limited to those relating to patent, trademark, confidentiality, data protection, obscenity, defamation, libel, then please read our takedown policy at <http://www1.aston.ac.uk/research/aura/aura-take-down-policy/> and contact the service immediately eprints@aston.ac.uk.

**„Fern im dänischen Norden ein Bruder“: Thomas
Mann und Herman Bang.
Eine literarische Spurensuche.**

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen
Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von Claudia Gremler

aus Göttingen

Göttingen, 2000

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Intertextualität und Bedeutungskonstitution im Werk von Thomas Mann und Herman Bang. 6 | |
| 2.1. <i>Intertextualität</i> : Begriffsbestimmung | 6 |
| 2.2. „Homo-Kanon“ und homoerotische Subtexte: Schreiben für eine Ingroup-Leserschaft. 19 | |
| 2.3. „Höheres Abschreiben“? Thomas Manns literarische Arbeitsweise..... | 33 |
| 2.4. Zur Intertextualität bei Herman Bang | 44 |
| 2.5. Fazit..... | 50 |
| 3. Thomas Mann als Leser von Herman Bangs Werken..... | 52 |
| 3.1. „Nutznießer des deutschen Übersetzungsfleißes“: Die deutschen Ausgaben von Herman Bangs Werken | 52 |
| 3.2. „Von ihm habe ich alles gelesen“: Thomas Manns Kenntnis von Herman Bangs Werken | 65 |
| 3.3. Fazit..... | 74 |
| 4. Forschungsüberblick | 76 |
| 4.1. Die Behandlung von Thomas Manns Bang-Rezeption in der Sekundärliteratur | 76 |
| 4.2. Fazit..... | 88 |
| 5. „Ein anrühiger Scharlatan“: Die Existenz des Künstlers | 90 |
| 5.1. Wunderkinder..... | 90 |
| 5.2. Artistisches und geschlechtliches Außenseitertum | 101 |
| 5.3. Fazit..... | 109 |
| 6. „Der hohe Beruf“: Die Einsamkeit des Aristokraten | 111 |
| 6.1. Königliche Hoheiten | 111 |
| 6.2. Prinz und Künstler..... | 122 |
| 6.3. Tonio Kröger in Dänemark | 128 |
| 6.3.1. (Hans) Hansen und Maria (Carolina) Magdalena | 134 |
| 6.3.2. Geliebter Rivale..... | 137 |
| 6.4. Klaus Heinrich als Homoerotiker..... | 149 |
| 6.5. Fazit..... | 158 |
| 7. „Vom Salto-Mortale-Fach“: Der gefährdete Artist..... | 160 |
| 7.1. Drahtseilakte über dem Abgrund und erotische „Heimsuchung“ | 160 |
| 7.2. Felix Krull im Zirkus..... | 175 |
| 7.3. <i>Joseph in Ägypten</i> | 183 |

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|-----|
| 7.4. Giovanni Castorp..... | 193 |
| 7.5. Todesboten | 199 |
| 7.6. Der Meister und sein Jünger..... | 204 |
| 7.7. „Mynheer Peeperkorn (des weiteren)” | 221 |
| 7.8. Herman Joachim Bang | 238 |
| 7.9. Fazit..... | 248 |
| 8. „Selbstgeübte Verführung“: Die Welt des Narziß | 252 |
| 8.1. „Dieses innere Beharren auf Einsamkeit, Abstand, Reserve“: die narzißtische Distanz..... | 252 |
| 8.2. „Sich selbst ein Wohlgefallen“? Franz Pander und Felix Krull..... | 261 |
| 8.3. „Nicht allein und doch weniger als zwei“: die narzißtische Liebesbeziehung | 283 |
| 8.3.1. Rudis und Echos Tod | 285 |
| 8.3.2. „Völlig exceptionelle Kinder“: Geschwisterinzest | 295 |
| 8.3.3. „Castorp und Pollux“: Joachims Auferstehung..... | 302 |
| 8.4. „Emanationen des dichtenden Ichs“: Der Narzißmus des Künstlers | 308 |
| 8.5. Fazit..... | 317 |
| 9. <i>Das Ewig-Weibliche</i> : Frauenfiguren | 320 |
| 9.1. Männliche Homoerotik und stilisierte Weiblichkeit | 320 |
| 9.1.1. Verführung und Erlösung: <i>Femme fatale</i> und <i>femme-enfant</i> | 321 |
| 9.1.1.1. „Das Sein und Wesen Gerda’s“ | 335 |
| 9.1.1.1.1. Gerda von Rinnlingen | 335 |
| 9.1.1.1.2. Gerda und Kay | 344 |
| 9.1.1.1.3. Gerda Lyhne | 347 |
| 9.1.1.1.4. Gerda Johansen | 348 |
| 9.1.1.1.5. „Liederliche Weiber“: Gerda und das Räubermädchen | 354 |
| 9.1.1.2. „Jungfräulein Brand”..... | 360 |
| 9.2. „Das leidend Weibliche“: Identifikation mit der Frau | 368 |
| 9.2.1. <i>Die Betrogene</i> | 385 |
| 9.3. Mut-em-enet..... | 390 |
| 9.4. Fazit..... | 404 |
| 10. Exkurs: „Flimmernder Impressionismus“? Herman Bangs Prosastil und Thomas Manns Frühwerk | 406 |
| 10.1. Kennzeichen des literarischen Impressionismus..... | 408 |
| 10.2. Stilistische Züge bei Herman Bang, Thomas Mann und J.P. Jacobsen | 414 |
| 10.2.1. Lyrisch-impressionistische Beschreibungen | 414 |

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| 10.2.2. Parataxe versus Hypotaxe | 420 |
| 10.2.3. Episodische Struktur | 421 |
| 10.2.4. Erzählhaltung | 423 |
| 10.2.5. Ironie und Komik | 430 |
| 10.3. Fazit | 437 |
| 11. Zusammenfassung und Auswertung | 440 |
| 12. Anhang: | 454 |
| 12.1. Übersicht der deutschen Erstausgaben und Sammelausgaben von Herman Bangs Werken in Buchform | 454 |
| 12.2. Thomas Manns Äußerungen über Herman Bang | 464 |
| 12.3. Abbildungen | 470 |
| 13. Bibliographie | 473 |

1. Einleitung

In seiner dänischen Heimat nimmt der zu Lebzeiten umstrittene impressionistische Autor Herman Bang (1857-1912) heute den Rang eines modernen Klassikers ein. Seine Romane und Erzählungen gehören in Dänemark zur Schullektüre und haben zahlreiche Auflagen als Taschenbuchausgaben erlebt. Auch über das Medium des Buchs hinaus ist Bang bekannt und beliebt. Da sich seine Werke durch den szenischen Aufbau ihrer Prosa für eine Verfilmung geradezu anbieten, wurden mehrere Romane und Erzählungen Bangs schon früh auf die Leinwand gebracht und sind auch als Filme erfolgreich.¹

Im Gegensatz zu seiner Popularität in Skandinavien gehört der im deutschen Sprachraum bereits in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende recht erfolgreiche und beliebte Bang, dessen Werke in den zwanziger Jahren schließlich vielfache und hohe Auflagen erreichten,² in Deutschland heute zu den vergessenen Autoren. Wenn Ulrich Lauterbach vor zwanzig Jahren zu Recht bemerkte: „Dem deutschen Lesepublikum sagt der Name Herman Bang nicht mehr viel“,³ so hat sich an dieser Tatsache seitdem nichts geändert. Zwar sind mehrere von Bangs Romanen und Erzählungen aktuell auf dem deutschen Buchmarkt erhältlich,⁴ und Neuauflagen rufen regelmäßig engagierte Artikel in den Feuilletons hervor, die auf diesen Autor aufmerksam machen wollen.⁵ Obwohl Bang „auch hierzulande [...] eifrig verhörspielt und verfernsehfilmt“ worden ist,⁶ ist das aktuelle deutsche Leserinteresse an Bang jedoch gering geblieben. Ob die Bemühungen des Aufbauverlages, „den großen dänischen Schriftsteller“

¹ Vgl. Arnold Hending: *Herman Bang paa Film*. Kopenhagen 1957 und Peter Jeppesen, Ebbe Villadsen, Ole Caspersen: *Danske Spillefilm 1968-1991*. Kopenhagen 1993, S. 268-269.

² Vgl. Peter de Mendelssohn: *S. Fischer und sein Verlag*. Frankfurt am Main 1970, S. 251 und Ulrich Lauterbach: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Sommerfreuden*. Berechtigte Übertragung von Francis Maro. Mit einem Nachwort von Ulrich Lauterbach. Frankfurt am Main 1979, S. 145-158, hier: S. 148-149.

³ Lauterbach: *Nachwort*, S. 148.

⁴ Dem Internet-Buchhandelsverzeichnis <http://www.buchkatalog.de> zufolge sind zur Zeit (Sommer 2000) in deutscher Übersetzung die Romane *Sommerfreuden (Sommerglæder)*, *Das weiße Haus (Det hvide Hus)*, *Das graue Haus (Det graa Hus)* und mehrere Erzählungen in unterschiedlichen Sammlungen und Einzelausgaben erhältlich. Außerdem ist die 1982 von Heinz Entner herausgegebene dreibändige Werkausgabe, die die meisten von Bangs Romanen und mehrere seiner Erzählungen enthält, bis heute nicht vergriffen.

⁵ Vgl. u.a. Benedikt Erenz: „Glück und Vollpension.“ In: *Die Zeit* 16.7.1993; Rolf Vollmann: „Weltfensterscheiben. Der Touristengucker Herman Bang.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20.11.1993; Michael Maar: „Ein Zwieback hilft der Mutter auf. Knusprig und frisch: Zwei Romane von Herman Bang in neuer Übersetzung.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.10.1998.

⁶ Erenz. Wie die Zuschauerredaktion der ARD auf Anfrage mitteilte, wurde Bangs Roman *Am Wege (Ved Vejen)* 1975 vom Südwestfunk unter der Regie von Peter Beauvais verfilmt, im darauffolgenden Jahr entstand eine ZDF-Produktion von *Ein herrlicher Tag (En dejlig Dag)* unter der Regie von Diethard Klante. Beide Verfilmungen wurden mehrfach ausgestrahlt.

durch die Publikation einer neu zusammengestellten Sammlung von Erzählungen⁷ „am Ende dieses Jahrhunderts [neu] [zu] entdecken“,⁸ auf Resonanz stoßen werden, bleibt abzuwarten.

Gerade weil Bang hierzulande inzwischen zu den eher unbekannteren Autoren zählt, enthalten viele deutsche Bang-Ausgaben ein Vor- oder Nachwort, das Informationen zum Autor gibt und in dem zumeist auch eine kurze literaturgeschichtliche Einordnung des mehrfach als „bedeutendste[r] dänische[r] Vertreter des literarischen Impressionismus“⁹ bezeichneten Autors erfolgt. Diese literarhistorische Kategorisierung Bangs wird, ähnlich wie in den freundlichen Rezensionen, von denen jeder Versuch eines deutschen Verlages, Herman Bang, diese „Karteileiche der Literaturgeschichte“ „zurück ins Leben“ zu rufen,¹⁰ begleitet ist, auch anhand von Verweisen auf Autoren der Weltliteratur vorgenommen. Betonen schon die Rezensenten von sich aus Bangs Nähe zu Henry James und Theodor Fontane,¹¹ Guy de Maupassant und Katherine Mansfield¹² oder Virginia Woolf,¹³ so lassen es sich die Verlage erst recht nicht nehmen, Bangs Werke unter Bezug auf große Namen der Weltliteratur anzupreisen. Dem Rowohlt-Verlag, beispielsweise, gilt Bang als „dänischer Tschechow“.¹⁴ Gern werden auch deutsche Schriftstellerkollegen als Gewährsleute für die literarische Qualität von Bangs Werken angeführt und die lobenden Äußerungen von Rainer Maria Rilke oder Hermann Hesse über Bangs Romane erwähnt.¹⁵

Ein Name fällt sowohl in den Rezensionen als auch auf den Klappentexten besonders häufig: der Name Thomas Manns. Kaum eine neuere deutsche Ausgabe von Werken Bangs versäumt es, etwa auf Parallelen zwischen Bangs Dekadenroman *Hoffnungslose Geschlechter* (*Haabløse Slægter*) und Thomas Manns *Buddenbrooks* hinzuweisen¹⁶ oder Bang gleich als „einen dänischen Thomas Mann“¹⁷ zu bezeichnen. Gern werden auch Thomas

⁷ Herman Bang: *Ein herrlicher Tag*. Erzählungen. Aus dem Dänischen übersetzt von Elfriede Adelberg, Ernst Brausewetter, Emil Jonas und Bernhard Schulze. Auswahl und Nachwort von Tilman Spreckelsen. Berlin 1999. Der Aufbauverlag plant außerdem eine voraussichtlich im Dezember 2000 erscheinende Taschenbuchausgabe von Dorrit Willumsens Romanbiographie *Bang*, die 1998 erstmals vom Kiepenheuer Verlag auf Deutsch herausgebracht wurde.

⁸ *Ein herrlicher Tag*, Klappentext.

⁹ Herman Bang: *Erzählungen. Seltsame und andere Geschichten*. Essen [1987], Klappentext.

¹⁰ Michael Maar: *Ein Zwieback hilft der Mutter auf*.

¹¹ Vollmann.

¹² Erenz.

¹³ Maar: *Ein Zwieback hilft der Mutter auf*.

¹⁴ Herman Bang: *Sommerfreuden*. Aus dem Dänischen von Walter Boehlich. Reinbek bei Hamburg 1993, (=rororo 40100 = Rowohlt Jahrhundert 100), Klappentext.

¹⁵ Vgl. u.a. Lauterbach, S. 149.

¹⁶ Vgl. u.a. Ernst Walter: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Exzentrische und stille Existenzen*. Aus dem Dänischen von Elfriede Adelberg, Ernst Brausewetter, Emil Jonas und anderen. Leipzig 1964, (= Sammlung Dieterich 281), S. 531-565, hier: S. 537; Walter Boehlich: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Das weiße Haus. Das graue Haus*. Aus dem Dänischen mit einem Nachwort von Walter Boehlich. Göttingen 1998, (= Bibliothek der Romane 5), S. 273-285, hier: S. 276; Lauterbach: *Nachwort*, S. 146.

¹⁷ Herman Bang: *Charlot Dupont*. Göttingen 1997, (= Bibliothek der Erzähler 18), Klappentext.

Manns außerordentlich positive Äußerungen über Bang wiedergegeben, die zeigen, daß er ein begeisterter Leser Bangs war, dem er sich, wie unter anderem Hanns Grössel im Nachwort des Bang-Reclam-Bändchens zitiert, „tief verwandt“ fühlte.¹⁸

Zumindest in den deutschen Bang-Ausgaben der letzten Jahrzehnte und ihren Rezensionen taucht die Verbindung Thomas Mann – Herman Bang fast zwangsläufig auf. Zwar ist nichts darüber bekannt, ob Herman Bang die Werke seines aufstrebenden jungen Schriftstellerkollegens kannte, daß Thomas Mann dafür mit Bangs Werken sehr vertraut war, kann vor dem Hintergrund seiner Äußerungen über Bang, den er als einen „Bruder“ (X, 595) bezeichnete, nicht bezweifelt werden. Um so interessanter und erstaunlicher ist es, daß die literarische Beziehung, die Thomas Mann mit Herman Bang verbindet, bisher allenfalls ansatzweise erforscht worden ist. In der von Klaus W. Jonas und Helmut Koopmann angefertigten Forschungsbibliographie zu Thomas Mann¹⁹ erscheint der Name „Bang“ nicht einmal im Register. Dennoch gibt es erste Forschungsergebnisse zu Thomas Manns Bang-Rezeption, auf die noch detailliert einzugehen sein wird.²⁰ Sie lassen vermuten, daß es sich, was Thomas Manns literarisches Schaffen betrifft, bei Herman Bang zwar um einen lange vernachlässigten, aber keinesfalls zu vernachlässigenden Autor handelt, dessen Einwirkung auf Thomas Mann sich von den frühen Erzählungen bis ins Spätwerk beobachten läßt.

Auf den Umstand, daß in bezug auf Thomas Manns Bang-Rezeption eine Forschungslücke besteht, die von einer Untersuchung geschlossen werden sollte, die „gleichermaßen stilistische Fragen“ und „Problemstellungen der homosexuellen Literaturwissenschaft“ einbezieht, hat Neil Christian Pages kürzlich hingewiesen.²¹ Die vorliegende Arbeit versucht, diese Aufgabe anzugehen. Ausgehend von Thomas Manns Äußerung: „von ihm [Herman Bang] habe ich alles gelesen und viel gelernt“,²² soll untersucht werden, auf welche Gebiete seines literarischen Schaffens sich die Bang-Lektüre ausgewirkt hat.

Ohne nähere Betrachtung von Bangs Werken kann man vermuten, daß die Romane und Erzählungen dieses Autors, den Thomas Mann offenbar sehr schätzte, unter die zahlreichen Texte zu rechnen sein werden, mit denen er sich in der komplexen intertextuellen Arbeits-

¹⁸ Hanns Grössel: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Irene Holm. Ein herrlicher Tag*. Aus dem Dänischen übersetzt von Elfriede Adelberg. Stuttgart 1977, (= Reclams Universalbibliothek 9855), S. 65-71, hier: S. 70. Zur Herkunft dieser Äußerung, die auch von Lauterbach: *Nachwort*, S. 149 zitiert wird, vgl. Kapitel 3, Fußnote 64.

¹⁹ Klaus W. Jonas und Helmut Koopmann: *Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. III: Bibliographie der Kritik 1976-1994*. Frankfurt am Main 1997.

²⁰ Vgl. Kapitel 4.

²¹ [Both in regard to questions of style and topics in Queer Studies] Neil Christian Pages: „Vivian Greene-Gantzberg: *Biography of Danish Literary Impressionist Herman Bang*.“ In: *Scandinavian Studies* 70 (1998), S. 398-399, hier: S. 399.

weise, die für ihn typisch ist und die noch zu skizzieren sein wird, schöpferisch auseinandersetzt. Bei detaillierter Beschäftigung mit Bangs und Thomas Manns Werken ergibt sich, daß dies in der Tat der Fall ist und daß die Rolle, die Bangs Werke in dem intertextuellen Beziehungsgeflecht von Thomas Manns Gesamtwerk einnehmen, weitaus umfangreicher ist, als man bisher vermutet hat. Als Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist deshalb die von Pages nicht angesprochene, aber wichtige Ergebnisse versprechende Erforschung dieser intertextuellen Bezüge und ihrer Funktionalisierung im Zusammenhang von Thomas Manns Gesamtwerk gewählt worden. Ein kurzes Kapitel wird dabei auch die Rolle skizzieren, die Intertextualität nicht nur in Thomas Manns, sondern auch in Herman Bangs Werk einnimmt, und zu illustrieren versuchen, inwieweit dort Parallelen oder gar Einflüsse vorhanden sind.

Eine umfassende Untersuchung von Thomas Manns Bang-Rezeption sollte unter Berücksichtigung nicht nur von Pages' Hinweisen, sondern vor allem von Thomas Manns eigener Aussage, daß er von Herman Bang „viel gelernt“ habe, auch die Frage stellen, ob und inwiefern Thomas Mann von Bang etwas übernehmen konnte, das sich im weitesten Sinn unter den Begriff literarischer Techniken fassen läßt. Ein Teil der Arbeit, der sich trotz der Gefahr der Unübersichtlichkeit von der Erforschung der intertextuellen Bezüge nicht trennen läßt, widmet sich deshalb diesem Punkt. Ohne die Ergebnisse der Arbeit vorwegnehmen zu wollen, sei hier schon darauf hingewiesen, daß dieser Komplex hauptsächlich die Gestaltung von Thomas Manns Frauenfiguren berührt und daß dieser Teil der Arbeit der Frage nachgehen wird, ob der allgemein als wenig sensibler Frauendarsteller geltende Thomas Mann dieser Einschätzung zum Trotz von dem für seine einfühlsamen Frauenporträts bekannten Herman Bang Darstellungstechniken übernahm und inwieweit diese von der Homosexualität beider Autoren geprägt sind. Die Homosexualität, die im Leben und Werk Herman Bangs wie Thomas Manns eine zentrale Rolle einnimmt, wird allerdings nicht erst an dieser Stelle in die Untersuchung einbezogen, sondern stellt insgesamt ein Gebiet dar, von dem Thomas Manns Bang-Rezeption so stark geprägt ist, daß der Betrachtung von Thomas Manns Ausrichtung seiner intertextuellen Bezüge auf Bangs Werke an dieser Thematik und der möglichen Funktionalisierung dieser Referenzen besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden muß.

Leichter isoliert zu betrachten, und zugleich schwieriger in den Gesamtzusammenhang der Arbeit einzuordnen, ist die Auseinandersetzung mit der von Pages angesprochenen und insgesamt häufig geäußerten Vermutung, Thomas Mann sei, insbesondere in seinem Früh-

²² Thomas Mann am 16.12.1924 in einem Interview mit der Kopenhagener Zeitung *Nationaltidende*, zitiert nach: Volkmar Hansen und Gert Heine (Hg.): *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*. Hamburg 1983, S. 67.

EINLEITUNG

werk, von Herman Bangs ausgeprägt impressionistischem Stil beeinflusst gewesen. Dieser Frage wird deshalb in einem Exkurs am Ende der Arbeit nachgegangen.

2. Intertextualität und Bedeutungskonstitution im Werk von Thomas Mann und Herman Bang

Wie in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits angedeutet, erstrecken sich die Auswirkungen, die Thomas Manns Bang-Rezeption auf sein Werk hatte, auf verschiedene Gebiete. Wie noch detailliert in Kapitel 4 zu zeigen sein wird, ist in der Sekundärliteratur, soweit sie sich überhaupt mit Thomas Manns Bang-Rezeption befaßt hat, pauschal von einem „Einfluß“ Bangs auf Thomas Mann gesprochen worden, zumeist ohne näher zu erläutern, was damit genau gemeint ist. Wie oben ebenfalls bereits angesprochen, läßt sich dieser „Einfluß“ jedoch in verschiedene Kategorien einteilen – die allerdings in einander verzahnt und deshalb nicht immer klar voneinander zu trennen sind. Es handelt sich dabei einerseits um die intertextuellen Bezüge, die Thomas Mann in seinen Werken zu Texten Herman Bangs herstellt, und andererseits um die Übernahme literarischer Techniken und stilistischer Merkmale. Gerade die Wirkung dessen, was hier unter „Techniken“ gefaßt werden soll, wird von Thomas Mann jedoch häufig in Verbindung mit seinen intertextuellen Verweisen auf Bangs Werke erreicht.

Um diesen Komplex und seine Funktionsweise zu veranschaulichen, ist es wichtig, sich vor Augen zu halten, wie Thomas Manns Werke im allgemeinen strukturiert sind und welche Rolle intertextuelle – und andere – Bezüge in ihnen einnehmen. Dazu ist es notwendig, zunächst zu erläutern, was mit „intertextuell“ gemeint ist.

2.1. *Intertextualität*: Begriffsbestimmung

Intertextualität ist zu Recht als „schillerndste[r] Begriff zeitgenössischer Textforschung“¹ bezeichnet worden. Seit seiner Entstehung ist er umstritten und ist sowohl von Literatur- als auch von Sprachwissenschaftlern mit unterschiedlichen Inhalten gefüllt worden. Als Basisdefinition läßt sich davon ausgehen, daß Intertextualität sich als „das Phänomen einer wie auch immer festzulegenden Relation zwischen Texten“² definieren läßt und daß die Erforschung von Intertextualität sich mit den „Beziehungen, die zwischen Texten [...] bestehen“³ mit dem

¹ Susanne Holthuis: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen 1993, S. 1.

² Holthuis, S. 29.

³ Günter Weise: „Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten.“ In: Josef Klein und Ulla Fix (Hg.): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen 1997, S. 39-48, hier: S. 39.

„was sich *zwischen* Texten abspielt“,⁴ befaßt. Sobald man über diese sehr allgemeine Definition hinausgeht, stößt man jedoch auf sehr unterschiedliche Vorstellungen davon, was der Begriff beschreiben soll. Geprägt wurde der Terminus, unter dem heute „fast jeder, der ihn benutzt, etwas anderes versteht“,⁵ Ende der sechziger Jahre von der Semiotikerin Julia Kristeva, die ihn erstmalig 1969 in ihrem Werk *Sémeiotiké* „explizit einführ[te]“.⁶ Sie entwickelte unter dem Namen „Intertextualität“ ein Konzept, das das revolutionäre Potential besaß, die damalige Sprach- und Literaturwissenschaft radikal in Frage zu stellen, weil es nicht nur die Art und Weise, in der Literatur bis dahin betrachtet und analysiert worden war, kritisierte, sondern auch die Vorstellung dessen, was Literatur, was ein Text überhaupt sei und wie er sich zu anderen Texten verhalte, neu zu bestimmen versuchte.

Kristeva ging von der Vorstellung aus, daß jeder Text, der entsteht, von einer Welt bereits existenter Texte umgeben ist, auf die er sich – beabsichtigt oder unbeabsichtigt – bezieht, so daß zwangsläufig alle Texte Bezüge zu anderen Texten herstellen und darstellen. Intertextualität wird so zur „allgemeine[n] und genuine[n] Eigenschaft von Texten“.⁷ Sie ist „kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr, sondern mit der Textualität bereits gegeben“, das heißt, es gibt keinen Text, der nicht intertextuell wäre. Dieses Konzept einer universalen Intertextualität ist bei Kristeva begleitet von und bedingt durch einen „total entgrenzte[n] Textbegriff“, bei dem *Text* keineswegs an Schriftlichkeit oder auch nur an „das Zeichensystem der Sprache“⁸ gebunden ist. „Text“ definiert sich bei Kristeva „weder als Aktualisierung des verbalen Zeichensystems noch als verbales Zeichensystem selbst“, sondern wird „als Konglomerat aller Sinnsysteme und kulturellen Codes gedacht“⁹, das heißt, der Textbegriff wird „so radikal generalisiert, daß letztendlich *alles*, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur, Text sein soll.“ „Geschichte und Gesellschaft“ werden bei ihr zu etwas, „was gelesen wird wie bzw. als ein Text“.¹⁰ Mit anderen Worten: Intertextualität wird als universales kulturelles Phänomen gesehen. Als solches ist sie natürlich völlig unabhängig von den Intentionen des Autors, der dementsprechend in Kristevas

⁴ Ulrich Broich und Manfred Pfister: „Vorwort.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. IX-XII, hier: S. IX.

⁵ [Almost everybody who uses it understands it somewhat differently] Heinrich F. Plett: „Intertextualities.“ In: Heinrich F. Plett (Hg.): *Intertextualities*. Berlin und New York 1991, (= Research in Text Theory 15), S. 3-27, hier: S. 3.

⁶ Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 1-30, hier: S. 6.

⁷ Holthuis, S. 14.

⁸ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 7-8.

⁹ Holthuis, S. 14.

¹⁰ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 7.

„Vorstellung einer ‚subjektlosen Produktivität‘¹¹ keinen Platz mehr hat. Für sie ist ‚der Text [...] nur noch als ‚Intertext‘ denkbar, als der gesamte Bestand soziokulturellen Wissens, an dem jeder Text partizipiert, auf ihn verweist, aus ihm entsteht und sich wieder in ihm auflöst“.¹² Das Konzept eines „Autors“ als des Urhebers und Schöpfers eines Texts wird auf diese Weise überflüssig, denn wenn „Intertextualität als radikale Dezentrierung des Textes, als seine Einbettung in eine universale Diskursivität erscheint“,¹³ das heißt, wenn ein Text sich quasi selbständig in den universalen Diskurs einschreibt, folgt daraus, daß es eigentlich keinen Autor gibt. In dieser Beziehung stimmt Kristeva mit Roland Barthes überein, der unter ähnlichen Prämissen zeitgleich zum Entstehen ihrer Intertextualitätstheorie den „Tod des Autors“¹⁴ verkündete. Auf diese Weise offenbaren sich für Kristeva nicht nur sämtliche Texte als Teil eines *texte général*, von dem auch Derrida spricht,¹⁵ sondern es „verschwindet“ auch „die individuelle Subjektivität als intentionale Instanz“.¹⁶

Die Folgen für ein literaturwissenschaftliches Arbeiten, das auf diesem Konzept aufbauen will, sind vielfältig. Es ist klar ersichtlich, daß ein Umdenken im großen Stil vonnöten war, wenn Literaturwissenschaftler, die zuvor von dem Text als einer im Normalfall schriftlich fixierten, von einem Autor produzierten Einheit ausgegangen waren, sich Kristevas Vorstellungen aneignen wollten. Wenngleich „die Konzeption Kristevas eben aufgrund ihrer undifferenzierten Universalität“ eine große „Anziehungskraft“ ausübte und vielerorts auf erhebliches Interesse stieß, blieb gleichzeitig „ihr Ansatz samt seiner text- wie ideologiekritischen Implikationen nicht ohne Widerspruch“.¹⁷ Daß Kristevas Vorstellungen auf Kritik stießen, ist verständlich. Viele Wissenschaftler waren nicht bereit, sich auf ihren weiten Textbegriff einzulassen und die Instanz des Autors aus dem Prozeß der Literaturentstehung zu verbannen. Hinzu kam, daß Kristevas „globale[r] Intertextualitätsbegriff auf der Basis des globalisierten Textbegriffs nicht dazu taugt, Grundlage von literaturwissenschaftlichen Forschungen zu werden“.¹⁸ Eines der Hauptargumente, die gegen Kristevas universelles Intertextualitätskonzept vorgebracht worden sind, ist eben dieser leicht nachzuvollziehende Vorwurf, daß es für die konkrete Betrachtung von Texten kaum verwendet werden kann. Außerdem wurde ein-

¹¹ Holthuis, S. 14.

¹² Holthuis, S. 15.

¹³ Ingeborg Hoesterey: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt am Main 1988, (= Athenäums Monographien Literaturwissenschaft 92), S. 11.

¹⁴ Roland Barthes: „La mort de l’auteur.“ In: *Manteia* 5 (1968), S. 12-17.

¹⁵ Vgl. Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 13.

¹⁶ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 8.

¹⁷ Holthuis, S. 15.

¹⁸ Henning Tegtmeier: „Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis.“ In: Josef Klein und Ulla Fix (Hg.): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen 1997, S. 49-81, hier: S. 53.

gewandt, daß es sich als nicht-operabel erweist, weil es sich zu sehr „akademischer Zähmung“¹⁹ entzieht, und daß es nur „geringe[s] heuristische[s] Potential für die Analyse und Interpretation“²⁰ besitzt. Insbesondere stellte sich das Problem, daß man, „wenn ohnehin schon alle Texte eines kulturellen Zusammenhangs sich aufeinander beziehen, [...] nicht mehr nach den konkreten Beziehungen zwischen zwei konkreten Texten fragen [kann]“.²¹ Es ließ sich daraufhin beobachten, daß die neue Bezeichnung *Intertextualität* fast überall dankbar aufgenommen wurde, daß aber gleichzeitig eine Spaltung der Intertextualitätstheoretiker in zwei Richtungen verzeichnet werden konnte:

Während das eine Lager – im Gefolge Kristevas – am Postulat des sich selbst reproduzierenden ‚offenen Textes‘ und damit des universalen ‚Intertextes‘ festhält, versucht das andere Lager, [...] Intertextualität nicht als allgemeine, sondern als spezifische Eigenschaft von Texten festzulegen und im Text als spezifische Strategie zu verorten.²²

Auch Vertreter der zweiten Richtung, die mit den Implikationen von Kristevas Konzept nicht einverstanden waren, hielten an dem von ihr geprägten Terminus fest und benutzten ihn „als systematischen Oberbegriff für die verschiedenen Formen konkreter Bezüge zwischen Einzeltexten, wie sie die Literaturwissenschaft immer schon untersucht hatte“.²³ Das heißt, man versuchte, „ein engeres, lokales Konzept“²⁴ zu entwickeln, das erlauben würde, Intertextualität im Rahmen mehr oder minder konventioneller Literaturanalysen zu erforschen. Die Folge war es, „daß unter dem *Decknamen* der ‚Intertextualität‘ in althergebrachter Weise Autoren und Werke der Quellen- und Einflußforschung ausgesetzt wurden“.²⁵ Kristeva protestierte gegen diese „Degenerierung“ ihres Konzepts und verzichtete in ihren folgenden Schriften „weitgehend auf diesen Terminus [Intertextualität]“.²⁶

Obwohl Kristeva selbst den Begriff *Intertextualität* also nicht mehr benutzt, bleibt der Tatbestand bestehen, daß der Ausdruck „Homonym für zwei ganz verschiedene Sachen“ geworden ist: „ganz bestimmte, Zitat- oder zitatähnliche Beziehungen im einen, Text-Beziehungen im weitesten Sinn im andern Fall“.²⁷ Zur Verteidigung von literaturwissenschaftlicher

¹⁹ Gerda Haßler: „Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem.“ In: Gerda Haßler (Hg.): *Texte im Text: Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Münster 1997, (= Studium Sprachwissenschaft Beiheft 29), S. 11-58, hier: S. 19.

²⁰ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 15.

²¹ Tegtmeyer, S. 56.

²² Holthuis, S. 16.

²³ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 10.

²⁴ Tegtmeyer, S. 57.

²⁵ Peter Stocker: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, (= Explicatio), S. 23.

²⁶ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 10.

²⁷ Stocker, S. 23.

Forschung, die auf einem engen Intertextualitätsbegriff aufbaut, wie er auch in dieser Arbeit zugrundegelegt wird, läßt sich anführen, daß sie nicht etwa nur einem alten Konzept einen neuen, modischen Namen gibt, sondern daß sie in wichtigen Punkten über die traditionelle Einfluß- und Quellenforschung hinausgeht, in Punkten, die sie zugleich von Untersuchungen abhebt, die von Kristevas universalem Intertextualitätsbegriff ausgehen. Insbesondere drei Faktoren sind dabei zu nennen: die Erforschung von Intentionalität, Markierung und Funktion von Intertextualität.

Der Faktor der Intentionalität von Intertextualität, wird in der Quellen- und Einflußforschung zwar gelegentlich angesprochen, insbesondere, wenn nachgezeichnet wird, wie ein junger Autor literarische Vorbilder nachahmt, zumeist widmen sich Quellen- und Einflußforscher jedoch nur der Aufdeckung von Textbeziehungen, ohne der Frage nach ihrer etwaigen Intentionalität viel Raum zu geben. In Kristevas Konzept andererseits, kann die Intentionalität von Intertextualität verständlicherweise keine Relevanz erlangen. Das ist darin begründet, daß Intertextualität ihrer Ansicht nach ja gar nicht vermieden werden kann und es daher keiner Absicht bedarf, intertextuelle Bezüge herzustellen. Hinzu kommt, daß ein Subjekt, dem diese Absicht unterstellt werden könnte, das heißt eine Autoreninstanz, in Kristevas Konzept gar nicht existiert. Restriktive Modelle der Intertextualitätsforschung betonen deshalb in gleichzeitiger Abgrenzung von der Quellen- und Einflußforschung wie auch den poststrukturalistischen Intertextualitätskonzepten die Intentionalität besonders stark und betrachten sie als ein konstitutives Merkmal von Intertextualität. So definiert beispielsweise Ulrich Broich Intertextualität auf folgende Weise:

Intertextualität [liegt] dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.²⁸

Wie Manfred Pfister hervorhebt, ist die Intentionalität der Intertextualität deshalb ein so wichtiger Faktor, weil sie „zufällige und oft unbewußte Reminiszenzen des Autors, [...] deren Aufdeckung [dem Text] keine zusätzliche oder pointierte Bedeutung verleiht“ von „der eigentlichen intertextuellen Anspielung“ unterscheidet, „die vom Autor intendiert ist und“ – wie ja auch Broich betont – „vom Leser erkannt werden muß, soll das Sinnpotential des Textes

²⁸ Ulrich Broich: „Formen der Markierung von Intertextualität.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft* 35), S. 31-47, hier: S. 31.

ausgeschöpft werden.“²⁹ Hiermit ist zugleich der dritte oben genannte Faktor angesprochen: die Funktion von Intertextualität, auf die noch zurückzukommen ist. Zunächst gilt es jedoch, sich der Frage nach der Markierung von intertextuellen Bezügen zuzuwenden.

Es versteht sich von selbst, daß die Markierung von Intertextualität, das heißt, der wie auch immer geartete Hinweis an den Leser, daß ein Bezug zu einem andern Text hergestellt wird, beziehungsweise vom Leser herzustellen ist, die Intentionalität dieser Bezugnahme voraussetzt. Was nicht beabsichtigt ist, kann auch nicht markiert werden. Umgekehrt ist es jedoch durchaus umstritten, ob die Markierung eine Voraussetzung von Intertextualität darstellt. So weist unter anderem Broich darauf hin, daß „Intertextualität nicht markiert sein [muß]“,³⁰ daß jedoch „davon auszugehen“ sei, „daß Intertextualität häufig markiert wird“,³¹ und zwar durch bestimmte „Intertextualitätssignale“.³² Wie Broich betont, kann „diese Markierung stärker oder schwächer erfolgen“: „Für die Stärke der Markierung gibt es zweifellos objektive Kriterien wie etwa die Zahl der *markers*. [...] Neben der Zahl der *markers* spielt aber auch deren Expliztheit bzw. Lokalisierung im Werk eine Rolle“. Als besonders geeigneten Ort für eine auffällige Markierung nennt Broich den „Titel eines Texts“.³³

Wenn der Autor schon im Titel seines Werks auf einen anderen Text verweist, signalisiert er dem Leser bereits an dieser Stelle den intertextuellen Charakter seines Texts. Als Beispiel für eine explizite und an auffälliger Stelle lokalisierte Markierung kann deshalb der Titel von Thomas Manns *Doktor Faustus* gelten, der dem Leser sofort suggeriert, daß dieser Roman die bekannte Geschichte des Dr. Johannes Faust erzählt, wie sie zuvor im Volksbuch und in Marlowes und Goethes Dramen dargestellt wurde. Der Untertitel korrigiert dann zwar diese Annahme und weist darauf hin, daß es nicht Fausts Leben, sondern das eines „deutschen Tonsetzers“ namens Adrian Leverkühn sei, von dem berichtet werden soll, aber es bleibt gerade durch diese Diskrepanz in Haupt- und Untertitel deutlich, daß die Handlung in irgendeiner Form auf das Schicksal des Dr. Faustus und seine Darstellung in früheren literarischen Texten zu beziehen sein wird.

Eine ähnlich auffällige und in ihrer Aussagekraft explizite Möglichkeit der Markierung von Intertextualität ist die Verwendung von Namen als Intertextualitätssignale.³⁴ Wie Peter Stocker betont, sind „Eigennamen referentielle Ausdrücke par excellence“.³⁵ Wie noch zu

²⁹ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 23.

³⁰ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 32.

³¹ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 33.

³² Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 31.

³³ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 33.

³⁴ Vgl. Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 41.

³⁵ Stocker, S. 33.

zeigen sein wird, stellt gerade die Übernahme von Figurennamen aus dem Bezugstext, dem sogenannten „Prätext“³⁶ für Thomas Mann eine bevorzugte Form der Markierung seiner intertextuellen Verweise auf Bangs Werke dar.

Neben diesen expliziten Formen der Markierung gibt es jedoch auch diskretere Hinweise auf den Prätext – oder die Prätexte. Prinzipiell läßt sich jegliche Art der Übereinstimmung von Prätext und „Posttext“³⁷ als Markierung verwenden. Wolfgang Karrer betont, daß „es sich zwar häufig um die Übernahme wörtlicher Formulierungen [handelt]“, daß „Elemente“, die übernommen werden, aber „ebenfalls Figuren, Handlungsmotive, Themen oder auch Symbole eines Prätextes sein [können]“.³⁸ Wie Monika Lindner auflistet, können unter anderem „Handlungssequenzen und Argumentationsmuster, Figurenkonstellationen, Thematik und Ideologeme auf einen Prätext verweisen“.³⁹

Diese Allusionen sind zumeist impliziter als etwa das oben genannte Beispiel der Markierung im Titel eines Werks. Häufig treten sie jedoch in Kombination mit expliziten Verweisen auf. Wie Ulrich Broich feststellt, wird „im einzelnen Text ein intertextueller Bezug [...] oft [...] auf verschiedenen Ebenen und durch verschiedene Verfahren gleichzeitig markiert, dies ist besonders dann der Fall, wenn der Autor sicherstellen will, daß der Leser einen intertextuellen Bezug auf jeden Fall erkennt“.⁴⁰ Die Verfahren zur Markierung von Intertextualität scheinen also sehr variabel sowie komplex und vielschichtig zu sein.

Wenn man wieder Thomas Manns *Doktor Faustus* als Beispiel nimmt, so läßt sich sagen, daß die Faust-Texte, auf die der Titel offen Bezug nimmt, keineswegs die einzigen Prätexte sind, die Thomas Mann in seinem Roman verarbeitete. Es gibt vielmehr eine Vielzahl anderer intertextueller Bezugnahmen in diesem Text, auf die Thomas Mann mit unterschiedlich expliziten Markierungen hinweist. Manche sind so diskret angebracht, daß nur wenige, besonders

³⁶ Diese Bezeichnung scheint sich inzwischen allgemein durchgesetzt zu haben, vgl. u.a. die Beiträge in: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), aber auch Holthuis und Stocker. Vaget zieht der lateinischen die deutsche Sprachform vor, wenn er von „Vor-Texten“ spricht, vgl. Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984, S. 39.

³⁷ Stocker, S. 15. Andere Autoren sprechen auch von „Folge-Text“, vgl. u.a. Bernd Schulte-Middelich: „Funktionen intertextueller Textkonstitution.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 197-242, hier: S. 221.

³⁸ Wolfgang Karrer: „Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 98-116, hier: S. 99.

³⁹ Monika Lindner: „Integrationsformen der Intertextualität.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 116-135, hier: S. 120.

⁴⁰ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 44.

disponierte Leser⁴¹ sie wahrnehmen. Obwohl es eine umfassende Sekundärliteratur zum *Doktor Faustus* gibt, die sich – nicht zuletzt angeregt durch Thomas Manns eigene Hinweise in dieser Sache, dem Bericht *Die Entstehung des Doktor Faustus* – besonders mit den „Quellen des Romans“⁴² befaßt hat, bringt die Forschung immer wieder noch nicht beachtete Prätexte zum Vorschein. So hat beispielsweise Michael Maar kürzlich auf die bedeutende Rolle hingewiesen, die Märchen von Hans Christian Andersen als Prätexte im *Doktor Faustus* einnehmen.⁴³ Wie die vorliegende Untersuchung noch ergeben wird, setzt sich Thomas Mann im *Doktor Faustus* auch mit Texten von Bang auseinander. Andere bisher unbeachtete und unerkannte Prätexte des Romans werden zweifellos in Zukunft noch entdeckt werden. Die Suche nach ihnen ist einerseits durch *Die Entstehung des Doktor Faustus* ausgelöst worden, in der Thomas Mann explizit auf die „Montage-Technik“ (XI, 165) hinwies, die er beim Schreiben des Romans verwendet hatte. Andererseits wird die Aufmerksamkeit des Lesers, seine Bereitschaft, Intertextualitätssignale wahrzunehmen und diese in seinen Lese- und Verstehensprozeß mit einzubeziehen, jedoch schon durch den intertextuell ausgerichteten Titel des Romans eingefordert. Dadurch, daß der Autor schon im Titel ein deutliches Intertextualitätssignal setzt, stimmt er den Leser gewissermaßen darauf ein, intertextuelle Verweise zu erwarten, „schafft er einen Kontext permanenter Intertextualität, welcher den Leser veranlaßt, auch nach weniger offen oder gar nicht gekennzeichneten Zitaten und Anspielungen zu suchen“.⁴⁴ Die Absicht des Autors, intertextuelle Verweise im Text anzubringen, korrespondiert so mit der Bereitschaft des Lesers, nach „textuelle[n] Indikatoren, die als ‚intertextuelle‘ Spuren in den manifesten Text eingelagert sind“,⁴⁵ zu fahnden. Nur so kann das intertextuelle Verfahren seine Wirkung entfalten. Stocker hat diese Situation treffend umschrieben:

Der Autor stellt den Bezug [zwischen zwei Texten] her, indem er seinem Text Spuren der Lektüre [...] so einschreibt, daß diese für den Leser erkennbar sind. Er rechnet mit einem Leser, der in der Lage ist, die intertextuellen Spuren zu erkennen, und gleichzeitig bereit ist, diesen zu folgen. Insofern antizipiert der Autor im Legen der Spuren die Lektüre seines Lesers. Der Leser seinerseits unterstellt umgekehrt, indem er intertextuelle Spuren aufnimmt, die Präfiguration seiner (intertextuellen) Lektüre im Text.⁴⁶

⁴¹ Vgl. Wolfgang Iser: „Der Lesevorgang.“ In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 253-276, hier: S. 264.

⁴² Gunilla Bergsten: *Thomas Manns „Doktor Faustus.“ Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Tübingen 1974.

⁴³ Vgl. Michael Maar: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. München und Wien 1995, passim.

⁴⁴ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 43.

⁴⁵ Holthuis, S. 21.

⁴⁶ Stocker, S. 9.

Es versteht sich von selbst, daß die Frage, ob die Markierung als solche erkannt werden wird, nur mit Hinblick auf den Leser beantwortet werden kann. Wie Susanne Holthuis betont, ist „die Identifikation [einer] Passage als intertextueller Bezug“ „leserabhängig“, das heißt, die von der intertextuellen Dimension des Textes gesteuerte Aussage „wird vom Leser konstruiert“⁴⁷ und geht verloren, wenn dieser die Anspielungen nicht als solche erkennt. Das gilt besonders für „die modernistische [...] Literatur“, die nicht nur besonders stark intertextuell geprägt ist, sondern auch „eine stärker verdeckte und weniger eindeutige oder explizite Markierung [bevorzugt]“.⁴⁸ Die Folgen, die diese Tendenz zur diskreten Markierung für den Leser hat, sind einerseits in einem Mehraufwand zu sehen, einer verstärkten Anstrengung des Lesers, dem Potential des Textes gerecht zu werden und andererseits in einer möglichen Verunsicherung des Lesers, der nicht weiß, ob er die diskreten Markierungen zu Recht als solche erkannt hat und der zugleich befürchten muß, unter Umständen relevante Signale überlesen zu haben. Das Ergebnis dieses „in der Literatur der Moderne kursierenden Raffinements der bis zur Unkenntlichkeit versteckten intertextuellen Referenz auf andere Texte“ ist ein „besonderes ‚ästhetisches Spiel‘“⁴⁹ zwischen Autor und Leser. Günter Weise hat diese Situation in folgender Weise beschrieben:

Die literarische Moderne [...] ist durch ein Ausufern, ein Auswuchern intertextueller Bezüge, ein Zerfasern der Erzählstruktur durch fortwährende Anspielungen, parodistische und travestierende Einschübe gekennzeichnet. Es gibt nicht nur einen Text, sondern ein Mosaik von Texten, hinter denen sich der Autor verbirgt. Oftmals wirkt der Text wie ein Puzzle, das der Leser entwirren muß.⁵⁰

Von einem „intertextuellen Puzzle-Spiel“⁵¹ spricht auch Ulrich Broich, der in dieser Form der Autor-Leser-Interaktion den Ausdruck der „spielerischen Funktion“ verwirklicht sieht, „die Intertextualität häufig besitzt“,⁵² und leitet auf diese Weise zum dritten Punkt über, der hier erläutert werden soll: die Funktion von Intertextualität.

„Gerade die Frage nach der Funktion intertextueller Textkonstitution“,⁵³ ist es, wie Bernd Schulte-Middelich betont, die die Intertextualitätsforschung von der Quellen- und Einflußforschung abhebt. Widmen sich die Quellenforscher häufig nur der Aufdeckung von Textbeziehungen, so wendet sich die mit einem engen Intertextualitätsbegriff operierende Literaturwis-

⁴⁷ Holthuis, S. 5.

⁴⁸ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 47.

⁴⁹ Holthuis, S. 135.

⁵⁰ Weise, S. 45.

⁵¹ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 38.

⁵² [The ludic function intertextuality often has] Ulrich Broich: „Intertextuality.“ In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam und Philadelphia 1997, S. 249-255, hier: S. 250.

senschaft mit besonderem Interesse den Funktionen zu, die die Herstellung von Bezügen zu anderen Texten in einem literarischen Werk einnimmt und versucht die Intentionen des Autors bei der Verwendung des Prätextes zu ermitteln. So betont unter anderem Monika Lindner, „daß die Frage, was Autoren mit den verschiedensten Rückgriffen auf vorangegangene Texte bezwecken wollen, zentral ist und bei der Analyse jedes intertextuell strukturierten Textes neu gestellt und beantwortet werden muß.“⁵⁴ Wie oben bereits angesprochen, ist besonders in modernistischer und postmoderner Literatur die spielerische Funktion von Intertextualität nicht zu unterschätzen. Nicht selten treibt der Autor ein „Versteck-Spiel“⁵⁵ mit dem Leser und verwendet beispielsweise „irreführende Markierungen“.⁵⁶ Darüber hinaus ist zu beobachten, wie Stocker bemerkt, daß die Markierung des Prätextes häufig einem „System der ‚mehrfachen Sicherung‘“ folgt, „wobei die Signalstärke von Markierung zu Markierung zunimmt, um einerseits die Digression auch von empirischen Lesern mit geringem literarischen Vorwissen zu garantieren und andererseits Experten (‚informed readers‘) nicht um das Vergnügen subtiler Rätsellösung zu bringen.“⁵⁷ Neben dieser spielerischen Funktion, die für den Leser unterhaltend sein kann, ihn jedoch zugleich den Verlust der Sinnhaftigkeit spüren läßt,⁵⁸ von dem modernistische und postmoderne Texte charakteristisch geprägt sind, lassen sich verschiedene „zweckgerichtete“⁵⁹ Funktionsformen erkennen. Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie sich auf das konzentrieren, was die spielerischen Formen in Frage zu stellen scheinen: die Bedeutung des Textes.

Gleichgültig, welche spezifische Funktion die Bezugnahme auf Prätexte im Posttext einnimmt, eine Beobachtung läßt sich immer machen: „Wo intertextuelle Phänomene auftreten, versprechen diese einen ‚semantischen Mehrwert‘“.⁶⁰ Das heißt, Intertextualität stellt einen Faktor dar, der die Bedeutungskonstitution eines literarischen Werks entscheidend beeinflussen kann. Da die Rezeptionsästhetik festgestellt hat, daß „die Bedeutungen literarischer Texte überhaupt erst im Lesevorgang generiert [werden]“⁶¹ und das natürlich auch für die von intertextuellen Bezügen gesteuerten Bedeutungen zutrifft, spielt der Leser in diesem Vorgang

⁵³ Schulte-Middelich, S. 197.

⁵⁴ Lindner S. 133.

⁵⁵ [A certain playful, hide-and-seek type of indirection] Matei Calinescu: „Rewriting.“ In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam und Philadelphia 1997, S. 243-248, hier: S. 243.

⁵⁶ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 45.

⁵⁷ Stocker, S. 107-108.

⁵⁸ Vgl. Reinhard Baumgart: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1965, S. 135 zum *Zauberberg*.

⁵⁹ Weise, S. 40.

⁶⁰ Stocker, S. 80.

⁶¹ Wolfgang Iser: „Die Appellstruktur der Texte.“ In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 228-252, hier: S. 229.

eine wichtige Rolle. Hier sollen jedoch zunächst die Absichten des Autors beleuchtet werden und die Art und Weise, in der er die Semantik seines Werks unter Rückgriff auf Prätexte gestaltet.

Insgesamt läßt sich sagen, daß „Texte ihren Sinn aufgrund eines Zusammenwirkens von Perspektiven und Stimmen konstituieren“.⁶² Diese Sinnkonstituierung erfolgt bei Texten mit intertextueller Dimension nicht zuletzt auch mittels eines Vorgangs, in dem „der Text und sein Prätext [...] miteinander ‚in Dialog‘ treten“⁶³ und in dem auch die unter Umständen vorhandenen unterschiedlichen Prätexte einander kontrastieren und perspektivieren. Das Ergebnis ist die Aussage des Posttextes – sofern sich dieser auf eine eindeutige Aussage festlegen läßt. Wie noch zu zeigen sein wird, kann die Verwendung einander widersprechender oder in anderer Form inkompatibler Prätexte nämlich auch gerade dazu dienen, die Konstruktion einer eindeutigen Semantik des Posttextes zu unterbinden.

In dem Versuch, die möglichen Funktionen von Intertextualität zu klassifizieren, ist zunächst eine „Grundopposition“⁶⁴ veranschlagt worden: „das Begriffspaar ‚Affirmation vs. Destruktion“.⁶⁵ Dieser Vorstellung zufolge bewegt sich die Auswirkung, die die Intertextualität eines Textes hat, „zwischen der Affirmation der im Erwartungshorizont eingeschriebenen Texte und Textmodelle und deren Destruktion durch das im neuen, also Folge-Text repräsentierte ‚Unbekannte“.⁶⁶ So spricht unter anderem Günter Weise davon, daß „die Wirkungsstrategie affirmativ oder kritisch sein [kann]“, ⁶⁷ während Monika Lindner von einer „Skala von möglichen ‚Text-Intentionen“ ausgeht, „die von imitatorischer *aemulatio* über spielerische, oft ironisierende Rückgriffe auf Prätexte bis zur kritischen, teils auch aggressiven Distanzierung vom Prätext reicht.“⁶⁸ Das heißt, im Extremfall bestätigt der Posttext entweder die Aussage des Prätexts oder er widerspricht ihr. Dazwischen lassen sich auch eher wertfreie Verwendungen denken, in denen der Verweis auf den Prätext hauptsächlich dazu dient, daß der Leser die im Posttext gegebenen Informationen durch diejenigen ergänzt, zu denen der intertextuelle Verweis ihn führt. Peter Stocker hat diese Vorgehensweise am Beispiel von Alfred Döblins stark intertextuell geprägtem Roman *Berlin Alexanderplatz* untersucht und unterscheidet dort folgende Funktionsformen von Intertextualität: „Figurencharakterisierung“, „Beschreibung“, „Kommentierung von Erzählinhalten“ (als innovative „Alternative zum eher

⁶² Haßler, S. 6.

⁶³ Stocker, S. 99.

⁶⁴ Schulte-Middelich, S. 200.

⁶⁵ Schulte-Middelich, S. 199.

⁶⁶ Schulte-Middelich, S. 200.

⁶⁷ Weise, S. 40.

⁶⁸ Lindner S. 133.

altväterlichen Erzählerkommentar“), „Antizipation“, „Dramatisierung“ und „Erzeugung von Komik“. ⁶⁹ Die meisten dieser Funktionsformen lassen sich auch in Herman Bangs und Thomas Manns Verwendung von Intertextualität erkennen. Besonders bedeutsam ist gerade in Thomas Manns Werk jedoch die bereits angesprochene Opposition von Affirmation und Destruktion des Textsinns.

Führt die Destruktion der Textaussage zu einer „Sinnkontrastierung bzw. Sinnumkehrung“, so lassen sich im Fall der Affirmation verschiedene Unterkategorien denken, insbesondere die „Sinnstützung“ und die „Sinnerweiterung“. ⁷⁰ Während man die Sinnerweiterung unter die von Stocker genannten Kategorien einreihen kann, in denen der Bezug auf den Prätext die Aussage des Posttextes erweitert, bedeutet die Sinnstützung eine Verstärkung der Aussage – und zwar unter Umständen sowohl des Post- als auch des Prätextes.

Wie Susanne Holthuis betont, läßt sich bei intertextuellen Beziehungen häufig beobachten, daß die Erkenntnis, daß ein Bezug zu einem Prätext vom Autor intendiert ist, nicht nur dazu führt, daß dies die Lektüre des Posttextes „beeinflußt“, der nun anders wahrgenommen wird, sondern daß umgekehrt auch die Rezeption des Posttextes beim Leser „rückwirkend zu einem anderen Verständnis“ des Prätextes „führt“. ⁷¹ Auch Bernd Schulte-Middelich geht davon aus, daß bei der Herstellung intertextueller Bezüge im Lesevorgang, „die Sinnkonstitution beider Texte [d.h. des Prätextes und des Posttextes] in gleicher Weise betroffen“ sein kann. ⁷² Auf diese Weise kann eine „semantische Spannung“ ⁷³ erzeugt werden, die „gerade in intertextuell besonders dichten Texten“ noch entschieden verstärkt wird, wenn sich nicht nur Prä- und Posttext, sondern unter Umständen auch „die herangezogenen Prätexte gegenseitig perspektivisch brechen und relativieren“. ⁷⁴ Die Sinnfindung ist für den Leser eines derartig intertextuell strukturierten Textes folglich ein komplexer Vorgang. Während der auf Sinnsuche befindliche Leser eines stark intertextuell geprägten Textes also häufig einer nicht ganz einfachen Aufgabe gegenüber steht, gibt die Verwendung eines „Arsenal[s]“ ⁷⁵ an Prätexten dem Autor erweiterte Ausdrucksmöglichkeiten, die er unterschiedlich nutzen kann.

Insbesondere bietet sich dem Autor die Möglichkeit, durch eine intertextuelle Arbeitsweise in seinen Werken verschiedene Bedeutungen gleichzeitig zu transportieren. Das kann

⁶⁹ Stocker, S. 73-75.

⁷⁰ Weise, S. 40.

⁷¹ Holthuis, S. 6.

⁷² Schulte-Middelich, S. 224.

⁷³ Holthuis, S. 140.

⁷⁴ Lindner, S. 118.

⁷⁵ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 41.

wiederum unterschiedlichen Zwecken dienen. Einerseits können die voneinander abweichenden Aussagen

so zueinander in Spannung gesetzt werden [...] daß sich die jeweiligen Wirklichkeitsmodelle gegenseitig spiegeln und gegebenenfalls relativieren, mit den möglichen Zielen, aus beiden Modellen eine Synthese zu schaffen, alternativ ein drittes Modell dagegensetzen oder auf die Propagierung eines verbindlichen Modells von Sinnggebung ganz zu verzichten.⁷⁶

Andererseits kann dem Text auf diese Weise jedoch auch eine eher unauffällige Vielschichtigkeit verliehen werden, deren verschiedene semantische Schichten auf unterschiedliche Rezipientengruppen abzielen. Mit anderen Worten: Intertextualität kann ein Vehikel sein, um Bedeutungsinhalte zu transportieren, die nur von einer bestimmten Lesergruppe wahrgenommen werden oder werden sollen. Das erreicht der Autor, indem er Prätexte verwendet, mit denen diese besondere Lesergruppe vertraut ist und deren Markierung im Text sie im Gegensatz zur Mehrzahl der Leser verstärkt wahrnehmen wird. Wie Broich betont, „hat es in allen Epochen Autoren gegeben, welche für ein kleines Publikum von Kennern schrieben und welche die intertextuellen Bezüge ihrer Texte daher eher auf eine verdeckte Weise markierten“.⁷⁷ Ähnliche Bedingungen gelten auch für die Kommunikation des Autors mit bestimmten Untergruppen in der Leserschaft. Holthuis spricht in diesem Zusammenhang von „Kommunikationsgemeinschaft[en], die „angeleitet und darauf trainiert [sind], unter bestimmten Kommunikationsbedingungen und im Zusammenhang bestimmter Texttypen erhöhte Aufmerksamkeit auf mögliche implizite Referenzen bzw. ‚kulturelle Anspielungsmarken‘ zu richten und diese als verarbeitungsrelevant zu erachten“.⁷⁸

Diese Bedingungen treffen natürlich auf eine Vielzahl denkbarer „Kommunikationsgemeinschaften“ zu, im folgenden soll jedoch eine ganz besondere „Ingroup-Leserschaft“⁷⁹ betrachtet werden, für die sowohl Bang als auch Thomas Mann schrieben und in deren Umkreis beide Autoren als kanonisch galten: die homosexuelle Leserschaft.

⁷⁶ Schulte-Middelich S. 224.

⁷⁷ Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*, S. 46.

⁷⁸ Holthuis, S. 134.

⁷⁹ Marita Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte. Literatur und Literaturkritik in den Anfängen der Schwulenbewegung am Beispiel des „Jahrbuchs für sexuelle Zwischenstufen“ und der Zeitschrift „Der Eigene“*. Berlin 1997, (= Homosexualität und Literatur 11), S. 300.

2.2. „Homo-Kanon“ und homoerotische Subtexte: Schreiben für eine Ingroup-Leserschaft

Wie bereits angesprochen wurde und wie noch detailliert zu zeigen sein wird, war das literarische Schaffen von Herman Bang und Thomas Mann in nicht geringem Maß von der Homosexualität beider Autoren geprägt, und zugleich war auch Thomas Manns Rezeption von Bangs Werken von dieser gemeinsamen sexuellen Veranlagung beeinflusst. Sowohl Bang als auch Thomas Mann fühlten als Autoren das Bedürfnis, wenn nicht homosexuelle, so doch zumindest homoerotische Inhalte darzustellen und dem Ausdruck zu verleihen, was sie im Innersten bewegte. Gleichzeitig war ihnen jedoch bewußt, daß die Darstellung von Homoerotik gesellschaftlich sanktioniert wurde. Zwar wagten sowohl Bang als auch Thomas Mann dennoch wiederholt, in ihren Texten homoerotische Beziehungen darzustellen, die entweder offen als solche deklariert werden oder doch leicht als solche zu erkennen sind. In jedem dieser Werke wurde Homoerotik jedoch nicht isoliert, sondern immer im tarnenden Zusammenhang mit Hetero- oder Bisexualität gestaltet. Weder Bang noch Thomas Mann entwarfen einen offen oder ausschließlich homosexuellen Protagonisten. Stets bedienten sie sich bei der Beschreibung ihrer Figuren und deren Sexualität einer „verhüllend-enthüllende[n], letztlich jedoch mehr verhüllende[n] Taktik“.⁸⁰

Für Thomas Mann spiegelte sich in diesen sich zwischen heterosexueller Existenz und homoerotischer „Heimsuchung“ (VIII, 500) bewegenden Protagonisten auch sein eigenes von „strengem“ Ehe-Glück (II, 363) und gleichzeitigen homoerotischen Sehnsüchten geprägtes Privatleben. Herman Bangs Homosexualität war, obwohl er es vermied, über seine Veranlagung zu sprechen,⁸¹ im Gegensatz zu Thomas Manns ein Leben lang verborgener Neigung allgemein bekannt.⁸² Daß seine Homosexualität ein offenes Geheimnis war, bedeutete zwar, daß seine sexuelle Identität nicht im eigentlichen Sinne enttarnt werden konnte, es schützte ihn aber keineswegs vor Verfolgung und setzte ihn in extremem Maß der Erpressung, der „gegebene[n] und nie aufhörende[n] Heimsuchung der homosexuellen Welt“,⁸³ aus. Bei den zu dieser Zeit wie überall in Europa so auch in Dänemark periodisch auftretenden homosexuellen Skandalen und ihrer gerichtlichen Verhandlung wurde Bang stets zu den Verdächtigen

⁸⁰ Karl Werner Böhm: „Der Narziß Thomas Mann und die Pathologisierung seiner Homosexualität. Zu einem neuen Konzept' der Thomas-Mann-Forschung.“ In: *Psyche* 44 (1990), S. 308-332, hier: S. 315.

⁸¹ Vgl. Harry Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*. Kopenhagen 1966, S. 125.

⁸² Vgl. Wilhelm von Rosen: *Månens Kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*. Kopenhagen 1993, S. 606.

⁸³ Herman Bang: *Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Hg. v. Dr. Wasbutzki. Bonn 1922. Da heute der von Heinrich Detering eingeleitete Neuabdruck leichter zugänglich ist, beziehen sich die Seitenangaben auf diesen Abdruck in: *Forum Homosexualität und Literatur* 10 (1990), S. 63-81, hier: S. 79.

gezählt oder mußte doch befürchten, vorgeladen zu werden.⁸⁴ Besonders in späteren Jahren war er dann auch vor persönlichen Beleidigungen der Kopenhagener Presse nicht sicher, die ihn schon zu Beginn seiner Karriere regelmäßig als effeminierten Poseur karikiert hatte⁸⁵ und jetzt unverblümt äußerte, daß in Herman Bang der Inbegriff „sodomitischer Unanständigkeit“ zu sehen sei.⁸⁶

Sowohl Bang als auch Thomas Mann mußte vor diesem Hintergrund zeitgenössischer Inakzeptanz von Homosexualität deren Darstellung, auch in der neutralisierenden Verbindung mit Heterosexualität, als gewagt empfinden. Bang hatte bereits mit seinem ersten Roman *Hoffnungslose Geschlechter* die Erfahrung gemacht, wie leicht es zur Beschlagnahmung von Büchern „unzüchtigen“ Inhalts kommen konnte – obwohl er in *Hoffnungslose Geschlechter* nicht einmal offen homoerotische Inhalte dargestellt hatte.⁸⁷ Später mußte er sich von der Zeitung *Ekstrabladet* den Vorwurf gefallen lassen, seine Figur des Malers Claude Zoret sei „ein unverschleierter Homosexuallist“,⁸⁸ und sein Schriftstellerkollege Johannes V. Jensen griff ihn ohne Nennung von Bangs Namen, aber für alle erkennbar, in der Tageszeitung *Politiken* wegen seiner Homosexualität an.⁸⁹

Thomas Mann blieben solche Angriffe in der Presse weitgehend erspart, wenn man von einigen negativen Rezensionen des *Tod in Venedig*, seines am stärksten homoerotisch geprägten Textes, absieht.⁹⁰ Im Gegensatz zu Bang war es Thomas Mann gelungen, in den Augen der Öffentlichkeit seine Person und sein Werk – zumindest, was die Homoerotik betraf – voneinander zu trennen. Er bediente sich dazu seiner tarnenden Existenz als Ehemann und Familienvater, die „den Gedanken, hier [im *Tod in Venedig*] könne sich einer über sein Künstler-Selbstporträt hinaus auch sexuell, und zwar bis hart an die Grenze zur Selbstausslieferung hin *bekannt* haben, sofort dementierte“.⁹¹ Nach dieser Strategie lebte und schrieb Thomas Mann nicht nur bis an sein Lebensende, durch die konsequente Vermischung der Homosexualitätsthematik mit der Künstler- und Außenseiterproblematik in seinem Werk stellte er auch sicher, daß man seine Werke „im engen Sinne nicht als homosexuelle Literatur

⁸⁴ Vgl. von Rosen, S. 646 und 650.

⁸⁵ Vgl. Mette Winge: „10 billeder fra Herman Bang-albummet eller Et beskedent udvalg af Punch-tegninger og Punch-tekster fra de første år af Herman Bangs omskiftelige karriere.“ In: *Bøger, biblioteker, mennesker. Et nordisk Festskrift tilegnet Torben Nielsen*. Kopenhagen 1988, S. 519-531.

⁸⁶ [Sodomitiske Uanstændighed] *Ekstrabladet* vom 10.12.1906, zitiert nach von Rosen, S. 654.

⁸⁷ Vgl. S. 53 dieser Arbeit.

⁸⁸ [En utilsløret Homoseksualist] *Ekstrabladet* vom 10.12.1906, zitiert nach von Rosen, S. 630.

⁸⁹ Vgl. Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 186-190.

⁹⁰ Vgl. Karl Werner Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend*. Würzburg 1991, S. 17-18.

⁹¹ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 322.

betrachten“ konnte,⁹² und forderte die Literaturkritik implizit dazu auf, die durchgängigen homoerotischen Züge in seinem Werk nicht zu benennen oder ihren angeblichen „Symbolcharakter“⁹³ zu betonen. Obwohl das heute erstaunlich scheint, folgte die Thomas-Mann-Forschung bekanntlich auch noch nach dem Tod des Autors weitgehend dieser Vorgabe und erklärte in den literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit seinem Werk „Homoerotik/Homosexualität zur Metapher“,⁹⁴ bis die Öffnung der Tagebücher ein Umdenken unvermeidlich machte. Daß sich die Literaturwissenschaft so lange Zeit so ‚kooperativ‘ verhalten würde, konnte Thomas Mann natürlich nicht vorhersehen. Vielmehr fürchtete er bei seiner kontinuierlichen literarischen Gratwanderung zwischen Bekenntnis und Verleugnung stets den Skandal. Obwohl das Ausbleiben desselben bei Veröffentlichung des *Tod in Venedig* ihn zu größerer Offenheit bei der Darstellung von Homoerotik hätte ermutigen können, scheute er weiterhin davor zurück und stellte erst 1947 im *Doktor Faustus* zum ersten und letzten Mal eine homosexuelle Liebesbeziehung dar – die freilich auch in dem späten Roman noch langatmig vom Erzähler entschuldigt und zudem mit dem Gebot des heterosexuellen Liebesverbots begründet wird. Adrian Leverkühns Beziehung zu Rudi Schwerdtfeger erscheint in diesem Kontext nicht als vollwertige Liebesbindung, sondern lediglich als wohlbegründete „homosexuelle Ersatzbeziehung“.⁹⁵

Erst bei der Veröffentlichung seines letzten Romans, den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, schien Thomas Mann die „Besorgnis wegen Blossstellung [sic]“⁹⁶ weitgehend verlassen zu haben. Er gestaltete bewußt einige Szenen, die er als „starke[n] Toback“⁹⁷ bezeichnete, und vertraute darauf, daß Publikum und Kritiker die schwach camouflierten homoerotischen Inhalte seiner Bücher weiterhin mit Diskretion behandeln würden: „Es wird garnichts [sic] gemerkt. Jedenfalls lässt man sich nichts merken.“⁹⁸

Das entsprach nicht immer ganz der Wahrheit. Gelegentlich sah sich Thomas Mann auch genötigt, etwas zu eifrigen Interpreten, die auf die homoerotischen Motive in seinen Werken hinweisen wollten, zu versichern, daß an „Homosexuelle[s]“ – zumindest in *Königliche Ho-*

⁹² [Discourages readers from regarding his works as, strictly speaking, gay and lesbian literature] Dieter W. Adolphs: „Thomas (Paul) Mann.“ In: Sharon Malinowski (Hg.): *Gay and Lesbian Literature*. Detroit und London 1994, S. 239-246, hier: S. 243.

⁹³ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 18.

⁹⁴ Marita Keilson-Lauritz: „Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik.“ In Maria Kalveram und Wolfgang Popp (Hg.): *Homosexualitäten – literarisch: literaturwissenschaftliche Beiträge zum internationalen Kongress „Homosexuality, Which Homosexuality?“*, Amsterdam 1987. Essen 1991, (= Literatur: Männlichkeit, Weiblichkeit 3), S. 63-75, hier: S. 70.

⁹⁵ Peter de Mendelssohn: *Nachbemerkungen zu Thomas Mann. Bd. 1: „Buddenbrooks“, Der Zauberberg“, Doktor Faustus“, „Der Erwählte“*. Frankfurt am Main ³1982, (= Fischer Taschenbuch 5770), S. 179.

⁹⁶ Thomas Mann in einem Brief an Kurt Fiedler vom 22.11.1954, zitiert nach: Thomas Mann: *Tagebücher 1953-1955*. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt am Main 1995, S. 697.

⁹⁷ Thomas Mann in einer Tagebucheintragung vom 14.1.1954, in: *Tagebücher 1953-1955*, S. 170.

heit und im Verhältnis von Hanno zu Kai in *Buddenbrooks* – „nirgends gedacht“ sei.⁹⁹ Letztendlich bestand für ihn doch immer die Gefahr, daß durchschaut würde, wie er „sich mit der eigenen Wahrheit maskierte“.¹⁰⁰

Diese Zurückhaltung in der Darstellung von Homosexualität, der „Zwang, das Geheimnis zu wahren“,¹⁰¹ der erst spät und nie völlig der oben zitierten lässigen Sorglosigkeit wich, war bei Thomas Mann jedoch wohl nicht nur in der Angst vor Stigmatisierung von außen begründet. Seine paradoxe Gewohnheit, alle seine Werke mit mehr oder weniger deutlich erkennbaren homoerotischen Motiven und Anspielungen auszustatten, gleichzeitig jedoch vor der offenen Darstellung von Homosexualität zurückzuschrecken, läßt sich auch mit der ambivalenten Einstellung erklären, die der zwischen Ablehnung und Sehnsucht nach Erfüllung schwankende Autor der Homosexualität, diesem „von Dämonie umwitterten Gegenstande“¹⁰² gegenüber einnahm. Nicht nur anhand eines Briefes, in dem er betont, daß er „mit Tadzio [...] im Ernste garnichts [sic] anzufangen gewußt“ hätte,¹⁰³ sondern auch vor dem privateren Hintergrund einiger Tagebucheintragungen, in denen Thomas Mann betont, wie fern ihm „irgendwelche Realisierungen“¹⁰⁴ seiner Homosexualität lagen, in denen er sexuelle Handlungen mit „einem geliebten Jungen“ als „Niederträchtigkeiten“¹⁰⁵ verurteilt und „die Erprobung, wie weit er [Franz Westermeier] willens wäre“, ablehnt,¹⁰⁶ zeigt sich Herman Kurzkes Vermutung, Thomas Manns homosexuelle Gefühle seien nie in die Tat umgesetzt, sondern stets „dem homoerotischen Traumreich“¹⁰⁷ verhaftet geblieben, als wahrscheinlich richtig. Geht man davon aus, daß für Thomas Mann, wie Kurzke überzeugend darlegt, „die praktizierte Sexualität“¹⁰⁸ überhaupt, nicht nur die gesellschaftlich verurteilte Homosexualität, weitaus stärker mit Ängsten als mit Glücksvorstellungen verbunden war, so erscheint auch Michael Maars ironisch formulierte Feststellung, daß man sich Thomas Mann „auch in einer permissiven

⁹⁸ Thomas Mann in einem Brief an Kurt Fiedler vom 22.11.1954, zitiert nach: *Tagebücher 1953-1955*, S. 697.

⁹⁹ Vgl. Thomas Manns Brief an Harald Kohtz vom 06.01.1953, in: *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14/I-III: Thomas Mann, herausgegeben von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. o. O. 1981, Bd. 14/I, S. 274.

¹⁰⁰ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 323.

¹⁰¹ Tagebucheintragung vom 11.7.1950, in: Thomas Mann: *Tagebücher 1949-1950*. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt am Main 1991, S. 215.

¹⁰² Aus einer gestrichenen Passage des *Doktor Faustus*, zitiert nach: Thomas Mann: *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt am Main 1989, S. 880.

¹⁰³ Thomas Mann in einem Brief an Kuno Fiedler vom 11.11.1954, zitiert nach: *Tagebücher 1953-1955*, S. 696.

¹⁰⁴ Eintrag vom 25.4.1934, in: Thomas Mann: *Tagebücher 1933-1934*. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1977, S. 398.

¹⁰⁵ Eintrag vom 6.10.1951, in: Thomas Mann: *Tagebücher 1951-1952*. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt am Main 1993, S. 115.

¹⁰⁶ Eintrag vom 10.7.1950, in: *Tagebücher 1949-1950*, S. 214.

¹⁰⁷ Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. München 1999, S. 55.

¹⁰⁸ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 54.

Epoche schwer als ausgeglichenen Knabenliebhaber¹⁰⁹ hätte vorstellen können, als zutreffend.

Unterschied sich Bang in der Beziehung von Thomas Mann, daß er seine Homosexualität auslebte, so scheint er dennoch eine ähnlich ambivalente Einstellung ihr gegenüber gehabt zu haben wie Thomas Mann. Einiges deutet darauf hin, daß Bang die zeitgenössischen Vorstellungen von Homosexualität als einer pathologischen Veranlagung teilte. In seinen *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, einem posthum veröffentlichten Text über die Homosexualität, bezeichnet er sie als einen „Fehler“ der Natur und als Krankheit, von der die europäischen Nationen in unterschiedlich starkem Maß „infiziert“¹¹⁰ seien. Hier muß man allerdings berücksichtigen, daß Bang die *Gedanken zum Sexualitätsproblem* „in Zusammenarbeit mit [seinem] Berliner Arzt und Freund Max Wasbutzki“¹¹¹ verfaßte und vermutlich schon aus diesem Grund in dem Text dazu neigte, die Homosexualität als medizinisches Phänomen zu betrachten. Darüber hinaus dürfte ihm wie die meisten Homosexuellen seiner Generation die ‚Entdeckung‘ der Homosexualität als einer ‚Krankheit‘ als Fortschritt gegenüber der zuvor vorherrschenden vorbehaltlosen Kriminalisierung erschienen sein.

Auch wenn Bang in einer der seltenen privaten Äußerungen zu seiner Homosexualität diese als einen „Fluch“¹¹² bezeichnete, „sollte man das ernst nehmen und auch wieder nicht ernst nehmen“.¹¹³ Hier sind ebenfalls Entstehungskontext und Rezipient des Textes zu beachten. Die Äußerung stammt aus einem absichtlich in dramatischem Tonfall abgefaßten Brief an Bangs Schwager, der sich geweigert hatte, Verständnis für Bangs Situation zu zeigen und den permanent verschuldeten Autor finanziell zu unterstützen. Es ist durchaus möglich, daß Bang Homosexualität *per se* weder als Fluch noch als Krankheit betrachtete. Wie er an anderer Stelle in den *Gedanken zum Sexualitätsproblem* betonte, waren es seiner Meinung nach erst „die Vorurteile und selbst die Gesetze des Staates und der Gesellschaft“, die die Homosexualität „verächtlich machen“.¹¹⁴

Wenn es deshalb unklar ist, ob Bang von der angeblichen Inferiorität seines sexuellen Begehrens tatsächlich überzeugt war, so steht es hingegen außer Frage, daß er wie die weitaus meisten Homosexuellen seiner Zeit die Erfahrung machen mußte, daß „der Druck der Homo-

¹⁰⁹ Maar: *Geister und Kunst*, S. 286.

¹¹⁰ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 70.

¹¹¹ Heinrich Detering: „Einführung zu Herman Bang: *Gedanken zum Sexualitätsproblem*.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur* 10 (1990), S. 63-69, hier: S. 64.

¹¹² [Forbandelse] Herman Bang in einem Brief an A.P. Holst, zitiert nach: Harry Jacobsen: *Herman Bang. Nye studier*. Kopenhagen und Oslo 1974, S. 104.

¹¹³ [One should and should not take Bang at his word] Pål Bjørby: „The Prison House of Sexuality: Homosexuality in Herman Bang Scholarship.“ In: *Scandinavian Studies* 58 (1986), S. 223-255, hier: S. 223.

¹¹⁴ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 73.

sexualität“¹¹⁵ „unglücklich“¹¹⁶ machte, daß er ein lebenslanges Leid hervorrief, das darin bestand, daß „alles ihm [dem Homosexuellen] gegenüber [steht], alle ihm Feinde [sind]“.¹¹⁷ Es ist jedoch immerhin möglich, daß sich auch in Bangs Fall die äußerliche Stigmatisierung mit einer verinnerlichten Überzeugung von der Minderwertigkeit seiner sexuellen Veranlagung mischte und daß Bang, wie Pål Bjørby vermutet hat, die offene Darstellung von Homosexualität nicht nur aus Angst vor gesellschaftlichen Sanktionen unterließ, sondern, daß er vielleicht auch zu der ästhetischen Überzeugung gelangt war, „seine Sexualität eigne sich nicht für Literatur“, nicht nur weil ihre Darstellung als Abweichung von der Normalität keine Allgemeingültigkeit beanspruchen konnte, sondern auch, weil er sie als „unrecht und sogar krank“ empfand.¹¹⁸

Sei es ‚nur‘ aus Angst vor Sanktionen oder auch aus einem verinnerlichten Unrechtsempfinden heraus, sowohl Bang als auch Thomas Mann sahen sich mit der Frage konfrontiert, wie sie Homoerotik verdeckt literarisch so darstellen konnten, daß einerseits die Grenze der Anstößigkeit nicht übertreten wurde und andererseits die beabsichtigte Aussage dennoch erkennbar blieb. Beide lösten das Problem dadurch, daß sie sich eines literarischen Verfahrens bedienten, das mit einer intentionalen Vieldeutigkeit operiert und für das Heinrich Detering den Begriff *Camouflage* geprägt hat. Diese Bezeichnung verwendet Detering zur Beschreibung „unterschiedliche[r] Verfahren der literarischen Maskierung solcher Gegenstände, deren unverhüllte Artikulation entweder Eingriffen der Zensur oder anderen Formen der negativen Sanktionierung ausgesetzt wäre“. Die Funktionsweise der literarischen Camouflage besteht darin, daß der Autor mit unterschiedlichen Bedeutungsebenen im Text arbeitet und gezielt „eine intentionale Differenz zwischen (camouflierendem) Oberflächentext und (camouflierendem) Subtext“ aufbaut. Auf diese Weise kann er auf der Oberfläche ‚erlaubte‘ Inhalte präsentieren und zugleich durch diskrete Signale auf die im Sub-Text enthaltenen ‚verbotenen‘ Bedeutungszusammenhänge verweisen. Diese Strategie zur Herstellung einer „kalkulierte[n] Mehrdeutigkeit“ des Textes läßt sich, wie Detering erläutert, auf die Tarnung unterschiedlichster Bedeutungsinhalte beziehen:

Camouflage ist prinzipiell überall dort möglich, wo literarische Texte ihre Gegenstände gegen Sanktionsdrohungen behaupten sollen, häufig (1) in Situationen politischer Unterdrückung und strikter Zensur [...]; (2) bei der literarischen

¹¹⁵ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 72.

¹¹⁶ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 71.

¹¹⁷ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 74.

¹¹⁸ [Bang insisted that his sexuality was not fit for literature. It was not universal. It was wrong, even sick] Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 246.

Behandlung gesellschaftlich tabuisierter Themen auch ohne unmittelbare Zensur-
drohung [...].

Wie Detering selbst betont, ist eines der Anwendungsgebiete literarischer Camouflage die „homoerotische Literatur“.¹¹⁹ In seiner umfassenden Untersuchung zur homoerotischen Camouflage in den Texten deutscher und dänischer Autoren hat er unter anderem gezeigt, wie sich Herman Bang und Thomas Mann des Camouflageverfahrens bedienten und wie es ihnen gelang, ohne beim allgemeinen Publikum „Anstoß zu erregen“, zugleich „der Entschlüsselung fähigen Lesern“ die verdeckt homoerotischen Inhalte ihrer Texte mitzuteilen.¹²⁰

In der Entwicklung seines Camouflage-Konzepts bezieht sich Detering unter anderem auf Ansätze von Marita Keilson-Lauritz, die als eine wesentliche „Textstrategie der Homoerotik“ die Opposition von „Maske und Signal“ erkannt hat.¹²¹ Ebenso wie Detering geht sie von einer bewußten Tarnung, einer Maskierung homoerotischer Inhalte in Texten homosexueller Autoren aus, die von einer gleichzeitigen Signalgebung begleitet sind: „Es muß zu einer Aussagestrategie, will sie als solche gelten, neben einer Strategie des Verbergens zugleich eine Strategie des Hinweisens gehören: es müssen neben Maskierungen vor allem auch Signale vorhanden sein.“¹²² Keilson-Lauritz erläutert auch, welche Form diese Signale annehmen, und stellt fest, daß sie zu einem großen Teil intertextueller Art sind und „via name-dropping, Allusion und Zitat“¹²³ gesetzt werden. Zu diesen „intertextuelle[n] Bezüge[n]“ zählt sie „insbesondere das Bezugnehmen auf und das Zitieren aus dem sogenannten ‚Homo-Kanon‘, der homoerotischen literarischen Tradition.“¹²⁴

Intertextualität läßt sich also vom Autor offenbar dazu instrumentalisieren, mit einer besonderen Zielgruppe auf diskrete Weise zu kommunizieren und ihr gesellschaftlich anstößig empfundene Inhalte mitzuteilen, ohne daß das Lesevergnügen des allgemeinen Publikums beeinträchtigt wird. Diese Form der verdeckten Kommunikation ist deshalb möglich, weil sich, wie Keilson-Lauritz darstellt, in der repressiven Situation, der sich Homosexuelle ausgesetzt sahen – und zum Teil heute noch ausgesetzt sehen – ein Korpus von Referenztexten herausbildete, deren „intertextuelle Evo[kation]“¹²⁵ als Signal für die Angehörigen dieser In-group-Leserschaft fungiert, die im Text ansonsten nicht oder nur andeutungsweise dargestellte

¹¹⁹ Heinrich Detering: „Camouflage.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. v. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller. Berlin und New York 1997, Bd. I, S. 292-93, hier: S. 292.

¹²⁰ Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen 1994, S. 354.

¹²¹ Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 63.

¹²² Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 66.

¹²³ Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 67.

¹²⁴ Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 71.

homoerotische Dimension des Erzählten zu ergänzen. Die Bezugnahme auf Texte dieses Korpus, die Keilson-Lauritz mit dem aus dem Niederländischen entlehnten Ausdruck „Homo-Kanon“ bezeichnet, zeigt auf diese Weise die Merkmale, die Manfred Pfister für die maximale Intensität an Kommunikation, die durch Intertextualität zu bewerkstelligen ist, festgestellt hat: „Der Autor [ist] [sich] des intertextuellen Bezugs bewußt, er [geht] davon aus, daß der Prätext auch dem Rezipienten geläufig ist und er [verweist] durch eine bewußte Markierung im Text deutlich und eindeutig darauf.“¹²⁶ Daß die Markierungen in diesem besonderen Fall „deutlich und eindeutig“ sind, erhöht die Wahrscheinlichkeit, daß die Ingroup-Leserschaft die intertextuelle Bezugnahme tatsächlich als solche erkennt. Nun könnte man einwenden, daß die Verwendung einer deutlichen Markierung in diesem Fall doch zugleich auch risikoreich ist, weil die Gefahr besteht, daß auch andere Leser sie erkennen. Das ist zwar soweit richtig, aber die besondere Beschaffenheit des Homo-Kanons bedingt es, daß die Texte, auf die als Signal verwiesen wird, „zugleich als Maske funktionieren können“.¹²⁷ Dieser spezielle Literatur-Kanon besteht nämlich vorzugsweise aus Texten der Weltliteratur, aus Texten, deren „Mainstream-Rang“ bei ihrer Aufnahme in das Korpus „eine wichtige Rolle“¹²⁸ spielt.

Da es sich beim Homo-Kanon um „dasjenige Textkorpus“ handelt, „das die Schwulenenemanzipation im Laufe der letzten hundert Jahre zum Zwecke der Emanzipationspolitik [...] zusammengetragen hat“, und das „zum Aufbau und zur Stärkung der individuellen und intersubjektiven bzw. kollektiven Identität“ dient, steht es in einem „besonders enge[n] Verhältnis zum Mainstream-Kanon“, und besteht gerade aus Texten, deren hoher literarischer Rang allgemein anerkannt ist und die homoerotische Inhalte oder als homoerotisch interpretierbare Aussagen enthalten. Zu diesen Texten gehören unter anderem „Texte von Plato, die Idyllen Theokrits, die zweite Ekloge von Vergil, die Sonette von Shakespeare und Michelangelo“ sowie Werke von „Platen, Whitman, Wilde, Stefan George“. Nur durch die gleichzeitige Zugehörigkeit dieser Texte zum Mainstream-Kanon kann der Homo-Kanon seine „positive emanzipative“ Funktion der „Konstruktion/Korrektur“¹²⁹ homosexueller Identität erfüllen. Wenngleich auch Texte von geringerer literarischer Qualität und weniger großem Bekanntheitsgrad identitätsförderndes Potential besitzen,¹³⁰ so erfüllen sie doch nicht die wichtige

¹²⁵ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 274.

¹²⁶ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 27.

¹²⁷ Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 67.

¹²⁸ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 314.

¹²⁹ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 269-70.

¹³⁰ Keilson-Lauritz betont, daß es neben den „strategisch sinnvoll[en]“ Bestrebungen, „den Mainstream-Kanon einzuklagen, einzusetzen, ihn zugleich einzufärben und sich ihm einzuschreiben“ „von Anfang an Stimmen“ gab, „die eine ‚eigene‘ (und also genuin subkulturelle?) Literatur befürworteten, ja forderten“, Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 322.

legitimative Funktion von Texten, die dem homosexuellen und dem Mainstream-Kanon gleichermaßen angehören und sich daher als ‚Beweis‘ dafür anführen lassen, daß homoerotischer Inhalt und literarische Qualität einander nicht ausschließen, daß große Künstler sich diesem Thema gewidmet haben und es daher nicht so verwerflich sein kann, wie die allgemeine gesellschaftliche Ablehnung, auf die es stößt, vermuten lassen könnte. „Sollte *die* Liebe unsittlich sein, der ein Michel-Angelo, ein Shakespeare, ein Friedrich der Grosse dienten?“ fragt ein Rezensent, dem Vorbild von Oscar Wildes Verteidigung vor Gericht folgend,¹³¹ im *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*.¹³²

Neben ihrer Instrumentalisierbarkeit im Rahmen einer defensiven Emanzipationsstrategie haben diese Texte aber auch den Vorteil, daß die Berufung auf ihren allgemein anerkannten Rang dazu benutzt werden kann, ihre Signalfunktion, die sie als Teil des homosexuellen Kanons entfalten, durch ihre Zugehörigkeit zum Mainstream-Kanon zu verschleiern. So läßt sich beispielsweise die in Thomas Manns Werk häufig zu beobachtende intertextuelle Bezugnahme auf Platens Lyrik als ein Signal kennzeichnen, das vergleichsweise gefahrlos verwendet werden kann, denn „man hat doch nur einen deutschen Dichter zitiert, der – allen Zweifeln zum Trotz – so etwas wie ‚literarische Legitimität‘ erworben hat.“¹³³ Völlig unangreifbar macht natürlich auch diese Strategie nicht, aber sie gibt dem Autor die Möglichkeit, einer bestimmten Zielgruppe zu signalisieren, was er ausdrücken möchte, während er dem übrigen Lesepublikum, für das er natürlich auch schreibt, ohne das er meistens auch gar nicht überleben könnte und das vielleicht doch den einen oder anderen Hinweis so verstanden hat, wie er auch gemeint war, mit einer Pose des *honi soit, qui mal y pense* versichern kann, sie seien einem Mißverständnis unterlegen.

Der Homo-Kanon „funktioniert“ so „als ein durch Intertextualität verbundenes Ganzes“,¹³⁴ und läßt sich von homosexuellen Autoren auf effektive Weise instrumentalisieren. Sowohl Bang als auch Thomas Mann bezogen sich in ihren Werken einerseits auf diesen Kanon und beide bildeten andererseits mit ihren Texten auch einen Teil des Kanons.¹³⁵ Wenn Thomas Mann in seinen Texten intertextuelle Bezüge zu Bangs Werken herstellte, nahm er so auch immer bezug auf den Homo-Kanon – und produzierte gleichzeitig unter Umständen einen Text, der seinerseits wieder in diesen Kanon eingehen würde. Wie Keilson-Lauritz betont, „[gilt] für die produktive Rezeption, daß der Kanon gerade dadurch fortgeschrieben wird, daß

¹³¹ Vgl. S. 273 dieser Arbeit.

¹³² *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 4, S. 286, zitiert nach: Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 294.

¹³³ Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 67.

¹³⁴ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 270.

¹³⁵ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 277.

von ihm immer wieder zum Zwecke des Maskierens und Signalisierens Gebrauch gemacht wird.“¹³⁶

Natürlich sind Bang und Thomas Mann nicht gleichermaßen mit allen ihren Werken im Kanon vertreten, denn „die Kanonisierung [erfolgt] nicht über das Gesamtwerk des jeweiligen Autors, sondern über ganz bestimmte Texte“¹³⁷ – von Thomas Mann gehört verständlicherweise *Der Tod in Venedig* zu den kanonischen Texten,¹³⁸ während es in Bangs Fall vor allem die Romane *Michael (Mikaël)* und *Die Vaterlandslosen (De uden Fædreland)* sind, die Eingang in das Korpus fanden.¹³⁹ Während *Der Tod in Venedig* – sicher nicht zuletzt aufgrund der Verfilmung von Luchino Visconti – weiterhin international als „klassisch-homoerotischer Text“¹⁴⁰ von großem Bekanntheitsgrad gilt und erst kürzlich von „Publishing Triangle“, einer Vereinigung von im Verlagswesen tätigen Homosexuellen, zum „besten homosexuellen Roman“ gewählt wurde,¹⁴¹ gehören Bangs Werke einem internationalen homosexuellen Kanon nicht mehr an, sondern lassen sich nur noch in Skandinavien einem solchen Textkorpus zu rechnen. Das läßt sich unter anderem daran ablesen, daß Henning Bech in seiner ursprünglich auf Dänisch veröffentlichten Untersuchung *When Men Meet. Homosexuality and Modernity*¹⁴² besonders auf Bang als den bekanntesten ‚klassischen‘ homosexuellen Autor Skandinaviens eingeht. Wie Keilson-Lauritz betont, ist „der Homo-Kanon kein abgeschlossenes Corpus von ‚heiligen‘ Texten. Texte geraten in Vergessenheit, wandern aus dem Zentrum an den Rand des Interesses, tauchen (wieder) auf“.¹⁴³

In Herman Bangs Fall läßt sich sagen, daß er in Deutschland nicht nur vom Mainstream-Publikum, sondern auch von der homosexuellen Lesergruppe vergessen worden ist. Versuche, ihn einem homosexuellen Publikum wieder ins Bewußtsein zu rufen, zu denen man die Veröffentlichung einiger Gedichte in einer Anthologie „homosexuelle[r] Poesie“¹⁴⁴ zählen kann, sind bisher ebenso erfolglos geblieben wie das an eine größere Zielgruppe gerichtete Bestre-

¹³⁶ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 273.

¹³⁷ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 343.

¹³⁸ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 269.

¹³⁹ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 323, Antje Wischmann: *Ästheten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H. v. Hofmannsthal*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991, (= Europäische Hochschulschriften XVIII, 58), S. 113, 169 zu *Michael*; Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 412 zu *Die Vaterlandslosen*.

¹⁴⁰ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 323.

¹⁴¹ [Best gay novel] *The 100 Best Gay Novels as published in the June 22, 1999 issue of „The Advocate“, as selected by the Publishing Triangle, an association of gay men and lesbians in publishing*. <http://www.gayliterature.com/100.htm> (Stand: November 2000).

¹⁴² Cambridge 1997.

¹⁴³ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 360.

¹⁴⁴ Joachim Campe (Hg.): *„Matrosen sind der Liebe Schwingen.“ Homosexuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main 1994, (= Insel Taschenbuch 1599).

ben verschiedener Verlage, auf Bangs Werk aufmerksam zu machen. In den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts war Bang jedoch dem Homo-Kanon „zweifelloos zuzurechnen“¹⁴⁵ – und Thomas Mann war sich dieser Tatsache zweifelloos bewußt. Die vielfachen intertextuellen Bezugnahmen auf Bangs Werke, die Thomas Mann in fast jedem seiner Romane und mehreren seiner Erzählungen vornahm, stehen zu einem großen Teil im Kontext von Thomas Manns impliziter Darstellung von Homoerotik. Thomas Mann wußte, daß Bang, „Samuel Fischers jahrelangem Einsatz für Bangs Werk“ zum Trotz, nur für wenige Jahre ein relativ großes Mainstream-Publikum in Deutschland hatte – in homosexuellen Kreisen war er jedoch früh nicht unbekannt und behielt seine Popularität, bis es im Dritten Reich „zu einem Bruch in der Rezeptionsgeschichte“ kam, der zeitgleich mit der Zerschlagung der homosexuellen Emanzipationsbewegung in Deutschland und der verstärkten staatlichen Verfolgung Homosexueller durch die Nationalsozialisten stattfand. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelang es nicht, Bangs Position als „Schriftsteller von europäischem Rang“¹⁴⁶ wieder herzustellen – weder in den Augen des allgemeinen noch des homosexuellen Lesepublikums.

Wenn sich also aus heutiger Sicht die Frage zu stellen scheint, wie Thomas Mann überhaupt davon ausgehen konnte, daß Leser seine intertextuellen Verweise auf Werke dieses ‚exotischen‘ dänischen Autors als solche erkennen würden, muß man berücksichtigen, daß zwar einige Werke von Thomas Mann, in denen er sich auf Bang bezieht, in die Zeit fallen, als Bang in Deutschland noch – oder wieder – ein ‚literarischer Geheimtip‘ war, daß Thomas Manns aber insbesondere zur Zeit der Niederschrift des *Zauberbergs* davon ausgehen konnte, daß Bang zumindest in homosexuellen Leserkreisen ein bekannter Autor war. Es ist sicher kein Zufall, daß *Der Zauberberg* derjenige Roman Thomas Manns ist, der einerseits die größte Anzahl von Prätexten Herman Bangs verarbeitet und in dem andererseits Bezugnahmen auf alle drei Texte Bangs nachweisbar sind, die sich besonders als Verweistexte zur Signalisierung homoerotischer Inhalte eigneten: die nachgewiesenermaßen dem Homo-Kanon angehörenden Romane *Michael* und *Die Vaterlandslosen* und eine Erzählung, die Bangs deutlichste Darstellung einer homoerotischen/homosexuellen Beziehung enthielt: *Fratelli Bedini*.¹⁴⁷ Zudem setzt sich Thomas Mann im *Zauberberg* auch mit der Person Herman Bang auseinander,¹⁴⁸ eine Vorgehensweise, die einer bei homosexuellen Autoren verbreiteten, aufs engste mit den kalkulierten Rückgriffen auf den homosexuellen Kanon verknüpften Signalisierungsstrategie entspricht.

¹⁴⁵ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 298.

¹⁴⁶ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 35.

¹⁴⁷ Vgl. Kapitel 7.4.-7.7.

¹⁴⁸ Vgl. Kapitel 7.8.

Wie Keilson-Lauritz in ihren Ausführungen zum homosexuellen Literaturkanon erläutert, weist der Homo-Kanon auch „eine eigene ausgeprägte ‚Ikonologie‘“¹⁴⁹ auf, scheint er „mehr als durch topische und narrative Muster [...] über Gestalten und ‚mythologische Beziehungsmuster‘ [...] organisiert zu sein“,¹⁵⁰ so daß das Korpus von Texten auf nahezu untrennbare Weise mit einem „Kanon der Gestalten“¹⁵¹ verbunden ist. Zu diesen Gestalten gehören einerseits Figuren aus Texten des Kanons – unter anderem auch Thomas Manns Tazio¹⁵² – andererseits mythologische und biblisch-christliche Gestalten und Paare, die in einem homoerotischen oder als homoerotisch interpretierbaren Kontext stehen: „David – Jonathan, David – Saul, Ganymed – Zeus, Narziß, Sebastian“,¹⁵³ „Jesus und sein ‚Lieblingsjünger‘ Johannes“¹⁵⁴ und als eine dritte Gruppe historische Figuren: unter anderem Sokrates, Kaiser Hadrian, Alexander der Große, Friedrich der II. von Preußen und Ludwig II. von Bayern.¹⁵⁵ Eine seltsame Zwischenstellung nehmen die Autoren der kanonischen Texte ein, die auch diesem Kanon der Gestalten angehören, aber stärker „als Mythos“ und „fiktionale Figur“ auftreten denn als „historisch belegbar[e] Person“.¹⁵⁶ Es ergibt sich auf diese Weise eine auffällige „Ungenauigkeit oder Vermischtheit“ der Bezugstexte und -personen:

„Halb als historische, halb als fiktive Figuren stehen Michelangelo, Shakespeare, Winckelmann, Platen sozusagen ‚gleichberechtigt‘ neben Corydon und Alexis, Dorian Gray, Maximin, Aschenbach und Tazio. [...] [zudem] stehen mythologische und fiktionale Figuren gleichberechtigt neben Alexander dem Großen, dem Preußenkönig Friedrich und dem Bayernkönig Ludwig II. bzw. deren Fiktionalisierungen.“¹⁵⁷

Verweise auf Mitglieder dieses Kanons der Gestalten lassen sich – in charakteristischer Weise vermischt mit rein intertextuellen Allusionen und Bezugnahmen auf historische Gegebenheiten – in Thomas Manns Werk (wie übrigens auch bei Klaus Mann)¹⁵⁸ durchgängig beobachten. Das gleiche gilt für Bangs Werk.

Schon in seinem Debutroman *Hoffnungslose Geschlechter* bediente sich Bang der Signalfunktion des Paares Hadrian-Antinous, das in dem homosexuellen Kanon der Gestalten „einen

¹⁴⁹ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 270.

¹⁵⁰ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 272.

¹⁵¹ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 344.

¹⁵² Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 274.

¹⁵³ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 272.

¹⁵⁴ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 285.

¹⁵⁵ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 294-295, 349, 354-355.

¹⁵⁶ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 355.

¹⁵⁷ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 354.

¹⁵⁸ Es fällt auf, daß Klaus Mann sich gleich mit drei bedeutenden Mitgliedern des Kanons der Gestalten ausführlich literarisch befaßte und sowohl Romane über Alexander den Großen (*Alexander. Roman der Utopie*) und

der vorderen Ränge beleg[t]“.¹⁵⁹ Bernhard Hoff verkörpert in *Hoffnungslose Geschlechter* die zeittypische Gestalt des effeminierten, geschminkten *décadents* und erhält schon aufgrund dieser Charakterisierung und seiner Darstellung als verruchtem Hedonisten, dem moralische Bedenken weitgehend fremd sind, die Konnotationen möglicher Homosexualität. Sein regelmäßiger Umgang mit weiblichen Prostituierten scheint zwar seine Heterosexualität zu bestätigen,¹⁶⁰ aber die Statue von Antinous, die in seinem Zimmer steht (vgl. GW I, 227; VM III, 193), fungiert für aufmerksame Leser als Hinweis, daß er doch homosexuell sein könnte.¹⁶¹ Diese Vorgehensweise ist ein typisches Beispiel für homoerotische Camouflage, die oberflächlich gesehen, eine eindeutige homoerotische Aussage vermeidet und zugleich durch die Bezugnahme auf eine dem homosexuellen Kanon der Gestalten angehörende Person, den von Kaiser Hadrian geliebten Jüngling Antinous, einen homoerotischen Subtext entwirft und auf diese Weise das Dementi von Hoff's Homosexualität geschickt widerruft.

Auch Thomas Mann nahm auf das Paar Hadrian-Antinous Bezug und mischte diese Verweise mit Referenzen zu anderen Personen, die ebenfalls dem homoerotischen Kanon der Gestalten angehörten. Hadrians Liebe zu dem früh verstorbenen Antinous stellte eine historische Situation dar, die von zahlreichen Autoren genutzt wurde, um in Rollengedichten homoerotischen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Es gab auf diese Weise eine Vielzahl „dichte[nder] ‚Hadriane‘“.¹⁶² Dieser Umstand dürfte Thomas Mann auch dann aufgefallen sein, wenn er sich für solche Texte nicht in dem Maß interessiert hätte, wie es vorauszusetzen ist. Zumindest auf eines der verbreiteten Hadrian-Gedichte, Wilhelm Arents „Antinous“, muß Thomas Mann bereits 1896 aufmerksam geworden sein, denn es war damals gegenüber von Thomas Manns eigenem Gedicht „Siehst Du Kind, ich liebe Dich...“ in der *Gesellschaft* abgedruckt. Ob Thomas Mann in der darauffolgenden Zeit noch andere Hadrian-Texte zur Kenntnis nahm, ist unklar, aber in den fünfziger Jahren vermerkte er in seinem Tagebuch, daß er „mit Freude in dem Hadrian-Buch der Yourcenar [= Marguerite Yourcenar: *Ich zähmte die Wölfin (Mémoires d'Hadrien)*]“ lese.¹⁶³

Seinen eigenen Platz in der Tradition der als Hadrian maskierenden Autoren nahm Thomas Mann mit dem *Tod in Venedig* ein, in dem er seinerseits die Geschichte einer generatio-

Tschaikowsky (*Symphonie Pathétique. Ein Tschaikowsky-Roman*) als auch eine Erzählung über Ludwig II. schrieb (*Vergittertes Fenster*).

¹⁵⁹ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 279.

¹⁶⁰ Vgl. Rafael Koskimies: *Der nordische Dekadent. Eine vergleichende Literaturstudie*. Helsinki 1968, (= Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia B, 155), S. 55; Claus Secher: *Seksualitet og samfund i Herman Bangs romaner*. Kopenhagen 1973, (= Borgens Billigbogs Bibliotek 23), S. 67.

¹⁶¹ Vgl. Louis E. Grandjean: *Herman Bang. Et essay om mennesket og digteren*. Kopenhagen 1942, S. 27.

¹⁶² Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 346.

¹⁶³ Tagebucheintragung vom 7.12.1953, in: *Tagebücher 1953-1955*, S. 150.

nenübergreifenden homoerotischen Leidenschaft aus der „Hadrian-Perspektive“¹⁶⁴ beschrieb. Gesellen sich im *Tod in Venedig* zu Hadrian zwei weitere „Ikone[n] homosexuellen Begehrens“,¹⁶⁵ Narziß und Sebastian,¹⁶⁶ so läßt sich dieser für die Bezugnahme auf den Kanon der Gestalten so typische Synkretismus auch in einem anderen Hadrian-Text von Thomas Mann beobachten: im *Doktor Faustus*. Hier ist der Verweis auf den römischen Kaiser und seinen Schmerz beim Verlust des Geliebten deutlich in der Namensgebung zu erkennen. Daß die Entscheidung des Autors bei der Namensfindung für seinen Protagonisten, dessen „letzte Liebe“ (VI, 636) ein Knabe ist, zugunsten von „Adrian“ ausfiel, während „Anselm“ und „Andreas“ (XI, 163) verworfen wurden, ist verständlich.

Zu Leverkühns über den Namen erfolgende Identifikation mit Hadrian treten wie im *Tod in Venedig* auch im *Doktor Faustus* noch weitere Verweise auf den Kanon der Gestalten. Nicht nur mit Hadrian wird Leverkühn identifiziert, sein Selbstmordversuch im See setzt ihn in deutliche Beziehung zu Ludwig II., „mit dessen exzentrischer Lebenssphäre“ die Figuren des Romans bei einem Ausflug nach Schloß Linderhof „in einige Berührung“ (VI, 571) kommen und dessen „befremdende Leidenschaften und Begierden“ (VI, 572) auf etwas verdeckte Weise Gegenstand ihres Gesprächs werden. Außerdem wird Leverkühn über seinen Beruf als Komponist sowie „mehrere Übereinstimmungen im Lebenslauf“¹⁶⁷ und „das Motiv der unsichtbar bleibenden, nie getroffenen, im Fleisch gemiedenen Verehrerin und Geliebten“ mit seinem Komponistenkollegen Tschaikowsky identifiziert, der wie Leverkühn . in seinen Neffen verliebt war. Diese impliziten und doch „jedem kenntlich[en]“¹⁶⁸ Identifikationen mit bekannten Homosexuellen, denen Thomas Mann seinen Protagonisten unterzieht, erfüllen offensichtlich die Funktion, Adrians Homosexualität zu unterstreichen. Zwar behauptet Adrian, er habe Rudis Werbung nur nachgegeben in dem trügerischen Glauben, das teuflische Liebesverbot dadurch umgehen zu können, daß er liebte, „was nicht weiblich war“ (VI, 664). Aber durch die mehrfache Identifikation mit historischen Personen, die als homosexuelle Ikonen gelten, straft der Autor seinen Protagonisten Lügen.

Die beiden oben genannten Beispiele haben verdeutlicht, wie Bang und Thomas Mann unabhängig voneinander sich der Bezugnahme auf den homosexuellen Kanon der Gestalten bedienen, um die Homosexualität ihrer Protagonisten auf für Eingeweihte verständliche und für das allgemeine Lesepublikum unanstößige Weise zu umschreiben. Es gibt darüber hinaus

¹⁶⁴ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 353.

¹⁶⁵ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 349-350.

¹⁶⁶ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 349-353.

¹⁶⁷ Bergsten, S. 83.

¹⁶⁸ Thomas Mann in einem Brief vom 30.12.1945 an Theodor W. Adorno, in: Thomas Mann: *Briefe 1937-1947*. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt am Main 1963, S. 470.

mehrere Texte Bangs, in denen er dieses Verfahren verwendet und die dann Thomas Mann als im Rahmen homoerotischer Camouflage instrumentalisierte Prätexte dienten. In diesen Fällen erhöht sich die Komplexität der intertextuellen Bezüge zwischen Bangs und Thomas Manns Werken dadurch, daß Thomas Mann in seinen Texten einerseits auf Bangs Text und dessen Figuren rekurriert, gleichzeitig jedoch auch Bangs Verweise auf den Homo-Kanon aufgreift – eine vielschichtige Technik der fortwährenden Spiegelung und komplexen Signalgebung, die sich in Thomas Manns Bang-Rezeption mehrfach beobachten läßt.

2.3. „Höheres Abschreiben“? Thomas Manns literarische Arbeitsweise

Die oben skizzierte Entwicklung des Intertextualitätskonzeptes, sei es in der von Kristeva angestrebten globalen oder der restriktiv engen Form ihrer Kritiker, hat nicht zuletzt Auswirkungen auf den zuvor vorherrschenden Originalitätsanspruch gehabt, der von Literaturwissenschaftlern und Autoren gleichermaßen erhoben wurde. Wie leicht einzusehen ist, „kann eine in hohem Maße intertextuelle Literatur nicht länger originell sein im traditionellen Sinn“.¹⁶⁹ Obwohl „die Wiederverwendung von Texten“ aus dem normalen Literaturbetrieb „nicht wegzudenken“ ist, wurden, wie unter anderem Gerda Haßler betont,

die[se] [...] Verarbeitungsformen als Second-Hand-Praktiken, die sich schlecht mit den romantischen Ansprüchen der Originalität und Spontaneität vereinbaren lassen, lange unterschätzt und abgewertet. Auch bei den Autoren selbst hat dies zum Verkennen oder Verschleiern der Tatsache geführt, daß die Produktion von Texten eine Dimension des *Umschreibens* vorhandener Texte beinhaltet.¹⁷⁰

In bezug auf Thomas Manns Werk läßt sich diese Auseinandersetzung mit dem Originalitätsanspruch sowohl von Seiten des Autors als auch von Seiten der Literaturwissenschaft besonders deutlich beobachten. Als ein Autor, der „viel lieber [fand], als daß er erfand“, und der der Ansicht war, daß es „nicht die Gabe der Erfindung“ sei, sondern „die der Beseelung [...], welche den Dichter macht“ (X, 15) mußte Thomas Mann sich mehrfach gegen kritische Stimmen wehren, die ihm nicht nur die Verwendung anderer Texte, sondern auch die Entlehnung biographischen Materials vorwarfen. Ähnliche Erfahrungen machte auch Herman Bang, als er sich mit den wütenden Reaktionen von Personen konfrontiert sah, deren Lebensumstände ihm als – freilich zu modifizierende – Grundlage für seine Romane gedient hatten und die mit ihrem fikionalisierten Porträt nicht einverstanden waren. Während Thomas Mann unter ande-

¹⁶⁹ [A highly intertextual literature can no longer be original in the traditional sense] Broich: *Intertextuality*, S. 252.

¹⁷⁰ Haßler, S. 14.

rem mit seinem empörten Onkel Friedrich Mann¹⁷¹ und – in einer der meistbeachteten Auseinandersetzungen in der deutschen Literaturgeschichte – mit dem vor Wut schäumenden Gerhart Hauptmann¹⁷² zu kämpfen hatte, waren es in Bangs Fall die Küsterstochter aus seinem Heimatort¹⁷³ und eine Pensionswirtin,¹⁷⁴ die sich bei ihm beklagten.

Mußte Thomas Mann auf diese Weise erfahren, daß es nicht unproblematisch ist, wenn „die lebendige Wirklichkeit selbst das ‚Gegebene‘ ist, worauf ein Dichter sich stützt“ (X, 14), so galt das erst recht für seine Bezugnahme auf die Texte anderer Autoren. Wenngleich das Konzept der *imitatio veterum* durchaus bekannt und akzeptiert war und man sich der Tatsache bewußt war, daß, bevor sich der von den Romantikern vertretene Originalitätsanspruch durchsetzte, in der Literatur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts der Verweis auf andere Texte ein wesentliches Element der Schreibkultur darstellte,¹⁷⁵ begaben sich Autoren, die sich wie Thomas Mann einer stark intertextuell geprägten Arbeitsweise bedienten, doch stets in den Verdacht des Plagiats. Thomas Mann war sich dieser Tatsache durchaus bewußt und thematisierte das Problem unter anderem in *Lotte in Weimar*, wo der alte Goethe sich besorgt sagt, daß seine Leserschaft, wenn sie um seine auf Quellen gestützte Arbeitsweise wüßte, diese „schwerlich genialisch finden“ würde (II, 662). Auf geschickte Weise läßt Thomas Mann hier den bewunderten Vorbildautor das aussprechen, was ihn selbst beunruhigte – und zwar nicht ohne Berechtigung.

Als mehrere Jahre nach dem Tod des Autors in Zürich das Thomas-Mann-Archiv gegründet wurde, und man begann, seinen literarischen Nachlaß, insbesondere das in seinen Arbeitsmappen enthaltene Material zu sichten, stellten die Beteiligten mit Schrecken fest, in welch großem Ausmaß Thomas Mann biographisches, faktographisches und literarisches Material in sein Werk integriert hatte. Hans Wysling, der spätere Leiter des Archivs, erinnert sich:

Es herrschte damals, um es drastisch zu sagen, eine dicke Luft im Archiv. [...] Waren Thomas Manns Werke denn alle ausgestopfte Vögel? War er ein „arch-deceiver“? Es dauerte einige Zeit, bis wir uns vom ersten Schock erholt hatten. Das Phänomen „Montage“ machte uns zu schaffen, obwohl wir es alle von Pound, Eliot und Benn her kannten [...].¹⁷⁶

¹⁷¹ Vgl. Hans Wysling und Yvonne Schmidlin (Hg.): *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Zürich 1994, S. 118.

¹⁷² Vgl. Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 262-65.

¹⁷³ Vgl. Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 87.

¹⁷⁴ Vgl. Harry Jacobsen: *Herman Bang. Resignationens Digter*. Kopenhagen 1957, S. 188.

¹⁷⁵ Vgl. Broich: *Intertextuality*, S. 249.

¹⁷⁶ Hans Wysling: „25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv. Rückblick und Ausblick.“ In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern 1987, (= Thomas-Mann-Studien VII), S. 370-80, hier: S. 373.

Wie Wysling selbst betont, war Thomas Mann keineswegs der einzige Autor seiner Zeit, der sich einer stark intertextuell geprägten Arbeitsweise bediente. Dennoch war die Thomas-Mann-Forschung von der oben umrissenen Forschungsmeinung lange stark beeinflusst. Zwar weigerte man sich weitgehend, Thomas Mann des ‚Betruges‘ oder Plagiats anzuklagen, aber in den Arbeiten der sechziger und frühen siebziger Jahre, die sich mit Quellen- oder Einflußforschung befaßten – und man mußte ja bald erkennen, daß das in bezug auf Thomas Manns Werk ein besonders lohnendes philologisches Teilgebiet war – zeigt sich neben einigen sehr aufschlußreichen Arbeiten, zu denen insbesondere Wyslings eigene Aufsätze gehören, bei manchen Wissenschaftlern die widersprüchliche Tendenz, entweder die offensichtliche Bedeutung bestimmter Quellentexte und Einflüsse anderer Autoren auf Thomas Mann energisch abzulehnen – obwohl die Beweislage eindeutig andere Schlüsse nahelegte – oder mit Fingereifer akribisch Parallelen zwischen Thomas Manns Werken und den Prätexten aufzulisten, nur um dann die wichtige Rolle, die diese Texte offenbar für die Entstehung so sehr wie für die Interpretation von Thomas Manns Werken einnahmen, zu bestreiten.¹⁷⁷

Erst in den letzten Jahren hat sich in der Thomas-Mann-Forschung als ganzer die Einsicht durchgesetzt, daß „der Rang eines Autors nicht vom Grad der sogenannten Originalität abhängt, dieser Phantomkategorie einer überlebten Germanistik“¹⁷⁸ und daß die „ungewöhnlich differenziert ausgebildete Intertextualität“ im Werk Thomas Manns, die so ausgeprägt ist, daß sie „alle anderen deutschen Erzähler [übertrifft]“, nicht etwa als qualitativer Mangel zu werten ist, sondern vielmehr „den Anspruch des Thomas Mannschen Erzählens auf Modernität“ berechtigt.¹⁷⁹ Heute kann man mit Michael Maar die von Wysling aufgeworfene Frage danach, ob Thomas Manns Werke „ausgestopfte Vögel“ seien, so beantworten: „Sie sind es [...]; fliegen aber gleichwohl, und hoch genug.“¹⁸⁰

Daß es so lange dauerte, bis die Forschung Thomas Manns Werk in seiner komplexen Intertextualität als modernistische Kunstform begriff, die jenseits des veralteten Originalitätsanspruchs ihre Berechtigung hat, lag nicht zuletzt daran, daß Thomas Mann selbst sich in den Äußerungen zu seinem Werk so offensichtlich vom Kriterium der schöpferischen Originalität leiten ließ. Wie Eckhard Heftrich betont, war es Thomas Mann in einer aufwendigen „Selbsteinzenierung“ sehr daran gelegen, einen „Verdacht“ seines Publikums zu zerstreuen,

¹⁷⁷ Vgl. Kapitel 4.

¹⁷⁸ Eckhard Heftrich: „Vom höheren Abschreiben.“ In: Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*. Frankfurt am Main 1991, S. 1-20, hier: S. 2.

¹⁷⁹ Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 39.

¹⁸⁰ Michael Maar: „Der Flug der ausgestopften Vögel. Thomas Manns Notizen, Briefe, Quellen und Tagebücher.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge 33 (1992), S. 299-317, hier: S. 307.

der ihm in einem heute nur noch schwer verständlichen Maße zu schaffen machte, de[n] Verdacht nämlich, daß er ein kalt kalkulierender Konstrukteur sei, der nur aus dem Kopf und mit Funden statt mit Erfindungen und Herz arbeite, daß er keine Inspiration, sondern nur Sitzfleisch habe, daß er ein Intellektueller und Ironiker, aber kein Ergriffener sei, einer von den Entwurzelten, die zwar mit Ideen und Worten spielen, aber nicht den Zauberstab der Poesie zu handhaben wissen – kurzum daß er nur ein Literat, aber kein Dichter sei.¹⁸¹

Von dem Bemühen, diesen Verdacht zu entkräften, zeugen, wie Heftrich ebenfalls betont, vor allem der Bericht *Die Entstehung des Doktor Faustus* und der ihm vorausgehende Brief, den Thomas Mann 1945 an Theodor Adorno schrieb, ein persönlicher Brief, der jedoch ebenso sehr für die „Nachwelt“ wie für seinen Adressaten bestimmt war. In beiden Texten spricht Thomas Mann von dem „Prinzip der *Montage*“¹⁸² (vgl. XI, 165), das er im *Doktor Faustus* angewandt habe und das er als das „Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten“ (XI, 165) definiert. Während er diese Gestaltungsweise einerseits als „Kunstgriff“ (XI, 165) bezeichnet, eine Formulierung, die zeigt, daß er sich der artistischen Dimension dieser Vorgehensweise durchaus bewußt war, spricht er andererseits davon, daß sie „vielleicht anstößig“ sei und daß es ihn darüber „kommentierend Rede zu stehen“ verlange.¹⁸³ Wenn er sich dann einer „unbedenklichen Bereitschaft zur Aneignung“ (XI, 175) beschuldigt und vom „unverfrorenen Diebstahl-Charakter der Übernahme“¹⁸⁴ spricht, kommen diese Äußerungen dem Eingeständnis eines Plagiators nahe.

Allerdings darf man diese Selbstanschuldigungen so ernst nicht nehmen, wie sie klingen. Wie Heftrich bemerkt, geschieht es „halb in gespielter Naivität“, daß „der um Nachsicht Bittende“¹⁸⁵ zu einer „Selbstverteidigung“ seiner „Kompositionsmethode“¹⁸⁶ ansetzt – und es scheint zunächst überhaupt nur eine „individuelle Rechtfertigung“ zu sein, die Thomas Mann „vonnöten“ erachtet und die ihn zum Abfassen des Briefes treibt.¹⁸⁷ Es ist die Befürchtung, Adorno, auf dessen Musiktheorie sich Thomas Mann beim Schreiben des *Doktor Faustus* in umfassendem Maße stützte, könne sich „als Ausgebeuteter vorkommen“, die Thomas Mann bewegt, diese kleine Apologie seiner literarischen Arbeitsweise zu verfassen – zu einem Zeitpunkt übrigens, als der Roman noch nicht beendet ist und Thomas Mann Adornos Hilfe noch weiterhin in Anspruch nehmen möchte. Auf die geschickte Weise, in der Thomas Mann nun seine Argumentation entfaltet, hat Heftrich ebenfalls hingewiesen: Adorno wird dadurch be-

¹⁸¹ Heftrich: *Vom höheren Abschreiben*, S. 10.

¹⁸² *Briefe 1937-1947*, S. 469.

¹⁸³ *Briefe 1937-1947*, S. 469.

¹⁸⁴ *Briefe 1937-1947*, S. 470.

¹⁸⁵ Heftrich: *Vom höheren Abschreiben*, S. 18.

¹⁸⁶ Heftrich: *Vom höheren Abschreiben*, S. 16.

¹⁸⁷ Heftrich: *Vom höheren Abschreiben*, S. 19.

sänftigt, daß Thomas Mann ihm indirekt versichert, daß er keinen „singulären Fall“ darstelle, sondern daß seine theoretischen Schriften von Thomas Mann in derselben Weise in sein Werk integriert worden seien, in der er sich auch Texte der Weltliteratur aneigne – was die Verwendung von Adornos Werken auf schmeichelhafte Weise unter anderem mit Shakespeare-Entlehnungen auf eine Stufe stellt.¹⁸⁸ Das genügt als Rechtfertigung, denn Thomas Mann zweifelt, allen vorgeschobenen Bedenken zum Trotz, „keinen Augenblick daran, daß die Anwendung der Mittel durch den Zweck, das Werk also, gerechtfertigt ist“.¹⁸⁹

Diese Argumentationslinie, die in dem Brief an Adorno vorgezeichnet ist, wird dann in der *Entstehung des Doktor Faustus* beibehalten, wo Thomas Mann ebenfalls die „befremdende, ja bedenklich anmutende Montage-Technik“ (XI, 165) verteidigt. Auf etwas inkonsistente Weise behauptet er dann einerseits, er habe sich ihrer in diesem besonderen Fall bedient, weil sie „geradezu zur Konzeption, zur ‚Idee‘ des Buches“ (XI, 165) gehöre, während er andererseits einräumt, daß diese „unbedenkliche Bereitschaft zur Aneignung dessen, was ich als mein eigen empfinde“, etwas „längst Vertrautes“ (XI, 175) darstellt. Gab er Adorno 1945 in dem Brief zu erkennen, daß schon Episoden in *Buddenbrooks* in „einer Art von höherem Abschreiben“,¹⁹⁰ das heißt, einer stark auf Quellen gestützten Arbeitsweise entstanden seien, so läßt sich auch diese Aussage in der *Entstehung des Doktor Faustus* nur als Bekenntnis zu einer durch das Gesamtwerk zu verfolgenden intertextuellen Schreibtechnik deuten.

Auf diese Weise stellt sich *Die Entstehung des Doktor Faustus* als ein wichtiger Text dar, weil Thomas Mann in ihm erstmals auf seine intertextuelle Arbeitsweise eingeht. Zwar hatte er bereits in dem frühen Essay *Bilse und ich* den Vorwurf, mit *Buddenbrooks* einen Kolportageroman geschrieben zu haben, mit dem Argument abgewehrt, daß große Schriftsteller immer gern anhand der Wirklichkeit als Vorlage gearbeitet hätten, aber auf seinen Umgang mit literarischen Quellen ging er erst in der *Entstehung des Doktor Faustus* ein. Wie schon deutlich geworden ist, nimmt er in dem Text einen deutlich defensiven Standpunkt ein – wenngleich er von der Rechtmäßigkeit seiner intertextuellen Arbeitsweise eigentlich überzeugt ist. Das führt dazu, daß er zwar einige Einblicke in sein literarisches Arbeiten gewährt, aber zugleich auch unvollständige oder gar falsche Angaben macht. Wie Gunilla Bergsten, die sich in ihrer Untersuchung zu den Quellen des *Doktor Faustus* natürlich auch mit der *Entstehung* eingehend befaßt hat, gleich zu Beginn ihrer Arbeit betont, scheint *Die Entstehung des Doktor Faustus* zwar zunächst der Literaturwissenschaft „die Möglichkeit“ zu geben, „Thomas Manns Arbeitsmethode auf die Spur zu kommen“. Bald muß man jedoch feststellen, daß „die hier vor-

¹⁸⁸ Vgl. *Briefe 1937-1947*, S. 470.

¹⁸⁹ Heftrich: *Vom höheren Abschreiben*, S. 19.

liegenden Leitfäden Manns bisweilen irreführend und außerdem unzureichend [sind].¹⁹¹ Wie Bergsten klar erkennt, enthält dieser „Roman eines Romans“ sowohl „wertvolle Winke und Hinweise“ als auch „irreführende Angaben“, dazu gedacht, den „Scharen von Literaturhistorikern und Kritikern“, die sich voraussichtlich „über diesen ‚Schlüssel‘ hermachen würden, den er [Thomas Mann] selbst zu *Doktor Faustus* lieferte“, „etwas Kopfzerbrechen zu bereiten“.¹⁹²

Auf diese Weise setzt sich die spielerische Funktion, die die Intertextualität bei Thomas Mann auch immer besitzt, das Verwirrspiel mit dem Leser in den Kommentaren zum Werk fort. In einer „Mischung von Raffinement und Naivität“¹⁹³ benennt Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus* Prätexte, die für den Roman nur von untergeordneter Bedeutung waren, verschweigt hingegen wichtige Quellen und treibt insgesamt ein solches philologisches Versteckspiel, daß die Nennung eines Prätextes in der *Entstehung des Doktor Faustus*, wie Michael Maar zu Recht betont, im Zweifelsfall sogar „eher gegen die Zugehörigkeit zum intimsten Quellenkreis [spricht], den der Rechenschaftsbericht, wie man heute weiß, hübsch unberührt läßt.“¹⁹⁴ Es scheint fast, daß die einzige verlässliche Hilfestellung, die die *Entstehung des Doktor Faustus* für die Interpretation von Thomas Manns Werk gibt, darin besteht, daß der Text darauf hinweist, welche wichtige Rolle Intertextualität in diesem Roman – und überhaupt im Werk des Autors – spielt. Für die Ausfindigmachung der einzelnen Prätexte hingegen taugt der Bericht, der lediglich einen „beschränkten Einblick in die Werkstatt“ gewährt,¹⁹⁵ nur sehr bedingt. Wenn der Autor in diesem langen Selbstkommentar zu seinem Werk also offenbart, daß er sich bei der Gestaltung des Buches eines „Montage-Prinzips“ bedient hat, die Aufdeckung wichtiger Prätexte jedoch unterläßt, könnte man hoffen, daß er zumindest die Arbeitsweise, auf die er so explizit hinweist, näher erläutert. Doch auch diese Erwartung wird enttäuscht. Paradoxe Weise gibt der Roman selbst mitunter deutlicher als sein Entstehungsbericht zu erkennen, welcher literarischen Technik sein Autor sich bediente.

Es ist der Forschung seit langem aufgefallen und nimmt in Anbetracht der stark autobiographischen Ausrichtung des Romans auch nicht Wunder, daß im *Doktor Faustus* die musikalischen Kompositionen des Protagonisten Adrian Leverkühn „zur Chiffre“ für Thomas Manns „eigene hermetische Kunst“ werden.¹⁹⁶ Es ist dabei kein Zufall, daß es gerade ein Musiker ist, den Thomas Mann als *alter ego* für das eigene Künstlertum entwirft, denn es war

¹⁹⁰ *Briefe 1937-1947*, S. 470.

¹⁹¹ Bergsten, S. 13.

¹⁹² Bergsten, S. 17.

¹⁹³ Eckhard Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Bd. II. Frankfurt am Main 1982, (= Das Abendland. Neue Folge 14), S. 22.

¹⁹⁴ Maar: *Geister und Kunst*, S. 28.

¹⁹⁵ Heftrich: *Vom höheren Abschreiben*, S. 3.

¹⁹⁶ Ulrich Karthaus: „Zu Thomas Manns Ironie.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 1 (1988), S. 80-98, hier: S. 85

immer das erklärte Ziel des Autors, eine literarische Gestaltungsweise zu schaffen, die „mit der Sprache musizier[t]“ (IX, 382). Das gibt er auch deutlich in dem Brief an Adorno zu verstehen, wenn er sagt: „ich habe mich immer auf das literarische Musizieren verstanden, mich halb und halb als Musiker gefühlt, die musikalische Gewebe-Technik auf den Roman übertragen“.¹⁹⁷ Die angestrebte ‚Musikalität‘ seiner Texte erreichte Thomas Mann, indem er einerseits eine komplexe inhaltliche Motivtechnik entwickelte, mit der er es „Wagner gleich tun“ (IX, 382) wollte, und andererseits durch seine komplexe intertextuelle Technik auch eine „literarhistorische Polyphonie“¹⁹⁸ entstehen ließ. Auf diese Weise schuf er Texte, in denen sich das entfaltete, was er selbst mit dem Begriff „Beziehungszauber“ (IX, 520) umschrieb: eine semantische Struktur, die durch ständige Vor- und Rückverweise im Werk, durch das Erscheinen, Verschwinden und Wiederkehren inhaltlicher Motive bestimmt ist. Wie Hans Wysling betont, entfaltet Thomas Manns Werk daher seine Wirkung im „Vermögen [des Lesers], [...] alle in der Komposition erklingenden und mitschwingenden Stimmen gleichzeitig zu erfassen und sie in ihrem ganzen ‚Erinnerungswert‘ (IX, 520) zu verstehen“.¹⁹⁹

Zu diesen im Text entwickelten „Stimmen“ gehören auch durch den Verweis auf Prätexte evozierte Inhalte, die in Interaktion treten mit den semantischen Strukturen des Posttextes. Dieser Vorgang ist schon dann sehr komplex und für den Leser schwer nachzuvollziehen, wenn man davon ausgeht, daß die Motive des Textes leicht als solche erkennbar und die intertextuellen Bezüge deutlich markiert sind. Das ist in Thomas Manns Texten, die von einer komplexen „Verschlüsselungstechnik“²⁰⁰ geprägt sind, jedoch nur selten der Fall. Der Motivführung ist zwar zumeist leicht zu folgen, die Bezugnahmen auf Prätexte sind jedoch hingegen nur zu häufig kaum markiert, versteckt angebracht und zum Teil geradezu „böswillig kryptisch“²⁰¹ zu nennen. Der Effekt, den diese impliziten Verweise haben, ist deutlich: „die Textur des Romans [verdichtet sich]. Das Geflecht der offenen wird durch ein noch feineres der verdeckten Bezüge ergänzt.“²⁰² Das heißt, proportional zu der Zahl der erkannten intertextuellen – oder auch historisch-biographischen – Allusionen steigt die Komplexität der realisierten Textaussage – und damit auch der potentielle Lesegenuß.

Auf diese wichtige Beobachtung über die Funktionsweise der Werke Thomas Manns haben sich bisher viele Forschungsbeiträge beschränkt. Man ist zumeist bemüht, ständig neue

¹⁹⁷ *Briefe 1937-1947*, S. 471.

¹⁹⁸ Hans Wysling: „Die Fragmente zu Thomas Manns *Fürsten-Novelle*. Zur Urhandschrift der *Königlichen Hoheit*.“ In: Scherrer und Wysling, S. 64-105, hier: S. 101.

¹⁹⁹ Hans Wysling (Hg.) und Yvonne Schmidlin (Mitarb.): *Bild und Text bei Thomas Mann*. Bern und München 1975, S. 13-14.

²⁰⁰ Heftrich: *Vom höheren Abschreiben*, S. 11.

²⁰¹ Maar: *Geister und Kunst*, S. 237.

²⁰² Wysling/Schmidlin: *Bild und Text*, S. 13-14.

Quellen aufzudecken, die der Autor in Analogie zu seinem Musiker-Protagonisten in sein Werk „hineingeheimnißt“ (VI, 84) hat – eine Aufgabe, die noch lange nicht erschöpfend erledigt ist. Über dieser Suche nach neuen Quellen und ihrer Bedeutung für Thomas Manns Werk hat die Forschung jedoch die übergreifende Frage nach den Funktionen der Intertextualität in Thomas Manns Texten häufig etwas aus den Augen verloren.

Zu einer der wenigen Funktionsformen von Intertextualität in Thomas Manns Werk, auf die mehrfach in der Sekundärliteratur hingewiesen wurde, gehört die Antizipation. Ein berühmtes Beispiel stellt der von einer intertextuellen Bezugnahme präfigurierte Tod der Figur Joachim Ziemßen im *Zauberberg* dar. Herman Meyer beschreibt Thomas Manns Vorgehensweise an dieser Stelle wie folgt:

Der mit seiner [Joachims] Rückkehr anfangende Abschnitt heißt: „Als Soldat und brav“. Das Zitat ist halbwegs kryptisch, es dient dazu, den einsichtigen Leser schon gleich durch die Blume auf Joachims Sterben vorzubereiten. Dazu ist erstens notwendig, daß er das Zitat als solches erkennt und sich auch der Situation erinnert; es sind die Worte, mit denen Valentin im *Faust* sein Leben aushaucht.²⁰³

Eine auf das Gesamtwerk bezogene umfassende theoretische Bestimmung der Funktionsweisen, die die Verwendung von Intertextualität bei Thomas Mann einnimmt, hat bisher nur Hans Rudolf Vaget in seinem Kommentar zu den Erzählungen versucht. Vaget nimmt in seinen Überlegungen, die er mit seiner Analyse von Thomas Manns Bezugnahme auf Fontanes *Effi Briest* in *Der kleine Herr Friedemann* an anderer Stelle auch ausführlich exemplarisch belegt hat, implizit Ausgang in der bereits angesprochenen „Grundopposition zwischen [...] Affirmation [...] Destruktion“,²⁰⁴ die nicht nur für die Anwendung von Intertextualität allgemein charakteristisch zu sein scheint, sondern die sich angesichts der „mehrfachen Antithesen, die Thomas Manns erzählerische Produktion durchziehen“²⁰⁵ bei diesem Autor als Erklärungsmodell natürlich besonders anbietet. Es ist zu erwarten, daß besonders die aus dem Konflikt mit den Inhalten des Posttextes erwachsende „Destruktion“ der Semantik des Prätextes in Thomas Manns Werken zu beobachten sein wird.

Vaget erkennt schon Thomas Manns erste Erzählungen als „Variation[en] auf ein anderes Stück Literatur“²⁰⁶ und spricht sich mit gutem Grund gegen den Begriff der „*Nachahmung*“ (XIII, 132) aus, den Thomas Mann selbst in bezug auf seine frühen Texte benutzte. Wie Va-

²⁰³ Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart ²1967, S. 126.

²⁰⁴ Vgl. Kapitel 2, Fußnote 64.

²⁰⁵ Martin Swales: „Nimm doch vorher eine Tasse Tee...“. Humor und Ironie bei Theodor Fontane und Thomas Mann.“ In: Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger, Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer (Hg.): *Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997*. Frankfurt am Main 1998, (= Thomas-Mann-Studien XVIII), S. 135-148, hier: S. 137.

get belegt, reizt es Thomas Mann von Anfang an weniger „zum Nachmachen“ als „zum Richtigstellen“²⁰⁷ seiner Lektüre im Licht seiner eigenen Überzeugungen. Er stellt den von ihm rezipierten Werken in den eigenen Texten Gegenentwürfe gegenüber, die dem „Impuls zum Dagegen-Anschreiben“ entspringen. „Den Text, der aus einem solchen Verfahren hervorgegangen ist“ bezeichnet Vaget mit dem Begriff der „Kontrafaktur“ und ordnet mit Blick auf Thomas Manns Gesamtwerk „fast alle seine frühen Arbeiten“ der Gruppe der Kontrafakturen zu.²⁰⁸ Wenn Vaget davon spricht, daß das „grundsätzlich kritische“ Kontrafakturverfahren des Frühwerks in den späteren Texten „einem zugleich ‚liebenden auflösenden‘ Verhältnis zur Tradition“ weiche, daß mit anderen Worten „die Parodie [...] an die Stelle der Kontrafaktur“ trete,²⁰⁹ daß diese spätere Phase jedoch konsistent aus der ersten hervorgehe, betont er die zentrale destruktive Behandlung, der die Semantik des Prätextes bei Thomas Mann ausgesetzt wird. Wie Vaget selbst hervorhebt, hat dieses Verfahren, das der Aussage des Prätextes selbstbewußt eine konträre Richtigstellung gegenüberstellt, jedoch mit einer „ästhetischen Opposition oder gar Feindschaft des [...] Autors gegen [den Verfasser des Prätextes] selbstverständlich nichts zu tun“, sondern ist vielmehr häufig das Ergebnis einer „produktiv gewordenen Bewunderung“.²¹⁰ Es bleibt allerdings festzuhalten, daß es ein „Dagegen-Machen“ [*contra facere*] ist, von dem Thomas Manns intertextuelle Vorgehensweise in bedeutendem Umfang gesteuert zu sein scheint.

Wie noch zu zeigen sein wird, ist dieses von Vaget vorgeschlagene Grundmodell, mit dem er sich der Intertextualität in Thomas Manns Werk nähert, ausgesprochen brauchbar und läßt sich auch auf Thomas Manns Umgang mit zahlreichen Prätexten von Bang anwenden. Da Vaget nur eine erste Kategorisierung und Charakterisierung von Thomas Manns Verwendung von Intertextualität anstrebt, weist er zwar darauf hin, daß sich in Thomas Manns Werken fast ausnahmslos „die Existenz einer oder mehrerer [...] Vor-Texte, oft fragmentiert und mit anderen kombiniert“, nachweisen läßt und daß „in den späteren Romanen geradezu Orgien solcher Textverarbeitung gefeiert“ werden,²¹¹ er berücksichtigt jedoch nicht, daß „gerade der Einbezug mehrerer unterschiedlicher Prätexte in einen neuen Text die Frage nach deren gegenseitiger Perspektivierung auf[wirft].“ Wie Lindner erläutert, bewegt sich „die Bandbreite“ dieser Interaktion, in die die unterschiedlichen Prätexte im Posttext eintreten, „zwischen perspektivischer Gleichschaltung der einbezogenen (und damit meist homogenen) Prätexte und deren

²⁰⁶ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 36.

²⁰⁷ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 36.

²⁰⁸ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 37.

²⁰⁹ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 39.

²¹⁰ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 39.

²¹¹ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 39.

gegenseitiger perspektivischer Brechung, die sich automatisch ergibt, wenn es sich um breit-gestreute heterogene Prätexte handelt.²¹² Wie diese gegenseitige Perspektivierung aussehen kann, hat Michael Maar exemplarisch anhand der im *Doktor Faustus* verarbeiteten Prätexte von Andersen erläutert, deren geschickte Verwendung dazu dient, Leverkühns Position zwischen Verführung und Entsagung einerseits und zwischen Verdammnis und Erlösung andererseits zu charakterisieren.²¹³

Daß Vaget diesen Aspekt unberücksichtigt läßt, erklärt sich auch daraus, daß gerade in Thomas Manns Werk der „Dialog“ der Prätexte weniger starke Auswirkungen auf den Lesevorgang hat als die Art, in der die Prätexte zum Posttext „in Spannung gesetzt“ werden. Das führt zu den von Schulte-Middelich veranschlagten „möglichen Zielen, aus beiden Modellen“, das heißt aus der Aussage von Prä- und Posttext, „eine Synthese zu schaffen, alternativ ein drittes Modell dageganzusetzen oder auf die Propagierung eines verbindlichen Modells von Sinnggebung ganz zu verzichten.“²¹⁴ In dem Umstand, daß eine intertextuelle Arbeitsweise diese Möglichkeiten bietet, dürfte für Thomas Mann ihre hauptsächliche Anziehungskraft bestanden haben.

In seiner Eigenschaft als Ironiker, von der sein Leben und Werk so außerordentlich stark geprägt war, präsentiert sich Thomas Mann als „von den Möglichkeiten faszinierte, aber jeder Festlegung ausweichende“ Persönlichkeit,²¹⁵ die „[die Wirklichkeit] immer als Doppeldeutigkeit oder Mehrdeutigkeit [begreift]“.²¹⁶ Diese ironische Anschauungs- und Wahrnehmungsweise des Autors bedingt es, daß er „ein durch und durch widerspruchsvoller Schriftsteller“²¹⁷ ist, dessen Werk stets „dargestellte, nicht gelöste Problematik“ bedeutet.²¹⁸ Inhaltlich zeigt sich diese Ironie in Thomas Manns Werk auf die Weise, daß er „in jedem Thema kontrapunktisch ein Gegenthema anzudeuten weiß“²¹⁹ und ausweicht „vor der Entscheidung des sprachlichen Begriffes, der immer wieder für eine der gestellten Antithesen optieren müßte“.²²⁰

Dieser inhaltlichen Problematik, dem ständigen Abwägen von antithetischen Sinnmodellen und dem Entwurf einer häufig „von polar entgegengesetzten Wertsystemen“²²¹ geprägten Textwelt, entspricht auf der formalen Ebene die intertextuelle Gestaltungsweise, die Thomas

²¹² Lindner, S. 124.

²¹³ Maar: *Geister und Kunst*, S. 146.

²¹⁴ Schulte-Middelich, S. 224.

²¹⁵ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 140.

²¹⁶ Karthaus: *Zu Thomas Manns Ironie*, S. 88.

²¹⁷ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 133.

²¹⁸ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 91.

²¹⁹ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 136.

²²⁰ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 141.

Mann verwendet. Sowohl Reinhard Baumgart als auch Ulrich Karthaus haben in ihren Forschungsbeiträgen zu Thomas Manns Ironie darauf hingewiesen, daß seine Neigung zur Parodie sich mit seiner Eigenart als Ironiker in Verbindung bringen läßt.²²² Wie Baumgart betont, wendet sich Thomas Mann in seinen Parodien „nicht polemisch gegen [die Vorlage], sondern verhält sich, in echt ironischer Ambiguität, zugleich bewahrend *und* aufhebend“.²²³ Das bedeutet, daß die Parodie Thomas Mann die Möglichkeit gewährt, ein semantisches „Doppelspiel von Annäherung und Distanzierung“²²⁴ zu betreiben.

Ein ähnlicher Prozeß läßt sich jedoch auch dort beobachten, wo die Verwendung intertextueller Bezüge gar nicht in – im engen Sinne – parodistischer Absicht geschieht. Wie Thomas Mann früh klar erkannte, bietet eine intertextuelle Arbeitsweise die Möglichkeit dazu, eine Sache immer wieder von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu beleuchten, unterschiedliche Bedeutungen und Aussagen gleichsam übereinander zu schichten, ein Vorgang, der der Neigung des Ironikers, „innere Spannungen in Schweben zu halten“,²²⁵ sehr entgegenkam. Wie Thomas Mann selbst betonte, erschien ihm „Schriftstellertum [...] von jeher als ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an inneren Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen“ (XII, 20). Sein Werk präsentiert sich auf diese Weise als Ort der Konfliktdarstellung, der antithetischen Gegenüberstellung von Konzepten und Vorstellungen. Er zeigt sich als ein Autor, der „sich die Doppeldeutigkeit seiner Position, die innere Spannung seiner Erzählungen durch eine eindeutige Antwort nicht verderben“ wollte²²⁶ und deshalb die Möglichkeiten nutzte, die eine intertextuell bestimmte literarische Gestaltungsweise enthält, indem er die unterschiedlichen Bedeutungspotentiale von Prätexten im eigenen Werk einander gegenüberstellte, miteinander kombinierte, ihre Aussagen durch Wechselwirkungen verstärkte oder sie mit einander in Widerstreit treten ließ. Auf diese Weise entsteht eine vieldeutige Textkomposition, in der nicht nur die im Posttext formulierten – zumeist antithetischen – Inhalte einander gegenüberstehen, sondern die Sinnfindung für den Leser außerdem auch unter Berücksichtigung der Prätexte und ihrer Bedeutungszusammenhänge erfolgt, die häufig die Aussage des Posttextes hinterfragen. Obwohl die Semantik des Posttextes stets als dominant anzusehen und die „Führungsrolle des Posttextes“²²⁷ bei der Determination der Textaussage nicht zu be-

²²¹ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 144.

²²² Vgl. Karthaus: *Zu Thomas Manns Ironie*, S. 85.

²²³ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 66.

²²⁴ Reinhard Baumgart: *Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann – Franz Kafka – Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main ²1993, (= Fischer Taschenbuch 11470), S. 30

²²⁵ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 117.

²²⁶ Baumgart: *Selbstvergessenheit*, S. 25.

²²⁷ Stocker, S. 46.

streiten ist, wird der Leser auf diese Weise, sobald er den Verweis auf den Prätext erkennt, häufig in nicht unerheblicher Weise verunsichert und implizit aufgefordert, seine Interpretation des Textes zu überdenken. Diese Anwendung von Intertextualität läßt sich als geradezu typisch für Thomas Manns literarische Arbeitsweise bezeichnen.

Als nächstes stellt sich nun die Frage, was Herman Bangs Texte dem Autor Thomas Mann zu bieten hatten, durch welche Qualitäten oder Inhalte gerade sie sich eigneten, von ihm intertextuell verarbeitet zu werden. Um das zu beantworten, ist es hilfreich, sich zunächst vor Augen zu führen, wie Herman Bang seine Texte gestaltete und welche Rolle Intertextualität in ihnen einnahm.

2.4. Zur Intertextualität bei Herman Bang

Im Vergleich mit Thomas Manns ausgefeilter, komplexer Gestaltungsweise erscheint Herman Bangs Verwendung von Intertextualität wesentlich konventioneller. Dieser Eindruck kommt hauptsächlich dadurch zustande, daß in Bangs Werken die bei Thomas Mann so ausgeprägt vorhandene spielerische Dimension von Intertextualität nicht gegeben ist. Die zahlreichen intertextuellen Bezüge in Bangs Texten sind häufig deutlich und offen markiert, indem er die Titel der entsprechenden Werke nennt oder unverhüllte Identifikationen mit bekannten literarischen Figuren vornimmt. Zudem unterwirft Bang die von ihm verwendeten Prätexte zumeist einer leicht zu erschließenden Funktionalisierung, die sich im Rahmen der ‚traditionellen‘ Kategorien bewegt, wie sie unter anderem Stocker auflistet.²²⁸ So dienen intertextuelle Bezüge bei Bang unter anderem häufig der Charakterisierung der Personen und der Antizipation der Handlung. Beispielsweise läßt die deutlich intertextuell bestimmte Titelgebung in Bangs zweitem Roman *Fædra* vermuten, daß der Roman die Geschichte einer unglücklichen quasi-inzestuösen Leidenschaft erzählt – eine Erwartung, die sich bei der Lektüre des Textes bestätigt. Indem die Übersetzung den Titel *Gräfin Urne* erhielt, ging diese Anspielung für die deutschen Leser freilich verloren.

Ähnlich geht Bang bei der offen und eindeutig vorgenommenen Identifikation seines passiven Romanhelden Joán Ujházy mit Hamlet in *Die Vaterlandslosen* (vgl. GW III, 498; VM V, 485) vor. Sie wird ergänzt von einer ebenso deutlich durchgeführten Identifizierung einer anderen Figur. Die zurückhaltende Gerda, die der unentschlossene Joán halbherzig verehrt, verhält sich ähnlich passiv wie er und wird mit Dornröschen identifiziert (GW III, 503; VM

²²⁸ Vgl. S. 16 dieser Arbeit.

V, 489). Vor dem Hintergrund dieser expliziten Verweise auf Prätextfiguren ahnt der Leser früh das unvermeidliche traurige Ende dieser mißglückten Brautwerbung.

In der Sekundärliteratur zu Bang, die sich mit der intertextuellen Dimension in seinen Werken beschäftigt – oder diese zumindest streift – hat man sich fast ausschließlich mit diesen offenen intertextuellen Bezügen befaßt, zu denen unter anderem auch der verbreitete Kunstgriff des „lesenden Protagonisten“²²⁹ gehört. So hat Leonie Marx in einer der wenigen Arbeiten, die sich schwerpunktmäßig der Intertextualität in Bangs Werken widmen, ihrer Untersuchung der Erzählung *Ihre Hoheit* (*Hendes Højhed*, auch: *Son Altesse*) exemplarisch analysiert, in welchem Ausmaß Bangs Novelle dadurch strukturiert ist, daß die einsame, unglückliche Protagonistin Schillers *Don Carlos* liest und auf der Bühne erlebt. In einem identifikatorischen Lesevorgang vergleicht Bangs Hauptfigur Maria Carolina – schon ihr Name scheint auf Schillers Drama anzuspielen – die eigene, von den Zwängen der Hofetikette geprägte Situation mit den bei Schiller dargestellten repressiven Zuständen am Hof Philips II. Diese kunstvoll durchgeführte Parallelisierung stellt sowohl ein wichtiges Strukturmerkmal der Novelle als auch ein wesentliches Mittel zur Charakterisierung der Hauptfigur dar, wie Marx belegt.²³⁰

Vermutlich gerade weil die intertextuellen Bezüge in Bangs Werken zumeist so offen erkennbar und unzweideutig funktional angebracht sind, hat die Forschung den versteckteren Verweisen, von denen durchaus auch einige vorhanden sind, bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Zwar beachtet Claus Secher in seiner Untersuchung von Bangs Romanen stets auch die intertextuelle Dimension der Texte und weist unter anderem auf einen impliziten Bezug zu Andersens Märchen in *Hoffnungslose Geschlechter* hin,²³¹ daß sich aber beispielsweise hinter Gerda Johansen in *Die Vaterlandslosen* neben dem offen ausgesprochenen Dornröschen noch ein Märchenwesen verbirgt,²³² hat er übersehen. Thomas Mann hingegen erkannte als intimer Kenner von Andersens Märchen²³³ die intertextuelle Identifikation, die Bang vornahm, vermutlich sofort – immerhin benutzte er die gleiche Märchenfigur auch für seine eigenen Zwecke.

Ist die intertextuelle Dimension in Bangs Werken von der Forschung insgesamt noch kaum gewürdigt worden, so gilt das besonders für seine Bezugnahmen auf mythologische Stoffe. Bangs anerkannte Stellung als begabter Chronist seiner sozialen Gegenwart hat dazu

²²⁹ Holthuis, S. 130.

²³⁰ Leonie Marx: „Herman Bangs Regiekunst in *Hendes Højhed*.“ In: *Journal of English and Germanic Philology* 95 (1996), S. 52-78.

²³¹ Secher, S. 73.

²³² Vgl. Kapitel 9.1.1.1.4.

²³³ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, passim.

geführt, daß seine Verweise auf mythologische Bezugsmuster fast vollständig ignoriert wurden. Der offensichtlich auf einen antiken Mythos bezogene Roman *Fædra (Gräfin Urne)* ist immer zu Bangs schwächeren Werken gezählt worden²³⁴ und hat deshalb wenig Beachtung gefunden. Daß der Protagonist der Novelle *Franz Pander* durch deutliche Hinweise mit Narziß identifiziert wird, ist zwar von der Forschung sofort bemerkt worden, die Interpretationen der Erzählung konzentrieren sich doch jedoch nicht auf die Beziehung des Textes zum Mythos, sondern untersuchen ausnahmslos andere Aspekte.²³⁵ Was die versteckteren mythologischen Bezüge in Bangs anderen Werken betrifft, so scheinen sie der Aufmerksamkeit der Interpreten entgangen zu sein. Da zu diesen mythologischen Bezügen jedoch unter anderem die Charakterisierung von Sexualität als einer bedrohlich-verführerischen Macht gehört, die Bang durch aussageverstärkende Verweise auf Elemente des antiken Dionysos-Kultes erreichte, durfte er sich der verständigen Aufmerksamkeit seines Lesers Thomas Mann an dieser Stelle sicher sein.²³⁶

Nicht nur dieser intertextuelle Verweis, der die betörend-gefährliche Ausstrahlung des Eros betont, der sich auch die Protagonisten in Thomas Manns Werk wiederholt ausgesetzt sehen, erregte mit Sicherheit sein Interesse, auch die eng damit verbundene Kombination von Liebe und Tod, versehen mit Anspielungen auf mythologische Jenseitsvorstellungen, die Bang in seiner von der Forschung unbeachteten Erzählung *Elna* herstellte, wurde von Thomas Mann interessiert aufgenommen.²³⁷ Wie noch zu zeigen sein wird, stellte der von mythologischen Strukturen faszinierte Thomas Mann in seinen eigenen Texten intertextuelle Bezüge her, die gleichzeitig auf Bangs Prätexte und die ihnen zugrundeliegenden mythischen Muster rekurrten.

Neben diesem Interesse an der Verwendung mythologischer Prätexte, die in Bangs Gesamtwerk jedoch nicht gerade einen dominanten Zug ausmacht, galt Thomas Manns besondere Aufmerksamkeit, was die Intertextualität in Bangs Werken betrifft, mit großer Wahrscheinlichkeit den Camouflage-Techniken, die Bang verwandte, um homoerotische Inhalte darzustellen. Während Bang in bezug auf die Verwendung von mythologischen Prätexten für

²³⁴ Vgl. u.a. Ulrich Lauterbach: *Herman Bang. Studien zum dänischen Impressionismus*. Breslau 1937, diss., S. 26; Annegret Heitmann: *Noras Schwestern. Weibliche Hauptpersonen in Romanen männlicher Autoren des modernen Durchbruchs. Eine Untersuchung des Entwicklungsaspekts*. Frankfurt am Main, Bern 1982, (= Europäische Hochschulschriften I, 534), S. 143.

²³⁵ Vgl. Torben Kragh Grodal: „Den sociale sult og den eksistentielle kvalme. Herman Bang: *Franz Pander*.“ In: Jørgen Dines Johansen (Hg.): *Analyser af Dansk kortprosa I*. Kopenhagen 1971, (= Borgens Billigbogs Bibliotek 18), S. 260-282; Jørgen Bonde Jensen: „Franz Panders skinvirkelighed.“ In: *Vindrosen* 20 (1973), S. 116-144; Pål Bjørby: „Herman Bang's *Franz Pander*: Narcissism, Self and the Nature of the Unspoken.“ In: *Scandinavian Studies* 62 (1990), S. 449-467, hier: S. 462.

²³⁶ Vgl. Kapitel 7.

²³⁷ Vgl. Kapitel 9.2.1.

Thomas Mann nur einen Vorbildautor unter vielen darstellte – einmal abgesehen davon, daß Thomas Manns Bezugnahme auf mythologische Muster früh sehr viel komplexer und ‚raffinierter‘ war als Bangs – gab es für die Technik homoerotischer Camouflage zu dem Zeitpunkt, als Thomas Mann sich für sie zu interessieren begann, neben Bang kaum andere zeitgenössische Autoren, in deren Werk Thomas Mann diese Gratwanderung zwischen Verleugnung und Bekenntnis so ausgeprägt beobachten konnte.

Als Beispiel dafür, wie Bang die Homoerotik in seinen Texten camouflierend darstellte, soll hier der Roman *Michael* betrachtet werden. Dieser Text gilt Heinrich Detering zwar als ein mißglückter Versuch homoerotischer Camouflage, als ein „ästhetischer Zwitter“, der zu sehr vom „Wunsch, endlich offen schreiben zu dürfen“ bestimmt sei, und seinen homoerotischen Inhalt daher nur notdürftig tarnt. Da homoerotische Gefühle so leicht erkennbar die versteckte Triebfeder in der Dynamik des Textes sind, daß die um diese Dimension beraubte, camouflierte Lesart ein „ästhetische[s] Fiasko“ darstellt, hält Detering den Roman für „mißraten“. ²³⁸ Wenn man ihm in seinem Urteil zustimmen muß, daß *Michael* keineswegs ein Musterbeispiel gelungener homoerotischer Camouflage darstellt, ergibt sich daraus jedoch paradoxerweise, daß der Roman gerade deshalb für Thomas Mann wichtig geworden sein kann. Denn Thomas Mann kam es in seinen eigenen Texten auch nicht auf perfekte Tarnung an, im Gegenteil. Gerade die recht leicht erkennbare Andeutung von Homoerotik, die aber immer noch genügend camoufliert war, um einen Skandal zu verhindern, war es, was Thomas Mann interessierte und was er selbst bevorzugt praktizierte. Wie auch Detering zugeben muß, gab es trotz der „kaum verhüllt[en]“ Charakterisierung des jungen Michael als „Geliebten“ des alternden Malers Claude Zoret ²³⁹ immer auch Stimmen, die den homoerotischen Inhalt von *Michael* hartnäckig bestritten – und dafür auch hörensweite Argumente vorbringen konnten. ²⁴⁰ Bang wahrte in *Michael* durchaus die Tarnung so weit, daß ihm nicht wirklich anstößige Inhalte vorgeworfen werden konnten. ²⁴¹ Deshalb kann, wer an den implizit dargestellten erotischen Gefühlen, die Zoret dem Jüngling entgegenbringt, zweifeln möchte und es wie Ulrich Lauterbach vorzieht, in dem Verhältnis der beiden eine Lehrer-Schüler- oder Vater-Sohn-Be-

²³⁸ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 269-270.

²³⁹ Detering: *Einführung*, S. 67.

²⁴⁰ Vgl. Lauterbach: *Herman Bang*, S. 85.

²⁴¹ Wie schon erwähnt, ist die Bezeichnung von Claude Zoret als „unverschleiertem Homosexuellen“ in der Kopenhagener Presse vermutlich weniger auf die Darstellung der Figur im Roman zurückzuführen als auf den Umstand, daß die Homosexualität des Autors allgemein bekannt war, vgl. Kapitel 2, Fußnote 88. Wie auch Detering betont, hängt die erfolgreiche „Absicher[ung]“ des homoerotischen Subtextes letztlich immer von der „entsprechende[n] Rezeptionsbereitschaft“ des Lesers ab, Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 402. Diese war von Seiten der dänischen Boulevardpresse offensichtlich nicht gegeben. In Deutschland kam es hingegen zu keinem Skandal, *Michael* war im Gegenteil eines der erfolgreichsten Werke Bangs auf dem deutschen Buchmarkt, vgl. Kapitel 3, Fußnote 76.

ziehung zu sehen, das tun. Die Camouflage mag durchsichtig sein, aber sie ist vorhanden. Andererseits sind die Indizien für eine homoerotische Lesart aber so zahlreich, daß *Michael* schnell den bereits erwähnten Status als homosexueller Kultroman erhielt, den er in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts besaß.

Michael schildert, wie schon angedeutet, die Geschichte der Beziehung des alternden Malers Claude Zoret zu dem jungen Michael. Im Rückblick erzählt der Roman, wie Michael den „Meister“, wie Zoret stets genannt wird, in seiner Heimatstadt Prag kennenlernt und um Unterricht bittet. Der Meister lehnt das zunächst ab, zumal Michael ihm lauter unvollendete Skizzen zeigt, die von einer gewissen Begabung, aber nicht von künstlerischer Ausdauer zeugen. Die Skizzen sind ausnahmslos weibliche Akte und dienen mit ihrer erotisierenden Darstellungsform, die später noch einmal ausdrücklich erwähnt wird, offensichtlich dazu, Michaels Heterosexualität zu betonen. Der Meister selbst malt hingegen keine Frauen und hat eine unglückliche Ehe hinter sich. Er befindet sich in einer Schaffenskrise, als er Michael trifft, der nach Zorets erster Ablehnung weiter hartnäckig bei ihm vorspricht. Statt als Schüler entdeckt er ihn als Modell. Die beiden gehen gemeinsam nach Paris, und Michael wird zur großen Inspiration für Zorets Werk.

Die Hauptzeitebene des Romans zeigt die beiden fünf Jahre später. Sie verbindet ein sehr enges Vertrauensverhältnis, das in mehrfacher Hinsicht Züge einer Liebesbeziehung trägt. Michael ist dem Meister auf geradezu unterwürfige, bewundernde Weise ergeben. Zu den Indizien, die vermuten lassen, daß Michael der „Liebling“²⁴² des Meisters ist, gehört unter anderem, daß Zoret Michael einen Ring schenkt, was zu einem spöttischen Kommentar von Zorets Freund, dem Kunstkritiker Charles Schwitt, führt (vgl. GW III, 19; VM V, 17). Daß die Beziehung der beiden nicht rein freundschaftlicher Art ist, legt auch die Erwähnung einer gemeinsamen Reise nahe, die die beiden nach Algier führte. Dieses Reiseziel fungiert als Signal, denn Nordafrika stellte um die Jahrhundertwende – und auch noch lange danach²⁴³ – eine Region dar, die sich durch ein warmes Klima, sexuelle Toleranz und verbreitete männliche Prostitution als Ferienparadies für europäische Homosexuelle präsentierte. Unter anderem reisten sowohl Oscar Wilde als auch André Gide nach Algier.²⁴⁴

Auch die Struktur des Romans impliziert durch die Parallelführung der Hauptfabel mit einer Nebenhandlung, daß es sich bei der Geschichte vom Meister und Michael um eine Liebesgeschichte handelt. Claus Secher hat darauf hingewiesen, daß Bang als Nebenfigur einen

²⁴² Peter Hamecher: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Der Eigene* 6 (1906), S. 134-140, hier: S. 140.

²⁴³ Vgl. u.a. Joe Ortons in den sechziger Jahren entstandene Tagebücher, John Lahr (Hg.): *The Orton Diaries. Including the Correspondence of Edna Welthorpe and Others*. London 1989, besonders S. 155-225.

²⁴⁴ Vgl. Bech, S. 37; Klaus Harpprecht: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 225.

Freund Zorets einführt, dessen Ehe zerbricht, als seine Frau ihn betrügt. Diese dramatische Dreiecksgeschichte läßt sich als erläuternder Kommentar zur Haupthandlung verstehen, in der Michael den Meister schließlich zugunsten einer Frau verläßt. Michael wird in diesem Szenario in die Rolle der untreuen Ehefrau, Zoret in die des betrogenen Ehemanns versetzt.²⁴⁵

Darüber hinaus umschreibt Bang die erotische Dimension im Verhältnis von Zoret und Michael auch mit Hilfe intertextueller Bezüge – und das dürfte die Camouflage-Technik gewesen sein, für die sich Thomas Mann besonders interessierte. Zunächst nimmt Maupassants Roman *Stark wie der Tod* (*Fort comme la mort*) eine ähnliche Funktion ein wie die oben beschriebene Nebenhandlung. Auf Maupassants Text wird in Bangs Roman offen Bezug genommen, wenn Michael betont, daß *Stark wie der Tod* sein Lieblingsbuch sei. Wie Antje Wischmann erläutert, dient die Liebeshandlung in Maupassants Roman, der wie *Michael* die Geschichte eines alternden Malers erzählt, „als Zitat in *Mikaël* in entscheidendem Maße dazu, eine homoerotische Komponente in der Beziehung der Protagonisten zu umschreiben“.²⁴⁶ Der Leser wird erneut zur „Parallelisierung“²⁴⁷ zweier Beziehungen aufgefordert und muß vor dem Hintergrund der bei Maupassant dargestellten Liebe eines Malers zu einer jungen Frau annehmen, daß *Michael* die Liebe eines Malers zu einem jungen Mann darstellt. Diese Bezugnahme auf den Prätext erfüllt im übrigen zugleich auch eine antizipatorische Funktion. Die Liebe des Malers wird in *Stark wie der Tod* nicht erwidert, und er stirbt am Ende einen vermutlich selbst herbeigeführten Tod, während Zoret Michaels Liebe verliert und sich daraufhin zum Sterben hinlegt.

Zu dieser Verwendung eines Prätextes aus der zeitgenössischen Literatur kommen noch zwei Bezugnahmen auf den homosexuellen Kanon der Gestalten, die die Beziehung des Meisters zu Michael in einen homoerotischen Kontext stellen. Eines der ersten Porträts, das Zoret von Michael anfertigt, zeigt ihn als Alkibiades (vgl. GW III, 11; VM V, 9), den von Sokrates verehrten hübschen Jüngling, und legt die Schlußfolgerung nahe, daß der Meister in sein schönes Modell verliebt ist. Die gleiche Aussage erreicht Bang durch eine weitere Identifizierung von Michael mit einer Person aus dem Kanon der Gestalten: dem „heilige[n] Johannes“ (GW III, 49; VM V, 44), dessen Beziehung zu Jesus als homoerotisch verstanden worden ist – wenngleich diese Interpretation natürlich nicht unwidersprochen geblieben ist. Wie noch zu zeigen sein wird, war es jedoch gerade diese Identifikation von Michael mit dem „Lieblingsjünger“, die Thomas Mann aus gutem Grund mit übernahm, als er intertextuelle

²⁴⁵ Vgl. Secher, S. 303-4.

²⁴⁶ Wischmann, S. 113.

²⁴⁷ Wischmann, S. 112.

Bezüge zu Bangs Roman herstellte und ihn seinerseits zur Umschreibung homoerotischer Inhalte im *Zauberberg* instrumentalisierte.²⁴⁸

2.5. Fazit

Sowohl Herman Bang als auch Thomas Mann bedienten sich in ihren Werken intertextueller Verweise, die einerseits den ‚üblichen‘ Kategorien funktionaler Verwendung von Intertextualität entsprechen und unter anderem zur Charakterisierung von Personen oder zur Antizipation der Handlung dienen. Die Intertextualität in Thomas Manns Werk unterscheidet sich von Bangs Verwendung hauptsächlich durch ihre wesentlich größere Komplexität und durch die Vielzahl kaum markierter Verweise. Außerdem zeigt sich bei Thomas Mann eine bei Bang kaum zu verzeichnende antagonistische Auseinandersetzung mit seinen Prätexten. Wenngleich natürlich auch Thomas Mann die gebräuchliche sinnverstärkende Funktion der Verarbeitung von Prätexten kennt und sich ihrer vielfach bedient, ist die Intertextualität in seinen Werken zumeist von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Prätext geprägt, die den Posttext als Kontrafaktur kennzeichnet.

Während sich die allgemeine Verarbeitung von Prätexten bei Bang und Thomas Mann also als recht unterschiedlich darstellt, weist die Intertextualität im Werk beider Autoren jedoch einen Zug auf, der ihnen gemeinsam ist und der vermutlich einen der Gründe darstellt, warum Thomas Mann von Bangs Werken so fasziniert war. Bang instrumentalisierte die Intertextualität in seinen Texten im Rahmen homoerotischer Camouflage, einem Verfahren, das Thomas Mann ebenfalls benutzte, um in seinen Werken auf verdeckte Weise Homoerotik darzustellen, und das er wahrscheinlich nicht zuletzt unter Bangs Einfluß anzuwenden lernte. Bang und Thomas Mann stellten beide in ihren Werken Bezüge zu einem impliziten homosexuellen Literaturkanon und einem ihm verwandten Kanon der Gestalten her und schrieben sich selbst in diesen Kanon ein. Für Thomas Mann bedeutete seine Verarbeitung von Prätexten Bangs mitunter die gleichzeitige Bezugnahme auf die Werke eines geschätzten Kollegen und auf die in Bangs Werken enthaltenen Verweise.

Während diese Überlegungen dazu dienen können, zu verdeutlichen, warum Thomas Mann aus darstellungstechnischen Gründen auf Bangs Werke wiederholt Bezug nahm, sind die inhaltlichen Aspekte von Thomas Manns produktiver Aneignung von Bangs Werken jedoch dadurch noch kaum berücksichtigt. Zwar ist davon auszugehen, daß Bangs Homosexualität und die Art und Weise, in der er in seinen Werken Homoerotik darstellte, einen wichtigen Faktor in Thomas Manns Bang-Rezeption ausmachte, aber Bangs Werke hätten wohl kaum so

²⁴⁸ Vgl. Kapitel 7.6.

viel für Thomas Mann bedeutet, wenn er in ihnen nicht auch Themen und Motive gestaltet gesehen hätte, die ihn ansprachen und die mit Inhalten in seinen eigenen Werken übereinstimmten.

Bevor diese Inhalte nun näher betrachtet und Thomas Manns Bang-Rezeption detailliert untersucht werden kann, ist es sinnvoll, zunächst zu ermitteln, wie sich Thomas Manns Bang-Lektüre ihrem Umfang und dem zeitlichen Rahmen nach, in dem sie stattfand, eingrenzen läßt. Dazu ist es hilfreich, sich die zeitgenössische Editionsfrage von Bangs Werken einerseits und Thomas Manns Äußerungen zu Bangs Romanen und Erzählungen andererseits vor Augen zu führen.

3. Thomas Mann als Leser von Herman Bangs Werken

3.1. „Nutznießer des deutschen Übersetzungsfleißes“: Die deutschen Ausgaben von Herman Bangs Werken

Thomas Mann, der nach eigenen Aussagen „nichts weniger als polyglott“ war, las bis zu seiner Emigration nach Amerika aus „Trägheit in Hinsicht auf fremde Sprachen“ (X, 184) ausländische Literatur fast ausschließlich in deutscher Übersetzung. Er begriff sich als „rechter und schlechter Nutznießer des deutschen Übersetzungsfleißes“ (X, 185) und fühlte sich, aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse, nicht nur in bezug auf die von ihm so geschätzte russische Literatur, sondern auch, was englische und französische Autoren betraf, in seiner Lektüre auf Übersetzungen angewiesen.

Was für die europäischen Hauptsprachen gilt, trifft erst recht für die weitaus weniger verbreiteten skandinavischen Sprachen zu. Weder die norwegischen Kaufmannsromane von Kielland und Lie, die eine wichtige Anregung für *Buddenbrooks* darstellten,¹ noch die von ihm begeistert rezipierten Werke von Ibsen, Hamsun, Andersen, Jacobsen oder Strindberg konnte Thomas Mann im Original lesen. Trotz der Nähe seiner Heimatstadt Lübeck zur dänischen Grenze reiste Thomas Mann nur einige wenige Male in seinem Leben nach Dänemark,² verfügte über keine nennenswerten Dänischkenntnisse und war nach eigenen Aussagen „des Dänischen [nicht] mächtig“.³ Er verdankte es vermutlich nur der Nähe der dänischen Sprache zum Niederdeutschen, daß er gelegentlich die Bedeutung dänischer Texte erraten konnte. Als Harald Nielsen einen Aufsatz über Thomas Mann entwarf und dem Schriftsteller das Manuskript zusandte, dankte dieser dem dänischen Kritiker zwar, mußte aber zugeben, von dem Text „nun freilich nicht viel verstanden“ zu haben.⁴ Auch Søren Kierkegaards Werke, mit denen er sich im Zusammenhang mit der Arbeit am *Doktor Faustus* auseinandersetzte, las Thomas Mann in Übersetzung und bemerkte kritisch: „Sein Stil, wenigstens auf deutsch, ist nicht gut“ (XI, 201). Auf den dänischen Originaltext konnte er jedoch offenbar nicht zurückgreifen. Daß er sogar mit den geläufigsten Wendungen der nordischen Nachbarsprache nicht vertraut

¹ Vgl. Uwe Ebels Untersuchung *Rezeption und Integration skandinavischer Literatur in Thomas Manns „Buddenbrooks“*. Neumünster 1974, (= Skandinavistische Studien 2).

² Vgl. Gert Heine: *Thomas Mann in Dänemark*. Lübeck 1975, (= Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur, Veröffentlichung VIII).

³ Thomas Mann in einem Brief an Harald Nielsen vom 18.5.1913, zitiert nach: Steffen Steffensen: „Thomas Mann und Dänemark.“ In: Rolf Wiecker (Hg.): *Gedenkschrift für Thomas Mann. 1875-1975*. Kopenhagen 1975, (= Text & Kontext Sonderreihe 2), S. 223-282, hier: S. 279.

⁴ Thomas Mann in einem Brief an Harald Nielsen vom 27.5.1913, zitiert nach: Steffensen, S. 279.

war, beweist eine Eintragung in den Notizen zu *Tonio Kröger*, wo Thomas Mann sich die in der zweiten Tanzszene verwendeten Worte „Mange Tak“ [Vielen Dank] notierte.⁵

Es kann also davon ausgegangen werden, daß Thomas Mann nicht in der Lage war, einen ganzen Text auf Dänisch zu lesen und zu verstehen und deshalb auch in seiner Bang-Rezeption vollständig auf deutsche Übersetzungen angewiesen war. Thomas Manns Bang-Lektüre läßt sich folglich anhand der deutschen Veröffentlichungen von Bangs Werken dem Umfang und dem zeitlichen Rahmen nach eingrenzen, denn Thomas Mann konnte nur diejenigen Werke Bangs rezipieren, die übersetzt wurden und er konnte sie erst mit Erscheinen der deutschen Übertragung zur Kenntnis nehmen.

Herman Bangs engere Verbindung mit Deutschland begann 1885. Zu diesem Zeitpunkt war er 28 Jahre alt, hatte sich nach Mißerfolgen in seinem ursprünglich angestrebten Beruf, der Schauspielerei, als Journalist und Kritiker in Dänemark und Norwegen einen Namen gemacht und bereits seit mehreren Jahren auch literarische Arbeiten veröffentlicht. Neben zahlreichen in Zeitschriften abgedruckten Skizzen und Novellen sowie einigen literarisch unbedeutenden Einaktern (*Hverdagskampe og Du og Jeg* (1879)); *Inden fire Vægge* (1881)); *Graavejr* (1881)) hatte er die Erzählensammlungen *Tunge Melodier* (1880), *Herhjemme og Derude* (1881), *Præster* (1883) und zwei, allerdings wenig erfolgreiche, Romane veröffentlicht. Sein Erstling, der Dekadenzroman *Hoffnungslose Geschlechter*, war, wie schon erwähnt, bei seinem Erscheinen 1880 für „unsittlich“ und „unzüchtig“ erklärt⁶ und beschlagnahmt worden. Als Herman Bang 1884 eine gekürzte und überarbeitete Neufassung dieses Werks veröffentlichte, war bereits ein Jahr zuvor sein zweiter Roman, *Gräfin Urne* erschienen, der große thematische Ähnlichkeit zu *Hoffnungslose Geschlechter* aufweist, „ohne doch die gleiche Intensität zu erreichen“.⁷ An die Stelle William Høgs, dessen trauriges Schicksal als letzter, degenerierter Abkömmling einer traditionsreichen Familie *Hoffnungslose Geschlechter* beschreibt, tritt in *Gräfin Urne* die dekadente, morphiumsüchtige Ellen von Maag, auch sie das letzte Glied eines großen Geschlechts. Herman Bang fertigte von diesem Roman 1885 noch eine dramatisierte Fassung mit dem Titel *Ellen Urne* an, doch auch auf der Bühne war dem Stoff wenig Erfolg beschieden. Vermutlich war sich Bang zumindest später der Schwächen dieses „mißlungenen“⁸ Romans bewußt. Dafür spricht der Umstand, daß *Gräfin Urne* als einziger

⁵ Vgl. Hans Wysling: „Dokumente zur Entstehung des *Tonio Kröger*.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, S. 48-63, hier: S. 61.

⁶ [Usædelig, utugtig] Eine genaue Schilderung des Gerichtsprozesses um *Hoffnungslose Geschlechter*, der nicht nur mit der Beschlagnahmung des Buches, sondern auch mit einer Geldstrafe für den Autor endete, gibt Jan Morgen in seiner Dissertation *Herman Bangs „Haabløse Slægter“*. Lund 1957, S. 160-175.

⁷ Lauterbach: *Herman Bang*, S. 26.

⁸ Heitmann, S. 143.

seiner Romane den Wünschen des Autors gehorchend nicht in die kurz nach seinem Tode veröffentlichte Werkausgabe *Værker i Mindeudgave* aufgenommen wurde.⁹

Auf große schriftstellerische Erfolge konnte Herman Bang also noch nicht zurückblicken, als er im Dezember 1885 hoffnungsvoll nach Berlin kam, um als Auslandskorrespondent für skandinavische Zeitschriften und zugleich auch als Journalist für deutsche Zeitungen, unter anderem das *Berliner Tageblatt*, Karriere zu machen. Gleichzeitig gelang es ihm, auch literarische Arbeiten in Deutschland zu veröffentlichen, als er die Bekanntschaft des Holländers J.H. Schorer machte, der die Zeitschrift *Schorers Familienblatt* herausgab und einige von Bangs Novellen in holländischer Übersetzung mit Interesse gelesen hatte.¹⁰

In Schorers Zeitschrift veröffentlichte Bang in der folgenden Zeit zahlreiche Novellen und Skizzen, die der Schleswiger Emil Jonas für ihn ins Deutsche übersetzte. Einige davon verfaßte Bang eigens für diese Zeitschrift, aber viele Texte waren zuvor bereits in skandinavischen Periodika erschienen oder wurden später dort veröffentlicht.¹¹ Von der ersten Begegnung mit Schorer berichtete Herman Bang seinem Freund Peter Nansen in einem Brief vom 17.12.1885 und fügte hinzu, er lerne eifrig Deutsch, um bald in dieser Sprache schreiben zu können, oder doch wenigstens in der Lage zu sein, die Übersetzungen zu überwachen,¹² denn nicht nur seine Novellen und Feuilletons schienen gefragt zu sein, wie er nach Kopenhagen berichtete,¹³ auch *Gräfin Urne* hatte einen deutschen Verleger gefunden.¹⁴ Es ist möglich, daß Bangs Übersetzer Emil Jonas, den Bang in dieser Zeit als seinen „Geschäftsführer“ bezeichnete¹⁵ und der angeblich über „gute Beziehungen in der Welt der Wochenzeitungen und Monatsschriften“ verfügte,¹⁶ den Kontakt zum Verlag von Otto Janke in Leipzig hergestellt hatte.

⁹ Vgl. das von Johan Knudsen und Peter Nansen verfaßte Vorwort im ersten Band von Herman Bang: *Værker i Mindeudgave*. Hg. v. J. Knudsen u. P. Nansen. Kopenhagen 1920-21.

¹⁰ Vgl. Herman Bangs Brief an Anna Ferslew d.Ä. vom 30.12.1885, in: Anna Levin: *Fra Herman Bangs Journalistaar ved „Nationaltidende“ 1879-84. Minder, samlede omkring Breve til mine Foreldre*. Kopenhagen 1932, S. 167.

¹¹ Vgl. Torbjörn Nilsson: *Impressionisten Herman Bang. Studier i Herman Bangs författarskap till och med „Tine“*. Stockholm 1965, S. 137. Nilsson gibt auch eine Übersicht über die in den Jahren 1886 und 1887 in *Schorers Familienblatt* veröffentlichten Novellen Bangs und ihre dänischen Originaltitel, vgl. Nilsson, S. 332-333.

¹² Vgl. *Herman Bangs Vandreaar fortalt i Breve til Peter Nansen*. Med en indledning af Peter Nansen udg. af Lauritz Nielsen. Kopenhagen 1918, S. 156-157; deutsche Ausgabe: Herman Bang: *Wanderjahre in seinen Briefen an Peter Nansen*. Mit einem Vorwort von Peter Nansen herausgegeben von Lauritz Nielsen. Autorisierte Übersetzung von Helene Klepetar. Wien, Leipzig, München 1924, S. 101-103.

¹³ Vgl. Herman Bangs Brief an Anna Ferslew d.Ä. vom 30.12.1885, in: Levin, S. 167. Obwohl Bang in diesem Brief berichtet, seine Erzählung *Elna* sei zur Publikation in der renommierten *Illustrierten Zeitung* angenommen, erschien sie dort niemals. Möglicherweise verhinderte Bangs Ausweisung die Veröffentlichung.

¹⁴ Vgl. Herman Bangs Brief an Peter Nansen vom 17.12.1885, in: *Wanderjahre*, S. 102 und *Herman Bangs Vandreaar*, S. 157.

¹⁵ [Forretningsfører] Herman Bang 1886 an Emil Jonas, Det kongelige Bibliothek, Kopenhagen, NKS 2353 12 2°, zitiert nach: Vivian Greene-Gantzberg: *Herman Bang og det fremmede*. Kopenhagen 1992, S. 30.

¹⁶ [Gode Forbindelser indenfor Ugebladenes og Maanedsskrifternes Verden] Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 183.

Der Janke-Verlag gab die *Deutsche Romanzeitung* heraus, in der *Gräfin Urne* 1887 in der Übersetzung von Jonas abgedruckt wurde. Im gleichen Jahr erschien auch die Buchfassung bei Janke. Allerdings scheinen Jonas' Bemühungen, seine Übersetzungen von Bangs Erzählungen und Feuilletons noch in weiteren deutschen Zeitschriften zu publizieren, insgesamt kaum Erfolg gehabt zu haben.¹⁷ Nur wenige Texte Bangs gelang es ihm unterzubringen,¹⁸ einige davon 1887 in der literarischen Zeitschrift *Die Gesellschaft*, wo Thomas Mann wenige Jahre später debütierte.

Bangs Texte erschienen in der *Gesellschaft* allerdings unter Pseudonym, denn er hatte Berlin, die Stadt, die er hatte „besiegen“¹⁹ wollen, bereits nach wenigen Wochen zwangsweise wieder verlassen. Bang hatte sich in Deutschland sehr freundlich aufgenommen gefühlt; um so härter traf es ihn, als er am 13.01.1886 für ihn überraschend und ohne Angabe von Gründen aus Preußen ausgewiesen wurde. Wie sich später herausstellte, war der Grund für die Ausweisung ein despektierlicher Artikel über die deutsche Kaiserfamilie, den Bang zwei Monate vor Beginn seines Berlinaufenthaltes in der norwegischen Zeitung *Bergens Tidende* veröffentlicht hatte und der dem Berliner Außenministerium vorlag. Bang begab sich zunächst nach Meiningen, wo er nach einem Monat aber ebenfalls ausgewiesen wurde, und reiste dann über München nach Wien. Er wechselte weiterhin Briefe mit Jonas, hielt auch den Kontakt zu *Schorers Familienblatt* und dem *Berliner Tageblatt* aufrecht und veröffentlichte weiter in beiden Organen – zumeist unter Pseudonym.²⁰ Auch in Wien wurde er jedoch bald von der Polizei beobachtet – teils, weil Bangs abwertende Bemerkungen über den preußischen Kronprinzen im Februar 1886 nun auch auf Deutsch in der anarchistischen Zeitung *Die Freiheit* zu lesen waren und man deshalb vermutete, er sei Sozialist, teils weil man ihn verdächtigte, den jungen Schauspieler Max Einfeld, mit dem Bang in Wien zusammenlebte, „zu naturwidrigen Unzuchtsakten“²¹ verleitet zu haben. Bang befürchtete, auch aus Wien ausgewiesen zu werden und ging mit Einfeld nach Prag, wo er bald erneut unter Polizeiaufsicht stand.²²

Als er 1887 schließlich nach Kopenhagen zurückkehrte, hatte er im Ausland unter anderem die Sammlungen *Excentriske Noveller* („Exzentrische Novellen“) und *Stille Eksistenser*

¹⁷ Vgl. Nilsson, S. 137.

¹⁸ Vgl. die Übersicht bei Nilsson, S. 332.

¹⁹ Herman Bang in einem Brief an Peter Nansen vom 4.12.1885, in: *Wanderjahre*, S. 99 und *Herman Bangs Vandreaar*, S. 152.

²⁰ Vgl. Herman Bangs Brief an Peter Nansen vom 15.1.1886 in: *Wanderjahre*, S. 116 und *Herman Bangs Vandreaar*, S. 174. Vgl. auch Nilsson, S. 135.

²¹ So der Wortlaut der Akte, die die Polizeidirektion in Wien über Bang anlegte: Informationsbüro des k. u. k. Ministeriums des Äussern, Karton 229, Zahl 2083, im Haus- und Hof- und Staatsarchiv Wien. Datiert: Wien, 6.7.1886, zitiert nach: Nilsson, S. 150.

(„Stille Existenzen“) sowie die Erzählung *Irene Holm* und den Roman *Zusammenbruch* (*Stuk*) verfaßt. Obwohl mehrere dieser Texte zu seinen gelungensten Werken gehören, ließen sie sich in Deutschland zunächst kaum veröffentlichen. Zwar gelang es Bangs Übersetzer Emil Jonas 1887 in der Zeitschrift *Magazin* seine Rezension des in der Sammlung *Stille Eksistenser* enthaltenen kurzen Romans *Am Wege* (*Ved Vejen*) unterzubringen, in der er diesem Werk nicht nur „alle die großen Vorzüge des Bangschen Talents in höherem Grade als das, was er früher geschrieben hat“ bescheinigte, sondern auch davon sprach, daß man „diese Novelle [...] zu den allerbesten in der Novellenlitteratur des letzten Jahres zählen“ könne.²³ Der gewünschte Erfolg dieser ‚Werbeaktion‘ blieb jedoch aus, wie ein im gleichen Jahr geschriebener Brief Bangs an Jonas zeigt, in dem Bang sich beklagt, daß in Deutschland kein Interesse an *Am Wege* bestehe.²⁴ Tatsächlich konnte Jonas seine Übersetzung dieses Textes erst zehn Jahre später bei einem Verlag unterbringen. Noch 1887 wurden jedoch die Novelle *Charlot Dupont* aus *Excentriske Noveller* und die Erzählung *Ihre Hoheit* aus *Stille Eksistenser* in den Übersetzungen von Emil Jonas als *Das Wunderkind* und *Ihre Hoheit* unter dem Sammeltitle *Verfehltes Leben* vom Friedrich-Verlag in Leipzig veröffentlicht – allerdings ohne Honorar für den Autor.²⁵ Bang nahm das in Kauf, in der Hoffnung, daß er auf diese Weise zwar nicht reich werden, daß aber zumindest sein Name in Deutschland bekannt werden würde.²⁶

Wie lange Emil Jonas Bangs einziger deutscher Übersetzer blieb, ist unklar. Bangs Biograph Harry Jacobsen behauptet, schon *Gräfin Urne* sei nicht mehr von Jonas übersetzt worden,²⁷ diese Annahme wird jedoch von der zweiten Auflage der Übersetzung widerlegt. Diese Ausgabe erschien 1906; sie ist mit dem Text des Vorabdrucks in der *Deutschen Romanzeitung* identisch und gibt als Übersetzer Jonas an. Darüber hinaus nennt das *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums* (GV) Jonas auch als Übersetzer der heute nicht mehr greifbaren ersten Auflage von 1887. Emil Jonas fertigte außerdem von der dramatisierten Fassung des Romans 1889 ein stark überarbeitetes deutsches Theaterstück an, das mit dem Ori-

²² Vgl. Herman Bangs undatierten Brief an Peter Nansen, in: *Herman Bangs Vandreaar*, S. 216 und: *Wanderjahre*, S. 142. Vgl. auch: Greene-Gantzberg: *Biography of Danish Literary Impressionist Herman Bang (1857-1912)*. Lewiston, Queenston, Lampeter 1997, (= Scandinavian Studies 2), S. 60-61.

²³ Emil Jonas: „*Am Wege*. Von Hermann [sic] Bang.“ In: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* 56 (1887), Bd. 111, S. 323-324, hier: S. 323.

²⁴ Det kongelige Bibliotek, Kopenhagen, NKS 2353, 2° Nr. 510, Ausschnitte aus diesem Brief sind zitiert bei Nilsson, S. 147.

²⁵ Jonas war in der Lage, seine Übersetzungen ohne Honorar für die Autoren zu verkaufen, weil Dänemark sich erst 1903 der die Urheberrechte regelnden Berner Konvention anschloß, vgl. Samuel und Hedwig Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*. Hg. v. Dierk Rodewald u. Corinna Fiedler. Mit einer Einleitung von Bernhard Zeller. Frankfurt am Main 1989, S. 835 und 960.

²⁶ Vgl. Herman Bangs Brief an Anna Ferslew d.Ä. vom 30.12.1885, in: Levin, S. 168.

²⁷ Harry Jacobsen: *Aarene, der gik tabt. Den miskendte Herman Bang*. Kopenhagen 1961, S. 183.

nal kaum noch etwas gemeinsam hatte und deshalb unter Jonas' Namen und dem Titel *Gräfin Urne* mit dem Vermerk „mit Benutzung einer Idee des Herman Bang“ erscheinen konnte.

Enttäuscht darüber, daß ihm in Deutschland der literarische Durchbruch nicht geglückt war, wandte Bang sich in den folgenden Jahren wieder Skandinavien zu, versuchte in seiner Heimat erfolgreich zu sein, und gewann dort tatsächlich zunehmend als Schriftsteller an Ansehen. 1893 verließ er jedoch fluchtartig Dänemark aus Angst, in einen homosexuellen Skandal verwickelt zu werden. Er ging von Kopenhagen nach Paris, wo er zwei Jahre lang als Theaterregisseur skandinavische Dramen inszenierte.²⁸ Auf einen Erfolg als Schriftsteller in Deutschland scheint er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gehofft zu haben, obwohl sich inzwischen neben Jonas auch andere deutsche Übersetzer für seine Werke interessierten und um die Übertragungsrechte baten. In einem von Harry Jacobsen zitierten, vermutlich an die Übersetzerin Marie Franzos gerichteten Brief beantwortet Bang eine Anfrage nach Übersetzungsrechten für seinen 1896 erschienenen Roman *Ludwigshöhe* (*Ludvigsbakke*), der ihm in Skandinavien endlich zu breiter Anerkennung als Autor verhalf,²⁹ mit den Worten:

Übersetzen Sie was Sie wollen. Mich interessiert die Sache gar nicht. Solange meine besten Bücher – *Am Wege* und *Tine* – nicht in Deutschland erscheinen können sondern schon seit Jahren in deutscher Übersetzung von Verleger zu Verleger erfolglos gesandt werden müssen, hat meine Stellung der deutschen Lesewelt gegenüber für mich gar keine [sic] Interesse. Man hat in Deutschland meine schlechtesten Sachen verdaut – die Besseren will man nicht haben.³⁰

Bald darauf gelang es Herman Bang schließlich doch, als Autor in Deutschland allmählich Fuß zu fassen. Bereits im Herbst 1896 war in der *Neuen Deutschen Rundschau*, der Literaturzeitschrift des S. Fischer-Verlages, Bangs Novelle *Die vier Teufel* (*Les quatre diables*, auch: *De fire Djævle*) in der Übersetzung von Ernst Brausewetter erschienen. Wie der erste Kontakt zum Fischer-Verlag, der später nahezu alle Werke Bangs herausbrachte, vermittelt wurde, ist unklar. Eindeutig ist hingegen, daß er einen wichtigen Wendepunkt in Bangs Karriere in Deutschland markiert. Fischer brachte bald nach der Veröffentlichung in der *Rundschau* Bangs Novelle auch in Buchform heraus. *Die vier Teufel* eröffnete 1896 die Reihe *Collection Fischer*. Kurz darauf wandte sich Samuel Fischer an Bangs Freund Peter Nansen, der auch als Autor bei Fischer verlegt wurde und zudem literarischer Leiter von Bangs späterem

²⁸ Vgl. Jacobsen: *Nye studier*, S. 96-105.

²⁹ Vgl. Jacobsen, *Aarene, der gik tabt*, S. 191.

³⁰ Zitiert nach Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 183. Jacobsen nennt leider weder Entstehungsdatum noch Adressaten dieses Briefs, sondern erklärt nur, er befinde sich in Privatbesitz. Daß der Brief an Marie Franzos gerichtet war, läßt sich deshalb vermuten, weil sie es war, die spätestens 1897 die 1908 bei Fischer erschienene Übersetzung von *Ludwigshöhe* angefertigt hatte (vgl. Bangs Brief an Fischer vom Juni 1897, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 380), während andere Übersetzungen aus diesem Zeitraum nicht bekannt sind.

dänischen Verlag Gyldendal war, mit der Bitte, Bang in seinem Namen ein Angebot für deutsche Veröffentlichungen zu unterbreiten.³¹ Ungefähr zur gleichen Zeit erwarb Fischer die inzwischen zehn Jahre alte Übersetzung des Romans *Am Wege* von Emil Jonas, der Bang zufolge „längst die Hoffnung aufgegeben [hatte] das Manuskript anbringen zu können“.³² Fischer, der mit der Qualität der Übersetzung unzufrieden war, ließ sie allerdings vor der Publikation von Mathilde Mann überarbeiten. Bang war hochofreut über Fischers Interesse an seinen Werken und bot ihm sofort weitere Romane und Novellen zur Veröffentlichung an: *Hoffnungslose Geschlechter*, *Tine*, die Novellen der Sammlung *Excentriske Noveller* sowie Marie Franzos' bereits vorliegende Übersetzung von *Ludwigshöhe*.³³ Fischer zeigte sich seinerseits sehr interessiert, weitere Werke Bangs zu verlegen und äußerte die Absicht, die genannten Texte alle auf Deutsch herauszubringen.³⁴

Inzwischen waren jedoch auch andere deutsche Verlage auf Bang aufmerksam geworden. Bei Albert Langen war im gleichen Jahr die von Rosa Blumenreich übertragene Novellensammlung *Fräulein Caja (Under Aaget)* mit dem Vermerk „autorisierte Übersetzung“ erschienen. Wann und wie Bang Blumenreich die Übersetzungsrechte überließ, ist unbekannt. Zumindest eine der drei Novellen aus *Fräulein Caja*, *Irene Holm*, war in Blumenreichs Übersetzung bereits drei Jahre vor der Buchveröffentlichung in der Zeitschrift *Die Romanwelt* erschienen.³⁵ Blumenreich hatte außerdem eine gleichfalls von Bang autorisierte Übersetzung von *Am Wege* angefertigt, die ebenfalls von Langen gekauft worden war. Als Fischer ankündigte, 1898 *Am Wege* in der *Neuen Deutschen Rundschau* abdrucken zu wollen, kam es zum Streit zwischen den beiden Verlagen. Bang stellte sich auf Fischers Seite mit der Begründung: „bis jetzt geschah in Deutschland gar nichts für mich und es ist mein bestimmtester Wunsch, dass jetzt der Mann – Sie – der endlich was thut, alle Rechte habe.“³⁶ Mit Langen wurde offenbar eine Einigung erreicht, und Jonas' Übersetzung erschien schließlich wie geplant bei Fischer, während die Übertragung von Blumenreich anscheinend niemals gedruckt wurde. Bis heute ist die – allerdings mehrfach überarbeitete – Übersetzung von Jonas die einzige erhältliche deutsche Fassung von *Am Wege*. Sie wurde als eigenständige Publikation zuletzt 1990 vom Ullstein-Verlag herausgegeben und ist außerdem Teil einer unter dem Titel *Ein herrlicher Tag* 1999 im Aufbauverlag erschienenen Sammlung von Erzählungen.

³¹ Vgl. Fischers Brief an Nansen vom 8.5.1897, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 288.

³² Herman Bang in einem Brief an Fischer im Juni 1897, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 380.

³³ Vgl. Bangs Brief an Fischer vom Juni 1897, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 380.

³⁴ Vgl. Fischers Brief an Bang vom 1.7.1897, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 381.

³⁵ Vgl. Hermann [sic] Bang: „Irene Holm. Aus dem Dänischen von R. Blumenreich.“ In: *Die Romanwelt* I (1894), S. 472-477.

³⁶ Herman Bang in einem Brief an Fischer vom 12.1.1898, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 382, diese und alle folgenden Hervorhebungen sind, soweit nicht anders vermerkt, immer die des Autors.

Obwohl Bangs Werke zuerst keineswegs große finanzielle Erfolge für den Verlag darstellten, und „es mehrerer Anläufe [bedurfte], um das deutsche Publikum, für den Erzähler Herman Bang einzunehmen“,³⁷ veröffentlichte Fischer nach und nach fast alle Romane und Erzählungen Bangs. Viele Texte wurden zunächst in der *Neuen Deutschen Rundschau* vorabgedruckt. Mit der Übertragung von Bangs Werken beauftragte Fischer verschiedene Übersetzer. Ihre Namen sind mit Ausnahme von *Hoffnungslose Geschlechter* und der deutschen Sammlung *Exzentrische Novellen* (deren Zusammensetzung nicht dem Inhalt von *Excentriske Noveller* entspricht) in den Buchausgaben angegeben. Der Name Emil Jonas taucht dort nach *Am Wege* nicht mehr auf, so daß Vivian Greene-Gantzbergs Behauptung, Emil Jonas sei der „Hauptübersetzer“³⁸ von Bangs Werken für Fischer geworden, jeder Grundlage entbehrt. Nicht einmal als Übersetzer für die anonym übertragenen *Exzentrischen Novellen* kommt Jonas in Frage, denn zwei dieser Texte – *Otto Heinrich* und *Fratelli Bedini* – hatte er bereits für den Abdruck in *Schorers Familienblatt* übersetzt. Diese Übertragungen unterscheiden sich im Wortlaut deutlich von der Fischer-Fassung der Novellen.³⁹

Nach *Am Wege* erschien 1900 zunächst *Hoffnungslose Geschlechter* auf deutsch, vermutlich übersetzt von Rosa Blumenreich.⁴⁰ Die deutsche Übertragung folgte nicht der verbotenen Erstfassung von 1880, sondern der 1884 veröffentlichten, veränderten Neuauflage. Als nächstes erschien bei Fischer 1901 die Erzählensammlung *Leben und Tod* (*Liv og Død*) in der Übersetzung von O. Reventlow. Zwei der Novellen aus diesem Band waren in einer anderen Übertragung und unter anderen Titeln bereits ein Jahr zuvor in der *Neuen Deutschen Rundschau* abgedruckt worden. Warum Fischer hier innerhalb so kurzer Zeit entgegen seiner sonstigen Praxis zwei unterschiedliche Übersetzungen veröffentlichte, bleibt unklar. 1902 und 1903 erschienen dann die Romane *Das weiße Haus*, übersetzt von Therese Krüger, und *Tine*, in der Übertragung von E. Weise. Im Jahr darauf stellte Fischer unter dem Titel *Exzentrische Novellen* eine Erzählensammlung zusammen, die nicht nur die in Dänemark als *Excentriske Noveller* erschienenen Erzählungen enthielt, sondern auch *Ihre Hoheit* und *Otto Heinrich* aus *Stille Eksistenser*, sowie die zuvor bereits einzeln veröffentlichte Erzählung *Die vier Teufel*. Die in dieser Sammlung enthaltenen Novellen *Franz Pander* und *Charlot Dupont* waren bereits 1898 und 1899 in der *Neuen Deutschen Rundschau* abgedruckt worden. Außerdem wa-

³⁷ Friedrich Pfäfflin und Ingrid Kußmaul: *S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*. Marbach 1985, (= Marbacher Katalog 40), S. 163.

³⁸ [Principal translator] Greene-Gantzberg: *Biography of Herman Bang*, S. 81.

³⁹ Vgl. Bernhard Hoff [d.i. Herman Bang]: „Der Sohn der Offizierswitwe.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 298-302; Bruno Appel: „Der Kunststreiter.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 606-8 und 617-621.

⁴⁰ Vgl. Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 961.

ren *Charlot Dupont* und *Ihre Hoheit*, wie bereits erwähnt, schon 1887 bei Janke in der Übersetzung von Emil Jonas unter dem gemeinsamen Titel *Verfehltes Leben* veröffentlicht worden. Darüber hinaus war *Ihre Hoheit* 1902 in einer anonymen Übertragung, die sich sowohl von Jonas' Übersetzung als auch von der Fischer-Fassung unterschied, in der Zeitschrift *Der Türmer* abgedruckt worden.⁴¹ 1906 brachte Fischer den Roman *Michael*, übersetzt von Julia Koppel, und 1908 endlich Marie Franzos' Übertragung von *Ludwigshöhe* heraus, die der Verlag bereits 1898 erworben hatte.

In diesen Jahren erschienen, zumeist mit Genehmigung Fischers, auch einige wenige Werke Bangs bei anderen Verlagen. 1908 stellte Bang im neugegründeten Verlag Hans Bondy eigens für den deutschen Markt eine Sammlung Skizzen zusammen, die von Julia Koppel übersetzt und unter dem Titel *Aus der Mappe* veröffentlicht wurden. Bei Bondy erschienen auch 1909 noch vor der dänischen Erstausgabe die ebenfalls von Julia Koppel übertragenen Schauspielerporträts *Menschen und Masken* (*Masker og Mennesker* (1910)), 1910 Bangs einziger Gedichtband *Gedichte* (*Digte*) in Etta Federns Übertragung sowie im gleichen Jahr der von Helene Klepetar übersetzte Roman *Zusammenbruch*. Der Bondy-Verlag existierte jedoch nur wenige Jahre. Bereits ab 1910 gingen die Rechte für Bondys Bang-Ausgaben an Fischer über.⁴²

Vermutlich unabhängig von Bang oder Fischer hatte Otto Janke sowohl den Roman *Gräfin Urne* als auch den ursprünglich bei Friedrich erschienenen Band *Verfehltes Leben* in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende wieder aufgelegt. Außerdem veröffentlichte Janke 1910 unter dem Titel *Die Tänzerin und andere Erzählungen* eine Sammlung kürzerer Erzählungen und Feuilletons von Bang. Dieser Band enthielt neben einigen zuvor noch nicht in Buchform erschienenen Texten, die Bang 1886 und 1887 in *Schorers Familienblatt* veröffentlicht hatte, auch zwei der 1904 bei Fischer in anderer Übersetzung in *Exzentrische Novellen* veröffentlichten Erzählungen – *Fratelli Bedini* und *Otto Heinrich* – sowie *Irene Holm* als Titelnovelle. Bei der Übersetzung von *Irene Holm* muß es sich um eine frühe Übertragung handeln, die auf der dänischen Erstfassung beruht, wie der fehlende letzte Abschnitt zeigt, den Bang der dänischen Fassung erst bei der Buchveröffentlichung hinzufügte.⁴³ Es ist zu vermuten, daß es sich – ähnlich wie im Fall von *Am Wege* – um eine alte Übersetzung von Emil Jonas handelt, die dieser erst jetzt bei einem Verlag unterbringen konnte. Im Gegensatz dazu lag Rosa Blumenreichs 1894 in der *Romanwelt* und 1897 bei Langen in Buchform erschienener Übertragung offensichtlich die spätere Fassung der Erzählung zugrunde. Zusammen mit Rosa

⁴¹ Herman Bang: „Son Altesse“. In: *Der Türmer* 5, II (1902/03), S. 10-32.

⁴² Vgl. Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 861.

Blumenreichs Übertragung des Novellenbandes *Fräulein Caja*, der auch *Irene Holm* enthielt, hatte jedoch der Verleger Langen auch die Rechte für diese Erzählung erworben und weigerte sich hartnäckig, Fischer die Lizenz zu überlassen;⁴⁴ sehr zu Bangs Mißfallen, der nach eigenen Aussagen von Langen nie ein Honorar erhalten hatte und die Novellen, die er als seine „drei überhaupt besten Erzählungen“⁴⁵ bezeichnete, gern auch bei Fischer hätte erscheinen lassen. Weshalb Janke im Gegensatz zu Fischer dennoch *Irene Holm* verlegen konnte, ist unklar. Bei Fischer erschienen zwei der drei Erzählungen aus *Fräulein Caja* (*Irene Holm* und die Titelnovelle *Fräulein Caja*) schließlich 1919 in Bangs *Gesammelten Werken*. Die dritte Novelle, *Ein herrlicher Tag*, wurde nie vom Fischer-Verlag veröffentlicht.

Fischer hatte inzwischen 1909 noch Bangs Roman *Das graue Haus* in der Übersetzung von Hermann Kiy veröffentlicht. 1911 folgten die von Julia Koppel übertragenen Erzählungen *Sælsomme Fortællinger*, deren *Seltsame und andere Geschichten* betitelte deutsche Ausgabe auch einige Texte aus den frühen Sammlungen *Præster* und *Tunge Melodier* enthielt.

Als Herman Bang 1912 auf einer Vortragsreise in Amerika überraschend verstarb, besaß Fischer bereits die deutschen Rechte für seine Hauptwerke. Nach einem Angebot von Peter Nansen, Bangs literarischem Nachlaßverwalter, erwarb der Verlag noch im selben Jahr auch die restlichen deutschen Rechte an Bangs Werken.⁴⁶ Dennoch erschienen in den folgenden Jahren einige wenige, unbedeutende Werke bei anderen Verlagen. So wurde unter anderem der sentimentale Einakter *Brüder (Brødre)* in Marie Franzos' Übersetzung zunächst 1913 in der Breslauer Zeitschrift *Nord und Süd* veröffentlicht und erschien dann 1928 mit mehreren ebenfalls von Marie Franzos übersetzten novellistischen Skizzen Bangs sowie einem Ausschnitt aus *Zehn Jahre (Ti Aar)* unter dem Titel *Fahrendes Volk und andere Erzählungen* erneut.

Unabhängig vom Fischer-Verlag wurde außerdem 1922 Herman Bangs auf Deutsch verfaßte Schrift über die Homosexualität, *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, veröffentlicht, die er 1909 bei seinem Berliner Arzt Dr. Wasbutzki hinterlegt hatte. Ebenfalls ohne Beteiligung von Fischer erschien zwei Jahre später beim Wiener Rikola-Verlag die erste deutsche Ausgabe von Briefen Herman Bangs. Es handelte sich dabei um Helene Klepetars Übersetzung von *Wanderjahre: in seinen Briefen an Peter Nansen (Herman Bangs Vandreaar. Fortalt i Breve til Peter Nansen)*. Diese Auswahl von Bangs Briefen an ihn hatte Nansen 1918 in Dä-

⁴³ Vgl. Lauterbach: *Herman Bang*, S. 119-120.

⁴⁴ Vgl. Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 963.

⁴⁵ Herman Bang in einem Brief an Fischer am 22.1.1911, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 387.

⁴⁶ Vgl. Nansens Brief an Fischer vom 30.1.1912, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 296 und 936.

nemark veröffentlicht. Weitere Briefe von Bang wurden erst 1982 in den *Werken in drei Bänden* auf Deutsch veröffentlicht.

Peter Nansen verfaßte auch das Vorwort für die 1919 ebenfalls nicht bei Fischer, sondern im Neuen Nordischen Verlag von Karl Schnabel veröffentlichte deutsche Übersetzung der letzten beiden Artikel Bangs, die in der Zeitschrift *København* erschienen waren und in denen er unter dem Titel *Der große Kahn (Atlantehavsbaaden)* seine Überfahrt nach Amerika beschrieb.

Fischer hatte 1912, in Bangs Todesjahr, Julia Koppels Übersetzung von Bangs letztem Roman *Die Vaterlandslosen* veröffentlicht, ein Jahr später brachte er eine neue Ausgabe des 1910 bei Bondy erschienenen Romans *Zusammenbruch* in der ursprünglichen Übersetzung von Helene Klepetar heraus⁴⁷ und veröffentlichte schließlich 1915 den Roman *Sommerfreuden*, übersetzt von Marie Franzos. Damit lagen alle Romane Bangs und die bedeutendsten seiner Erzählungen in deutscher Übersetzung vor.⁴⁸ Die Romane waren jeweils nur in einer einzigen Übertragung veröffentlicht worden, und das gleiche galt auch für die meisten Erzählungen.

Die bei Fischer verlegten Werke Bangs hatten zum Teil inzwischen mehrere Auflagen erlebt, besonders erfolgreich war die Erzählung *Die vier Teufel*, die auch mehrfach auf internationaler Ebene verfilmt wurde.⁴⁹ Dennoch dauerte es einige Zeit, bis Bang, der seinen Ruhm in Deutschland nicht mehr erlebte, in den zwanziger Jahren in Deutschland wirklich zu einem beliebten und vielgelesenen Autor aufstieg.⁵⁰

1919 gab Fischer die erste deutsche Ausgabe von Bangs *Gesammelten Werken* heraus. Diese vierbändige Ausgabe, die, wie das von Felix Poppenberg verfaßte Vorwort zeigt, bereits 1914 geplant gewesen war, enthielt bis auf den niemals bei Fischer erschienenen Roman *Gräfin Urne* und die beiden in Deutschland zuletzt veröffentlichten Titel *Zusammenbruch* und *Sommerfreuden* alle Romane Herman Bangs, viele seiner Erzählungen, sowie die zuvor noch nicht auf deutsch erschienene autobiographische Skizzensammlung *Zehn Jahre*. Bis auf die zuvor noch nicht bei Fischer veröffentlichten Novellen *Fräulein Caja (Frøken Caja)* und *Irene Holm* wurden alle Texte in der Übersetzung der zuvor erschienenen Einzelausgaben abgedruckt. Der Wortlaut war jedoch zum Teil geringfügig verändert worden; außerdem war der Schluß von *Hoffnungslose Geschlechter* leicht erweitert und so dem Text der dänischen *Vær-*

⁴⁷ Peter de Mendelssohn irrt, wenn er die Fischer-Ausgabe als „deutsche Erstausgabe“ bezeichnet, de Mendelssohn: *S. Fischer und sein Verlag*, S. 583.

⁴⁸ Vgl. auch die tabellarische Übersicht der deutschen Buchausgaben von Herman Bangs Werken im Anhang I

⁴⁹ Vgl. Hending, S. 16-48.

⁵⁰ Vgl. de Mendelssohn: *S. Fischer und sein Verlag*, S. 251.

ker i Mindeudgave angepaßt worden, der auf der dritten, 1905 erschienenen, Fassung dieses Romans basierte.

Da das Papier dieser ersten deutschen Werkausgabe von schlechter Nachkriegsqualität war und die Nachfrage nach Herman Bangs Werken in den zwanziger Jahren anstieg, brachte Fischer nur wenige Jahre später, 1926, eine Ausgabe der gesammelten Romane heraus, die allerdings wie schon die Sammlung von 1919 weder *Gräfin Urne* noch *Zusammenbruch* oder *Sommerfreuden* enthielt und in der außerdem auch *Hoffnungslose Geschlechter* fehlte. Obwohl in dieser Ausgabe vermerkt ist, sie sei „nach der endgültigen dänischen Gesamtausgabe durchgesehen von Else von Hollander-Lossow“, stimmen der Wortlaut und sogar die Seitenaufteilung vollständig mit der Ausgabe von 1919 überein, so daß man annehmen muß, eine Überarbeitung der Übersetzungen sei nicht erst 1926, sondern schon 1919 erfolgt. Diese Vermutung läßt sich anhand der geringfügigen Unterschiede zwischen den Fassungen der Vorabdrucke und der Erstauflagen einerseits und der ersten Werkausgabe andererseits bestätigen.

Die letzte Sammelausgabe von Herman Bangs Romanen, die im Fischer-Verlag erschien, wurde 1935 zusammengestellt. Die dreibändige Ausgabe gruppierte die enthaltenen Romane nach den sentimentalischen Obertiteln *Romane der Einsamkeit*, *Romane der Heimat* und *Romane des Heimatlosen*. Wieder waren nicht alle Romane vertreten. *Hoffnungslose Geschlechter*, *Gräfin Urne* und *Zusammenbruch* fehlten, wie schon in den *Gesammelten Werken* von 1926, so auch in dieser Ausgabe. Sie enthielt jedoch neben den in allen bisherigen Sammelausgaben vertretenen Werken *Michael*, *Ludwigshöhe*, *Am Wege*, *Tine*, *Das weiße Haus*, *Das graue Haus* und *Die Vaterlandslosen* erstmalig auch *Sommerfreuden*. Als Übersetzerin dieses Romans ist Else Hollander-Lossow angegeben. Der Text stimmt jedoch wörtlich sowohl mit der Fassung des von Marie Franzos übersetzten Vorabdrucks in der *Neuen Rundschau* von 1914 überein,⁵¹ als auch mit Fischers 1979 erschienener Neuauflage dieses Romans, die „Francis Maro“ als Übersetzer nennt. Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich leicht erkennbar Marie Franzos,⁵² so daß man sie für die wahre Übersetzerin halten muß. Eine zweite deutsche Übersetzung von *Sommerfreuden* wurde erst 1993 von Walter Boehlich für den Rowohlt-Verlag angefertigt.

Es läßt sich zusammenfassend festhalten, daß alle Romane Herman Bangs sowie die meisten seiner Erzählungen in der Zeit um die Jahrhundertwende ins Deutsche übersetzt wurden und so für Thomas Mann zugänglich waren. Von den meisten Texten wurde in der Zeit bis

⁵¹ In der *Neuen Rundschau* ist kein Übersetzer genannt, aber vgl. Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 963.

⁵² Vgl. Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 961.

zum zweiten Weltkrieg nur eine deutsche Übersetzung veröffentlicht, Ausnahmen sind die Novellen *Charlot Dupont*, *Ihre Hoheit*, *Fratelli Bedini* und *Otto Heinrich*, die novellistische Skizze *Das alte Fräulein (Frøkenen)*, die beiden Erzählungen *Vom Glück (En Fortælling om Lykken)* und *Von dem, was sterben muß (En Fortælling om dem, der skal dø)* aus der Sammlung *Leben und Tod*, sowie die Novellen *Fräulein Caja* und *Irene Holm* aus *Fräulein Caja*, die alle mehrfach übersetzt wurden.

Neuübersetzungen von Bangs Werken wurden auch in der Zeit danach kaum durchgeführt. Das spätestens seit den fünfziger Jahren sehr geringe Publikumsinteresse an Bang bedingt es, daß Verlage zumeist den Aufwand und die Kosten scheuen, die mit Neuübertragungen verbunden wären. Größtenteils sind deshalb nur die alten, zum Teil recht unzureichenden Übersetzungen weitergereicht und in neuer Aufmachung veröffentlicht worden. Bangs bekanntestes und vielleicht auch bestes Werk, *Am Wege*, liegt bis heute nur in der 1887 angefertigten Erstübersetzung von Emil Jonas vor. Als einer der wenigen Übersetzer, die sich durch neue Übertragungen um Herman Bangs Werk verdient gemacht haben, ist besonders Walter Boehlich zu nennen. Seine Übersetzung der Romane *Das weiße Haus* und *Das graue Haus* wurde in den fünfziger Jahren vom Zürcher Manesse-Verlag herausgebracht und später von anderen Verlagen übernommen.⁵³ Boehlich übertrug, wie schon erwähnt, auch den Roman *Sommerfreuden* und außerdem die Erzählung *Vom Glück*.⁵⁴

Der erste Versuch seit den dreißiger Jahren, eine Bang-Werkausgabe zu veröffentlichen, wurde zu Beginn der achtziger Jahre vom Rostocker Hinstorff-Verlag unternommen. Diese dreibändige Ausgabe, die vom Hanser-Verlag für den westdeutschen Buchmarkt übernommen wurde,⁵⁵ stellt in mehrfacher Hinsicht eine lobenswerte Initiative dar. Sie enthält nicht nur die meisten Romane Bangs in neuer Übersetzung, sondern macht auch journalistische Jugendarbeiten des Autors sowie Auszüge aus *Realismus und Realisten (Realisme og Realister)*, einer Sammlung literaturkritischer Aufsätze, erstmals auf Deutsch zugänglich.

⁵³ Nach der einbändigen Erstveröffentlichung der beiden Romane wurden sie in dieser Übertragung in den siebziger Jahren als Band 596 und 587 in die Bibliothek Suhrkamp aufgenommen und 1998 vom Göttinger Steidl-Verlag erneut als einbändige Ausgabe veröffentlicht.

⁵⁴ Herman Bang: *Eine Geschichte vom Glück*. Aus dem Dänischen übersetzt von Walter Boehlich. Berlin 1993.

⁵⁵ Herman Bang: *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Entner. München 1982.

3.2. „Von ihm habe ich alles gelesen“: Thomas Manns Kenntnis von Herman Bangs Werken

Wann Thomas Manns Bang-Rezeption genau begann, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, daß er sehr früh auf Bangs Werke aufmerksam wurde. 1897 kam Thomas Mann zum Fischer-Verlag, der sich zur selben Zeit bemühte, Bang als Autor zu gewinnen. Rückblickend sagte Thomas Mann 1940, er habe sich geehrt gefühlt, daß Fischer, der „führende Verleger der literarischen Moderne, der zu seinen Autoren Ibsen, Gerhart Hauptmann, Björnson, Herman Bang und Richard Dehmel zählte“, für seine „versuchenden Schreibarbeiten“ (XIII, 135) Interesse zeigte. Wenn diese Erinnerung korrekt wiedergegeben ist, bedeutet das also, daß Thomas Mann bereits 1897 wußte, wer Bang war, obwohl zu diesem Zeitpunkt nur eine einzige Novelle von Bang, nämlich *Die vier Teufel*, bei Fischer erschienen war und außerhalb des Fischer-Verlages lediglich *Gräfin Urne* und *Verfehltes Leben* vorlagen. Im gleichen Jahr veröffentlichte allerdings Langen in seiner „Kleinen Bibliothek“, einer Reihe, in der kurz zuvor auch Heinrich Manns erster Novellenband *Das Wunderbare* erschienen war, Bangs Novellensammlung *Fräulein Caja*. Dieser Band könnte Thomas Mann, der erste eigene Novellen in Langens *Simplicissimus* veröffentlichte und 1896 auch in der Redaktion des Blattes arbeitete, durchaus aufgefallen sein.

Die erste Erzählung von Thomas Mann, die bei Fischer angenommen wurde, war 1897 *Der kleine Herr Friedemann*. Der Text erschien zunächst in der *Neuen Deutschen Rundschau*, die Thomas Mann spätestens von diesem Zeitpunkt an regelmäßig las, nicht nur weil er sie für die „produktivste und anregendste Zeitschrift“⁵⁶ hielt, sondern auch, um Abdrucke und Rezensionen seiner eigenen Werke zu verfolgen. Kritiken seiner Werke studierte er natürlich auch in anderen Publikationen. Als *Der kleine Herr Friedemann* 1898 gemeinsam mit anderen Novellen als sechster Band der *Collection Fischer* erschien, der bereits erwähnten Reihe, die im Vorjahr mit Bangs *Die vier Teufel* eröffnet worden war, veröffentlichte Alexander von Weilen in Münchens *Allgemeiner Zeitung* eine sehr positive Besprechung, die sich außer mit Thomas Mann unter anderem auch mit Neuerscheinungen von D'Annunzio, Schnitzler, Hartleben und nicht zuletzt mit Bangs *Am Wege* beschäftigte und in diesem Zusammenhang auch rückblickend auf *Die vier Teufel* einging.⁵⁷ Vielleicht regte diese Rezension, von der Peter de Mendelssohn vermutet, daß Fischer sie für seine Verlagswerbung verwendete,⁵⁸ Thomas

⁵⁶ Thomas Mann in einem Brief an Fischer vom 8.12.1901, in: Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 400.

⁵⁷ Alexander von Weilen: „Neue Erzählungen.“ In: Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*, München 1898, Nr. 221, S. 1-4, hier: S. 3-4.

⁵⁸ Vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 496-497.

Mann dazu an, sich näher mit diesem Autor zu beschäftigen, dessen Name ihm inzwischen aus der *Collection Fischer* bekannt sein mußte.

Während sich anhand dieser Indizien mit Sicherheit sagen läßt, daß Thomas Mann spätestens 1898 zumindest auf den Namen „Herman Bang“ gestoßen sein muß, zeigt eine nähere Betrachtung des *Kleinen Herrn Friedemann*, daß er schon zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Novelle Bangs Roman *Gräfin Urne* kannte.⁵⁹ Es läßt sich darüber hinaus vermuten, daß er zu dieser Zeit auch bereits *Die vier Teufel* gelesen hatte, einen der wenigen Texte Bangs, die Thomas Mann je namentlich erwähnte.⁶⁰

1898 und 1899 veröffentlichten sowohl Bang als auch Thomas Mann in der *Neuen Deutschen Rundschau*: Bang die Novellen *Franz Pander* und *Charlot Dupont* sowie den Roman *Hoffnungslose Geschlechter*, Thomas Mann seine Erzählungen *Tobias Mindernickel* und *Der Kleiderschrank*. Daß Thomas Mann sowohl *Franz Pander* als auch *Charlot Dupont* kannte, läßt sich anhand der produktiven Rezeptionsspuren, die diese Novellen in Thomas Manns Werk hinterlassen haben, eindeutig beweisen.⁶¹ Ob er sie bereits in der *Neuen Deutschen Rundschau* las, ist unklar, läßt sich jedoch vermuten.

In diesen Jahren arbeitete Thomas Mann bereits an seinem Roman *Buddenbrooks*, für den er auch Inspirationen „aus dem Dänemark Bangs und Jacobsens“ (XII, 90) empfing, wie er rund zwanzig Jahre später in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* schrieb. Diese Bemerkung ist in bezug auf Bangs Werk vermutlich hauptsächlich auf den Roman *Am Wege* zu beziehen, den Thomas Mann vor Beendigung von *Buddenbrooks* gelesen hatte. Daß er diesen Roman kannte, beweist zweifelsfrei der 1908 entstandene *Versuch über das Theater*, in dem *Am Wege* erwähnt wird (vgl. X, 24). Manfred Dierks hat darauf hingewiesen, daß Thomas Mann für die Figur der Sesemi Weichbrodt in *Buddenbrooks* neben dem biographischen Modell Therese Bousset in Bangs Fräulein Jensen aus *Am Wege* auch ein literarisches Vorbild fand.⁶² Thomas Mann muß *Am Wege* also bereits gekannt haben, als er im Sommer 1900 *Buddenbrooks* abschloß.

Aus dem darauffolgenden Jahr stammt die erste erhaltene – und von der Forschung bisher nicht beachtete – Äußerung Thomas Manns zu Herman Bang. Am 8.12.1901 schrieb Thomas Mann an Samuel Fischer und bat ihn unter anderem um die Übersendung einiger Neuerschei-

⁵⁹ Vgl. S. 338-341 dieser Arbeit.

⁶⁰ Vgl. Hansen/Heine, S. 371-372.

⁶¹ Vgl. Kapitel 5. und 8.2.

⁶² Manfred Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*. Bern und München 1972, (= Thomas-Mann-Studien II), S. 38.

nungen des Verlages, darunter Bangs Erzählensammlung *Leben und Tod*.⁶³ Es setzte daraufhin eine intensive, vielleicht die intensivste Phase in Thomas Manns Bang-Rezeption ein. Das läßt sich an dem Brief ablesen, den Thomas Mann ein knappes Jahr später, am 16.10.1902 an seinen Freund Kurt Martens schrieb. Darin heißt es: „Jetzt lese ich beständig Herman Bang, dem ich mich tief verwandt fühle. Ich empfehle Ihnen dringend *Tine!*“⁶⁴ Da Thomas Mann von „beständiger“ Lektüre spricht, kann man davon ausgehen, daß er über den gerade erschienenen Roman *Tine* hinaus die meisten, wenn nicht gar alle, der zu diesem Zeitpunkt auf Deutsch erhältlichen Werke Bangs in dieser Zeit las. Einen Hinweis auf andere bei Fischer erschienene Werke Bangs: *Am Wege*, *Die vier Teufel* und *Hoffnungslose Geschlechter*, konnte Thomas Mann unter anderem der Verlagsanzeige in der Erstausgabe von *Tine* entnehmen. Es ist allerdings wahrscheinlich, daß er dieser Information gar nicht bedurfte, weil er zu diesem Zeitpunkt mit Sicherheit *Am Wege*, mit großer Wahrscheinlichkeit *Die vier Teufel* und vielleicht auch *Hoffnungslose Geschlechter* bereits kannte. Der zitierte Brief an Martens ist eine der enthusiastischsten erhaltenen Äußerungen Thomas Manns über Herman Bang. Sie zeigt eindeutig, wie viel ihm dieser Autor bedeutete und wie nah, wie „verwandt“, er sich ihm fühlte.

In den nächsten Jahren verfolgte Thomas Mann weiterhin die deutschen Neuerscheinungen von Bangs Werken und plante 1905 in den Skizzen zu einer anzuschaffenden Bibliothek sogar ausdrücklich Regalplatz für Bangs Werke ein.⁶⁵ Zum Herbst 1904 veröffentlichte Fischer Bangs *Exzentrische Novellen*. Ein Exemplar der ersten Auflage steht in Thomas Manns Nachlaßbibliothek mit dem Besitzervermerk „Thomas Mann 1904“.⁶⁶ Eine dieser Novellen, *Ihre Hoheit*, erwähnte Thomas Mann noch in dem kurz vor seinem Tod entstandenen *Versuch über Schiller* (vgl. IX, 8769). Das macht deutlich, daß seine Bang-Lektüre für Thomas Mann kein vorübergehender Einfluß war, der sich nur in seinem Frühwerk manifestiert, sondern daß sich im Gegenteil der Eindruck, den Bangs Werke bei Thomas Mann hinterließen, auch rund 50 Jahre nach Beginn seiner Bang-Rezeption nicht abgenutzt hatte. Solche überschwenglichen Bewertungen Bangs, wie Thomas Mann sie in dem Brief an Martens äußert, wiederholte er jedoch nur selten. Es gibt allerdings eine Äußerung, die sich der Emotionalität des Briefes an Martens annähert: Als Thomas Mann 1920 in der Einleitung zu einer Anthologie russischer

⁶³ Vgl. Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 401.

⁶⁴ Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt am Main 1961, S. 36. Der Brief ist außerdem abgedruckt in „Thomas Mann – Kurt Martens: Briefwechsel I.“ Herausgegeben von Hans Wysling unter Mitwirkung von Thomas Sprecher. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 3 (1990), S. 175-247, hier: S. 207.

⁶⁵ Die Skizze ist abgebildet in: Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 177.

⁶⁶ Vgl. Hans Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den „Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull“*. Bern und München 1982, (= Thomas-Mann-Studien V), S. 321.

Erzählungen Herman Bang als einen „Bruder“ „fern im dänischen Norden“ (X, 595) bezeichnete, unterstrich diese Äußerung erneut, wie nah und seelenverwandt er sich Herman Bang fühlte.

Insgesamt hat sich Thomas Mann jedoch recht wenig zu Bang geäußert. Das gilt für seine Veröffentlichungen, aber auch für seine Briefe und die erhaltenen Tagebücher, in denen sich nur wenige Einträge zu Bang finden. Mehrere Male nannte Thomas Mann allerdings Bangs Namen, als er in Skandinavien zum Einfluß nordischer Autoren auf sein Werk befragt wurde.⁶⁷ Eines dieser Interviews, das Thomas Mann 1924 in Kopenhagen gab, ist besonders aufschlußreich, weil es den bereits zitierten knappen aber vielsagenden Satz enthält: „Von ihm [Herman Bang] habe ich alles gelesen und viel gelernt“.⁶⁸ Thomas Mann hatte nach eigenen Aussagen also nicht nur spätestens 1924 alle von Herman Bang auf Deutsch erschienenen Werke rezipiert, er sah Bang auch als Vorbildautor in bezug auf sein eigenes literarisches Schaffen an, denn in diesem Sinne ist das Wort „gelernt“ in diesem Kontext vermutlich zu interpretieren. Da Thomas Mann pauschal davon sprach, „alles“ von Bang gelesen zu haben, ist zu vermuten, daß er die umfassende Werkausgabe von 1919 besaß oder zumindest kannte. In seiner Nachlaßbibliothek befinden sich neben den *Exzentrischen Novellen* allerdings nur die Romane *Das weiße Haus*, *Das graue Haus*, *Ludwigshöhe*, *Michael* und *Am Wege* in der Ausgabe der *Gesammelten Werke* von 1926.⁶⁹

Wenn Thomas Mann nicht ausdrücklich zu skandinavischen Einflüssen auf sein Werk befragt wurde, kam er von sich aus nur selten auf Bang zu sprechen. Von dem impliziten Vorwurf, den Thomas Mann der Literaturwissenschaft machte, als er 1920 in einem Brief an Max Rychner schrieb, er finde es „unbegreiflich, wie wenig man sich im Ganzen mit Bang kritisch beschäftigt“, ⁷⁰ ist er selbst nicht auszunehmen, denn auch er hat sich in seinen literaturkritischen Arbeiten niemals eingehend zu Bang geäußert. Sein längster Kommentar zu Bang, in dem wieder seine große Bewunderung für das Werk des dänischen Autors zum Ausdruck kommt, befindet sich interessanterweise in einem Nekrolog, den Thomas Mann nicht etwa zu Bangs Tod 1912, sondern 1918 als Nachruf auf Eduard Keyserling schrieb. Dort nennt Thomas Mann „den teuren, traurigen Namen Herman Bangs“ gemeinsam mit Fontane und Turgenjew. Er lobt „das schmerzliche Werk des Dänen“, dessen „pariserische“ Virtuosität und „flimmernden Impressionismus“ er als charakteristisch hervorhebt. Im Vergleich mit Keyserling geht Thomas Mann besonders auf die melancholische Seite im Werk des „gequälte[n]“

⁶⁷ Vgl. Anhang II

⁶⁸ Thomas Mann am 16.12.1924 in einem Interview mit *Nationaltidende*, zitiert nach: Hansen/Heine, S. 67.

⁶⁹ Für diese Information danke ich Katrin Bedenig vom Thomas Mann-Archiv Zürich.

Bang ein. Er bescheinigt Bang und Keyserling gleichermaßen eine „tiefe Sympathie mit dem Leide, mit dem, was hoffnungslos vornehm, dem Glücke fremd, dem Tode verpflichtet ist“ (X, 416-417). Auf implizite Weise weist Thomas Mann hier nicht nur auf Keyserlings, sondern auch auf seine eigene innere Verbundenheit mit Bang hin, denn die genannten Motive – eine melancholische Leidensschilderung und Lebensfremdheit sowie ein negatives Auserwähltsein, eine „hoffnungslose Vornehm[heit]“ – gehören nicht nur zu den zentralen Themen in Bangs und Keyserlings Romanen und Erzählungen, sondern ziehen sich bekanntlich auch leitmotivisch durch Thomas Manns eigene Werke.

Daß Thomas Mann sich zu den Werken eines Autors, dem er sich so seelenverwandt fühlte, wie diese Kommentare vermuten lassen, insgesamt so wenig geäußert hat, erscheint widersprüchlich. Es ist deshalb vermutet worden, daß Thomas Mann den Einfluß, den Bang auf sein Werk ausgeübt hat, zwar nicht gerade heraus leugnen wollte, andererseits jedoch kein Interesse daran hatte, explizit darauf hinzuweisen, welche große Bedeutung Bangs Werke für ihn besaßen. Den Grund für diese Zurückhaltung sieht Heinrich Detering hauptsächlich darin, daß sich Thomas Manns Verwandtschaft mit Bang „nicht nur auf Literarisches“, sondern auch auf Sexuelles, nämlich die Homosexualität beider Autoren, bezog⁷¹ und Thomas Mann sich scheute, mit Dänemarks „öffentlich bekanntem Homosexuellen Nr. 1“,⁷² dessen zurückhaltend als „feminines Empfinden“⁷³ umschriebene sexuelle Veranlagung auch in Deutschland kein Geheimnis war, assoziiert zu werden. Als Gegenargument ließe sich anführen, daß Thomas Mann sowohl eine lobende Rezension über André Gides offen seine Homosexualität thematisierende Autobiographie *Stirb und werde (Si le grain ne meurt...)* verfaßte (vgl. X, 711-721), als auch dem Werk des von ihm sehr verehrten August von Platen, „de[m] exemplarische[n] Autor der deutschsprachigen homosexuellen Tradition“,⁷⁴ einen Essay widmete, in dem er sogar die Literaturwissenschaft dazu aufforderte, bei der Interpretation von Platens Lyrik, „die lebensentscheidende Tatsache seiner exklusiv homoerotischen Anlage“ (IX, 274) keinesfalls außer acht zu lassen. Es ist also fraglich, ob Thomas Mann wirklich aus Angst, als homosexueller Leser eines homosexuellen Autors erkannt zu werden, Bang so selten erwähnte.

Nun stammen die hier zitierten Äußerungen Thomas Manns über homosexuelle Autoren allerdings ausnahmslos aus der Zeit, als er sich nach langjähriger Ehe und mehrfacher Vater-

⁷⁰ Brief vom 5.6.1920, in: „Briefwechsel Thomas Mann – Max Rychner. Eingeführt und erläutert von Hans Wysling.“ In: *Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich*, 7 (1967), S. 5-38, hier: S. 8.

⁷¹ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 324.

⁷² [Den öffentlich-kendte-homosexuelle-nr. 1] von Rosen, S. 632.

⁷³ Felix Poppenberg: „Bang der Künstler.“ In: *Die neue Rundschau* 23 (1912), S. 420-426, hier S. 423.

⁷⁴ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 306.

schaft – und nach der in dieser Hinsicht folgenlosen Veröffentlichung des *Tod in Venedig* – vor unerwünschten Rückschlüssen der Leser auf seine eigenen sexuellen Neigungen verhältnismäßig sicher fühlen konnte. Seine intensive Rezeption von Bangs Werken fiel hingegen in die Jahre, als sein Gefühlsleben von der Liebe zu dem Maler Paul Ehrenberg beherrscht wurde. Daß Thomas Mann zu dieser Zeit offenbar davor zurückschreckte, Essays über homosexuelle Autoren zu verfassen und statt dessen anscheinend lieber über Autorinnen schrieb, in deren Werken er ebenfalls emotionales Identifikationspotential vorfand,⁷⁵ ist verständlich. Um so mehr muß man sich aber fragen, warum sich Thomas Mann in seinen späteren Jahren, als die Arbeiten über Platen und Gide, sowie der sich ebenfalls mit dem homoerotischen ‚Reizhema‘ befassende Essay *Die Erotik Michelangelo's* entstanden, nicht auch einmal ausführlicher zu Herman Bang geäußert hat. Denn seine Erstlektüre von Bangs Werken lag zu dieser Zeit zwar schon viele Jahre zurück, der Einfluß Bangs ist jedoch, wie die vorliegende Untersuchung ergeben wird, auch in seinen späten Werken bis hin zu *Die Betrogene* noch spürbar.

Auffällig ist zudem – und das spricht wiederum für Deterings These – daß unter den Werken Bangs, die Thomas Mann namentlich erwähnte, keiner der implizit homoerotischen Texte dabei ist, obwohl gerade der deutlich homoerotisch geprägte Roman *Michael* in Deutschland – anders als in Dänemark – zu den beliebtesten Werken Bangs gehörte⁷⁶ und in den zwanziger Jahren sogar unter der Regie Carl Th. Dreyers von der UFA verfilmt wurde.⁷⁷ Die einzigen Texte Bangs, auf die Thomas Mann explizit Bezug nimmt, gehören hingegen zu denen, die das Schicksal einer Frau in den Vordergrund stellen: *Tine*, *Am Wege*, *Ihre Hoheit*, bedingt auch *Die vier Teufel*. Im Sinne von Deterings Vermutung läßt sich auch der Umstand interpretieren, daß Thomas Mann Max Rychner zufolge 1913 bei Friedrich Huchs Beerdigung den verstorbenen Schriftsteller mit Herman Bang verglich,⁷⁸ diese Erwähnung Bangs jedoch nicht in die Druckfassung der Begräbnisrede aufnahm (vgl. X, 409-413). Es ist durchaus denkbar, daß Thomas Mann diese private Erwähnung Bangs in der Öffentlichkeit verschwieg, weil man in dem Vergleich Huchs mit dem homosexuellen Bang nicht nur einen unerwünschten Hinweis auf die Homosexualität des dem George-Kreis angehörenden Autors Huch sehen konnte,⁷⁹ sondern weil diese Äußerung unter Umständen auch Rückschlüsse auf Thomas Manns eigene Homosexualität nahelegte.

⁷⁵ Vgl. dazu Heinrich Detering: „Das Ewig-Weibliche. Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Ricarda Huch.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 12 (1999), S. 149-169.

⁷⁶ Vgl. Wischmann, S. 169.

⁷⁷ Vgl. Hending, S. 57-62 und S. 73 dieser Arbeit.

⁷⁸ Max Rychner: „Das Werk Herman Bangs.“ In: *Wissen und Leben*, 13 (1920), S. 569-87, hier: S. 569-570.

⁷⁹ Zu Friedrich Huch vgl. Helene Hullers Dissertation *Der Schriftsteller Friedrich Huch. Studien zu Literatur und Gesellschaft um die Jahrhundertwende*. München 1974.

Zusammenfassend läßt sich nur festhalten, daß Thomas Mann sich zu Bang erstens weit- aus weniger geäußert hat, als man es anhand des bedeutenden Einflusses, den dieser Autor auf ihn ausübte, vermuten würde, und daß er zweitens in den sparsamen Erwähnungen Bangs we- der dessen Homosexualität noch diejenigen seiner Werke, in denen implizit Homosexualität thematisiert wird, berührt. Während Thomas Manns Äußerungen über Bang den Eindruck er- wecken, er habe besonders Bangs Frauendarstellungen und Milieuschilderungen geschätzt, läßt sich allerdings vermuten, daß es hauptsächlich gerade die von Thomas Mann ‚verschwie- genen‘ Werke Bangs, die Romane und Erzählungen, die eine homoerotische Lesart eröffnen, waren, die er intensiv rezipierte und zu denen er vielleicht auch in seinen eigenen Werken in- tertextuelle Bezüge herstellte. Aufschluß darüber, ob diese Vermutung richtig ist, werden die in den folgenden Kapiteln enthaltenen Textanalysen geben. Zuvor lohnt es sich jedoch noch zu überlegen, ob Äußerungen seiner Familie helfen könnten, näher zu bestimmen, welche Werke Bangs Thomas Mann kannte.

Die Lektüre von Bangs Werken war im Hause Mann nämlich keinesfalls auf Thomas Mann selbst beschränkt, vielmehr kann davon ausgegangen werden, daß auch seine Familie Bangs Romane und Erzählungen kannte. Thomas Manns Tochter Erika war mit Bangs Wer- ken vertraut genug, um sie im Vergleich mit Fontanes Romanen diskutieren zu können, wie eine Tagebuchnotiz Thomas Manns vom 12.9.1949 beweist.⁸⁰ Seine Frau Katia kannte sich in Herman Bangs Werk ebenfalls gut aus, so daß sie helfend einspringen konnte, als Thomas Mann 1953 in einem Interview mit *Svenska Dagbladet* der Titel von Bangs Erzählung *Die vier Teufel* nicht sofort einfallen wollte.⁸¹

Die intensivste Bang-Rezeption erlebte innerhalb der Familie Mann allerdings Thomas Manns Sohn Klaus. Klaus Mann, der sich im Gegensatz zu seinem Vater früh zu seiner Ho- mosexualität bekannte und diese auch auslebte, wählte ebenso wie Thomas Mann seine Lek- türe unter anderem anhand der „erotischen Möglichkeiten“ aus, die ein Werk zur persönlichen Identifikation bot.⁸² Es ist daher zu erwarten, daß sich Klaus und Thomas Mann für dieselben Werke Bangs interessierten. Weil Homosexualität für Klaus Mann stets weniger tabubelastet war als für seinen Vater, ist außerdem zu vermuten, daß er sich über diejenigen Werke Bangs, die er besonders wegen der homoerotischen Lesart, die sie eröffneten, schätzte, auch offener äußerte als sein Vater. Auf diesem indirekten Weg können dann möglicherweise auch ge-

⁸⁰ Vgl. *Tagebücher 1949-1950*, S. 97.

⁸¹ Vgl. Hansen/Heine, S. 372.

⁸² Annette Wohlfahrt: *Die Vater-Sohn-Problematik im Leben von Thomas und Klaus Mann*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989, (= Europäische Hochschulschriften I, 1108), S. 105.

nauere Hinweise auf Thomas Manns Bang-Lektüre gefunden werden, als es Thomas Manns spärliche eigene Äußerungen über Herman Bang zulassen.

Klaus Mann war von seinem sechzehnten Jahr an bis zu seinem Tod ein begeisterter Bang-Leser und „[stand] mit dem [adelige[n] Däne[n]] [...] auf [...] vertrautem Fuße“. ⁸³ Alle Anhaltspunkte zur Rezeption von Bangs Werken, nach denen man in Thomas Manns Äußerungen mit recht mageren Ergebnissen fahndet, bietet Klaus Mann in Hülle und Fülle. ⁸⁴ Bang wird nicht nur in seinen Tagebüchern und Briefen mehrfach erwähnt, Klaus Mann berichtet auch in seiner Autobiographie *Der Wendepunkt* detailliert über seine Bang-Rezeption. Sogar in Klaus Manns Romanen *Der fromme Tanz* und *Symphonie Pathétique* wird Bang ausführlich erwähnt. ⁸⁵ Außerdem schrieb Klaus Mann eine Kurzgeschichte über den Amerikaaufenthalt, bei dem Bang ums Leben kam, ⁸⁶ und dachte sogar kurze Zeit daran, eine Bang-Biographie zu verfassen. ⁸⁷ Im Gegensatz zu seinem Vater erwähnte Klaus Mann in seinen Kommentaren zu Bang viele Werke dieses Autors namentlich. Neben den *Exzentrischen Novellen*, die auch Thomas Mann sehr schätzte, las Klaus Mann offensichtlich hauptsächlich Bangs Romane und nennt alle Titel, die in der Ausgabe der *Gesammelten Werke* von 1919 enthalten sind. ⁸⁸ Die nicht dort abgedruckten Romane *Gräfin Urne*, *Zusammenbruch* und *Sommerfreuden* scheint er auch nicht gekannt zu haben. Mit *Hoffnungslose Geschlechter*, das in keiner der beiden späteren Werkausgaben enthalten war, wohl aber in den *Gesammelten Werken* von 1919, war er hingegen vertraut und nennt es noch Ende der dreißiger Jahre eine „liebe alte

⁸³ Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Berlin und Weimar 1974, S. 437.

⁸⁴ Obwohl Peter de Mendelssohn schon 1970 den Eindruck äußerte, daß Klaus Manns „frühe Arbeiten stark im Bann von Bangs uralter Kinderwelt“ ständen (*S. Fischer und sein Verlag*, S. 1099), hat sich die Forschung mit Klaus Manns Bang-Rezeption bisher kaum befaßt. Ein kurzes Kapitel zu Klaus Manns Bang-Lektüre, insbesondere zu *Michael*, ist enthalten in Stefan Zynda: *Sexualität bei Klaus Mann*. Bonn 1986, (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 362), S. 16-19. Antje Wischmann macht *en passant* darauf aufmerksam, daß Klaus Mann in seinem Tschaikowskij-Roman *Symphonie pathétique* die ebenfalls in Bangs Novellen als Figur auftretende Pianistin Sophie Menter ein „gefühlvolles Plädoyer“ für Bang und sein Werk halten läßt, Wischmann, S. 171. Armin Strohmeyr weist auf „bisher übersehen[e], [...] offensichtliche Parallelen zwischen [*Der fromme Tanz*] und dem Roman *Michael* des dänischen Impressionisten Herman Bang“ hin, *Traum und Trauma. Der androgyne Geschwisterkomplex im Werk Klaus Manns*. Augsburg 1997, S. 383-384. Mit Klaus Manns Porträt von Bang, das er in *Reise bis ans Ende der Nacht* entwarf, befaßt sich Greene-Gantzberg: *Biography of Herman Bang*, S. 97-105. Die unveröffentlichte Staatsexamensarbeit von Beate Jaschke zu Klaus Mann und Herman Bang, die 1995 in Göttingen entstand und die vermutlich den bisher ausführlichsten Forschungsbeitrag zu Klaus Manns Bang-Rezeption darstellt, konnte leider nicht eingesehen werden.

⁸⁵ Vgl. Klaus Mann: *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend*. Reinbek 1986, (= rororo 5674), S.145-147 und Klaus Mann: *Symphonie Pathétique*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin. München 1971, S. 341-344.

⁸⁶ Klaus Mann: „Reise ans Ende der Nacht. Herman Bang.“ In: *Distinguished Visitors. Der amerikanische Traum*. München 1991, S. 242-65. Auszüge aus dem englischen Originaltext bietet Greene-Gantzberg: *Biography of Herman Bang*, S. 100-105.

⁸⁷ Vgl. den Tagebucheintrag vom 20.6.1937, in: Klaus Mann: *Tagebücher 1936 bis 1937*. Hg. v. Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller. München 1990, S. 141.

⁸⁸ Vgl. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, S. 140.

Melodie”.⁸⁹ Es ist also zu vermuten, daß Bangs *Gesammelte Werke* in der Ausgabe von 1919 in den zwanziger Jahren, als Klaus Manns Bang-Rezeption begann, im Hause Mann vorhanden waren.

Klaus Mann folgte seinem Vater nicht nur in der ausgedehnten Lektüre von Bangs Werken, er entwickelte auch eine ähnlich große Bewunderung für diesen Autor, die starke Anzeichen einer Identifikation mit Bang zeigt. Nicht nur Thomas Mann fühlte sich Bang „verwandt“, und bezeichnete ihn als „Bruder“ (X, 595), auch Klaus Mann sagte über ihn: „Ich kann [...] seinen [Herman Bangs] Namen nicht nennen hören im gleichgültigen Gespräch, ohne daß es mir ist, als habe man einen Bruder genannt.“⁹⁰ Sowohl Vater als auch Sohn identifizierten sich offenbar in hohem Maße mit dem geliebten und bewunderten Autor, wie zwei weitere, sehr ähnliche Aussagen belegen. Thomas Mann war „verletzt und betrübt“ (X, 24), als ein Regisseur ihm gegenüber Bangs Dramen kritisierte, während Klaus Mann kategorisch sagte: „Wer ihn [Herman Bang] herabsetzt, hat mich beleidigt.“⁹¹

Obwohl Klaus Mann später *Das graue Haus* und *Die Vaterlandslosen* für Bangs beste Romane hielt,⁹² war es doch hauptsächlich Bangs Roman *Michael*, den er liebte. Auch in späteren Jahren war er „immer gerührt“,⁹³ wenn er an *Michael* dachte und verglich diesen Roman sogar mit dem *Tod in Venedig* seines Vaters.⁹⁴ Es dürfte hauptsächlich die homoerotisch geprägte Handlung beider Texte gewesen sein, die Klaus Mann zu diesem Vergleich veranlaßte. *Michael* wurde „sofort nach seinem Erscheinen in Deutschland als homosexuelle Literatur rezipiert“⁹⁵ und erhielt ebenso wie *Der Tod in Venedig* einen Platz im impliziten homosexuellen literarischen Kanon. Beide Texte lassen sich für den Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg gleichermaßen als „schwule Mainstream-Klassiker“⁹⁶ bezeichnen. Auf eine schwedische Verfilmung mit dem Titel *Vingarna*, die 1916 unter der Regie von Mauritz Stil-

⁸⁹ Tagebucheintrag vom 15.2.1939, in: Klaus Mann: *Tagebücher 1938 bis 1939*. Hg. v. Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller. München 1990, S. 87.

⁹⁰ Klaus Mann: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1924-1933*. Hg. v. Uwe Naumann u. Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg 1992, (= rororo 12741), S. 67.

⁹¹ Klaus Mann: *Die neuen Eltern*, S. 67.

⁹² Vgl. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, S. 140.

⁹³ Tagebucheintrag vom 28.5.1937, in: Klaus Mann: *Tagebücher 1936 bis 1937*, S. 135.

⁹⁴ Vgl. Klaus Manns Brief an Kurt Hiller vom 1.4.1938 in: Klaus Mann: *Briefe und Antworten*. Bd. II: 1937-1949, S. 29-30.

⁹⁵ Wischmann, S. 113. Die Einordnung von *Michael* als einem homosexuellen Stoff zeigte sich deutlich auch in der Vermarktung der Verfilmung von Dreyer, die in den Vereinigten Staaten zunächst den Titel *The Inverts* [Die Invertierten] erhalten sollte und dann unter dem ähnlich aufschlußreichen und sensationalistischen Titel *Chained: The Story of the Third Sex* [In Ketten: Die Geschichte des Dritten Geschlechts] gezeigt wurde, vgl. Vito Russo: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. New York, Cambridge, Philadelphia ²1987, S. 22. Es ist hier allerdings auch zu berücksichtigen, daß sich der Film offenbar vom Roman dadurch abhob, daß Carl Theodor Dreyer in seinem Drehbuch „die homoerotischen Verdeutlichungen wagte, vor denen Bang [...] zurückgewichen war“, Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 270.

ler entstanden war,⁹⁷ folgte 1924 die bereits erwähnte UFA-Verfilmung, die von der Presse sehr positiv aufgenommen wurde.⁹⁸ Unter den begeisterten Rezensenten war auch Klaus Mann, der die Verfilmung von „Herman Bangs vielleicht erschütterndste[m], sicherlich gelungenste[m], stärkste[m] Buch“ fast vorbehaltlos lobte⁹⁹ – ein Urteil, das sicherlich auch sein Vater zur Kenntnis nahm. Es scheint unter diesen Umständen unwahrscheinlich, daß Thomas Mann nicht frühzeitig auf diesen Roman Bangs, der sich besonders für eine homoerotische Lesart anbietet, aufmerksam wurde und ihn noch vor Erscheinen des erhaltenen Exemplars in seiner Nachlaßbibliothek, das 1926 in den *Gesammelten Werken* enthalten war,¹⁰⁰ intensiv studierte – wenngleich er ihn nirgends erwähnte. Daß *Michael* Thomas Mann in der Tat lange vor 1926 wohlvertraut war, wie schon unter 2.4. angedeutet wurde, wird eine nähere Betrachtung des *Zauberbergs* ergeben.¹⁰¹

3.3. Fazit

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Thomas Manns Bang-Rezeption offenbar bereits mit den ersten deutschen Veröffentlichungen von Bangs Werken begann, vermutlich einen Höhepunkt in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende erreichte, als Bangs Werke in rascher Folge bei Fischer erschienen, aber auch danach nicht abflaute, sondern vielmehr entweder bis kurz vor seinem Tode anhielt oder zumindest einen Eindruck hinterließ, der für Thomas Mann noch in den fünfziger Jahren lebendig war. Namentlich erwähnte Thomas Mann nur wenige Werke Bangs: *Tine*, *Am Wege*, *Die vier Teufel* und die *Exzentrischen Novellen*, so daß die Einschätzung des Ausmaßes seiner Bang-Lektüre auch aufgrund von Vermutungen erfolgen muß. Zwar hat sich Thomas Mann insgesamt recht wenig zu Herman Bang geäußert, einige seiner Kommentare zu Bang sind jedoch stark emotional geprägt und machen deutlich, wieviel dieser Autor Thomas Mann bedeutete. Seiner Aussage aus dem Jahr 1924, er habe „alles“ von Bang gelesen, kann man deshalb durchaus Glauben schenken. Dieser Kommentar läßt in Kombination mit den Äußerungen Klaus Manns außerdem vermuten, daß Thomas Mann die bis heute umfassendste deutsche Bang-Ausgabe, die *Gesammelten Werke* von 1919, kannte.

⁹⁶ Marita Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 188. Auch Max Rychner setzte den *Tod in Venedig* in Beziehung zu *Michael*, vgl. Rychner, S. 583-584.

⁹⁷ Vgl. Hending, S. 51.

⁹⁸ Vgl. Hending, S. 58-64.

⁹⁹ Klaus Mann: „Michael.“ In: Klaus Mann: *Die neuen Eltern*, S. 21.

¹⁰⁰ Vgl. S. 68 dieser Arbeit.

¹⁰¹ Vgl. S. 205-220 dieser Arbeit.

In dem Bemühen, Thomas Manns Kenntnis von Bangs Werken zu erforschen, sind bereits auch einige Aspekte angesprochen worden, die nur marginal in diesen Zusammenhang gehören: die Identifikation, die der Leser Thomas Mann mit dem Autor Herman Bang einging,¹⁰² und damit verbunden die von Thomas Mann niemals durch Äußerungen bestätigte, aber sehr wahrscheinliche Faszination, die Bangs Homosexualität auf ihn ausgeübt haben dürfte. Es ist jedoch nicht zu vermuten, daß die „Verwandtschaft“, die Thomas Mann für Bang empfand, ausschließlich auf die Homosexualität beider Autoren und ihr Bemühen, diese verdeckt oder offen in ihren Werken zu thematisieren, zu beziehen wäre. Obwohl die gemeinsame Homosexualität einen zentralen Platz in Thomas Manns Bang-Rezeption einnahm, wie noch zu zeigen sein wird, gilt es doch auch zu berücksichtigen, daß sich Bangs Werk darüber hinaus stark durch andere Aspekte auszeichnet, die diesen Autor mit Thomas Mann verbinden und die in der Forschung bereits mehrfach benannt worden sind.

¹⁰² Zu Herman Bang als „Identifikationsfigur“ für den jungen Thomas Mann vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 324.

4. Forschungsüberblick

4.1. Die Behandlung von Thomas Manns Bang-Rezeption in der Sekundärliteratur

Die vorhandenen Forschungsergebnisse zu Thomas Manns Bang-Rezeption stammen fast alle aus der Thomas-Mann-Forschung, weil die Bang-Forschung „Bangs Wirkungen auf Thomas Mann zwar gelegentlich gestreift, aber [...] nie untersucht“ hat,¹ wie Heinrich Detering 1994 in einer bis heute zutreffenden Aussage feststellte. Einige knappe Hinweise auf Thomas Mann als Leser von Bangs Werken gibt insbesondere die amerikanische Bang-Kennerin Vivian Greene-Gantzberg in ihrer Untersuchung *Herman Bang og det fremmede*, die sich mit Bangs zahlreichen Auslandsaufenthalten befaßt,² sowie in ihrer kürzlich erschienenen Arbeit *Biography of Danish Literary Impressionist Herman Bang (1857-1912)*.³ Im wesentlichen faßt sie allerdings nur Beiträge der Thomas-Mann-Forschung zusammen und kommt zu keinen eigenen Ergebnissen.

Auch in der Thomas-Mann-Forschung hat man sich mit dem Einfluß, den Bangs Werke auf Thomas Mann ausübten, jedoch nur in Ansätzen befaßt. Zwar ist seit langem erkannt worden ist, daß Herman Bang in die große Anzahl von Autoren, die Thomas Mann nachhaltig beeinflusst haben, einzureihen ist. Die Bedeutung, die Herman Bangs Werke für Thomas Mann hatten, wurde aber bisher nicht sehr hoch veranschlagt und niemals detailliert untersucht. Es sind lediglich einige Hinweise zu Thomas Manns Verhältnis zu Herman Bang in Arbeiten enthalten, die Bangs Einfluß auf Thomas Mann streifen, ihr Hauptinteresse jedoch anderen Gegenständen zuwenden. In diesem Zusammenhang ist besonders die nicht geringe Zahl von Aufsätzen zu nennen, die sich mit Thomas Manns Verhältnis zum Norden und zu skandinavischen Autoren beschäftigen. Die meisten dieser Arbeiten versuchen, einen Überblick über die skandinavischen Autoren zu geben, die Thomas Mann kannte und schätzte, und erwähnen in diesem Zusammenhang auch Herman Bang, bewerten Thomas Manns Rezeption von Bangs Werken aber sehr unterschiedlich.⁴

¹ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 412.

² Vgl. Greene-Gantzberg: *Herman Bang og det fremmede*, S. 69.

³ Vgl. Greene-Gantzberg: *Biography of Herman Bang*, S. XII-XIII, 2, 16, 81.

⁴ Vgl. Burkhard: *The Geneological Novel in Scandinavia*; Burkhard: *Thomas Manns Indebtedness to Scandinavia*; Aage Houken: „Thomas Mann og Norden“ In: *Nordisk Tidsskrift*, 45 (1969), S. 213-29; Klaus Matthias: *Thomas Mann und Skandinavien*. Lübeck 1969, (= Kultusverwaltung der Hansestadt Lübeck. Veröffentlichung III); Gert Heine; Steffensen; Leonie Marx: „Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen.“ In: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart 1995, S. 164-199; Walter Schönau: „Thomas Mann und

Insgesamt sind die Positionen, die insbesondere innerhalb der Thomas-Mann-Forschung zu Thomas Manns Bang-Rezeption und dem – wie auch immer gearteten – Einfluß, den Bang auf Thomas Manns Werk ausgeübt hat, eingenommen werden, sehr unterschiedlich und zum Teil recht paradox. Während manche Literaturwissenschaftler davon ausgehen, daß Bang einen bedeutenden Einfluß auf Thomas Mann gehabt habe, ohne diese Behauptung jedoch ausreichend zu belegen, gibt es umgekehrt Autoren, die zwar Material für eine überzeugende Beweisführung zusammentragen, sich dann aber weigern, den logischen Schluß daraus zu ziehen und sich vehement gegen eine Einwirkung Bangs auf Thomas Mann aussprechen. Der Grund für diese letztgenannte Haltung läßt sich leicht in der oben skizzierten ambivalenten oder ablehnenden Einstellung vieler Literaturwissenschaftler einer stark intertextuellen Arbeitsweise gegenüber erkennen. Die meisten dieser Beiträge stammen, wie zu erwarten ist, aus der Zeit, bevor Intertextualität als Merkmal modernistischer Literatur allgemein anerkannt wurde und bevor Thomas Manns „Montagetechnik“ näher erforscht war. Hinzu kommt, daß – besonders zur Entstehungszeit der frühen Forschungsarbeiten – Fehlinformationen zu den Übersetzungen und deutschen Erstausgaben von Bangs Werken anscheinend weit verbreitet waren, die dann zu entsprechenden falschen Schlüssen führt. Daß sich bisher kaum jemand die Mühe gemacht hat, diese bibliographischen Angaben einmal zu überprüfen, zeugt wiederum von dem geringen Interesse, das Thomas Manns Bang-Rezeption bisher entgegengebracht worden ist.

Diesen Hindernissen zum Trotz gibt es zwischen den beiden Extremen, einer voreiligen Überbewertung der Bedeutung, die Thomas Manns Bang-Rezeption in seinem Werk einnimmt, einerseits und dem energischen Bestreiten jeglichen Einflusses Bangs auf Thomas Mann andererseits, einige Arbeiten, die sich der Frage nach der Bedeutung von Herman Bangs Werken für den Autor Thomas Mann und der Spuren in seinen Texten, an denen sich diese Bedeutung ablesen lassen kann, vorurteilsfreier nähern und die zu einigen wichtigen Ergebnissen gelangen.

Die erste Arbeit, die hier betrachtet werden soll, gehört zur ersten oben skizzierten Gruppe von Beiträgen und mißt Bang eine wichtige Rolle in der literarischen Entwicklung des jungen Thomas Mann bei. Gleichzeitig handelt es sich hierbei um einen der wenigen Beiträge, die sich weniger mit einem inhaltlichen als vielmehr einem etwaigen stilistischen Einfluß Bangs auf Thomas Mann beschäftigen. In seinem Aufsatz „Über den Einfluß von Übersetzungen aus den nordischen Sprachen auf den Sprachstil der deutschen Literatur seit

Skandinavien.“ In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 16 (1995), S. 159-169; Hans-Joachim Sandberg: „Geprüfte Liebe. Thomas Mann und der Norden.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 9 (1996), S. 265-91.

1890”⁵ umreißt Ernst Alker die Wirkung, die die gesteigerte Rezeption nordischer Literatur in Übersetzung im Deutschland der Jahrhundertwende auf den literarischen Stil zeitgenössischer deutscher Schriftsteller hatte. Zu den Beispielen, die Alker zur Untermauerung seiner These anführt, gehört auch Bangs Einfluß auf Thomas Mann. Alker behauptet, Bang habe in sprachlich-stilistischer Hinsicht das Frühwerk Thomas Manns, insbesondere die beiden Novellensammlungen *Der kleine Herr Friedemann* und *Tristan* sowie *Buddenbrooks* stark beeinflusst. Alker zufolge sind „Sprache und Stil des ersten Novellenbandes *Der kleine Herr Friedemann* [...] primär durch das Vorbild des Dänen [Herman Bang] bedingt.“ Leider geht er über diese pauschale These nicht hinaus und unterläßt es, sie anhand von Textbeispielen zu belegen. Anstelle einer am Text festzumachenden Beweisführung referiert er Hinweise, die Ulrich Lauterbach in seiner noch zu besprechenden Bang-Monographie in bezug auf die thematischen Berührungspunkte zwischen Bangs und Thomas Manns Werk gibt – allerdings ohne Lauterbachs Vorbehalte wiederzugeben! – und scheint diese als ausreichende Bestätigung seiner eigenen These zu werten. Abschließend betont Alker, der von Bangs Impressionismus beeinflusste Stil sei für Thomas Mann allerdings nur eine „Entwicklungsphase“ gewesen, schon in seinen frühen Werken zeige sich auch die „Tendenz zu jenen weitausholenden und kunstreichen Perioden, die nachmals für den Ausdruck des Lübeckers so charakteristisch wurden“.⁶

Ohne den Überlegungen des 10. Kapitels dieser Arbeit vorzugreifen, soll schon an dieser Stelle zu bedenken gegeben werden, daß die Erzählungen aus der Sammlung *Der kleine Herr Friedemann*, die in der Tat teilweise mit ihrem parataktischen und ansatzweise asyndetischen Stil an Bang erinnern, alle vor 1898 entstanden, zu einer Zeit also, als von Bang, mit Ausnahme des frühen Romans *Gräfin Urne*, der Bangs charakteristischen impressionistischen Stil noch nicht so deutlich zeigt wie spätere Werke, lediglich einige Erzählungen auf Deutsch erschienen waren. Daß tatsächlich die Lektüre einiger weniger Texte Bangs, die noch dazu nicht einmal alle den typisch impressionistischen Stil von Bangs reiferen Werken aufweisen, Thomas Mann stilistisch so stark beeinflusst haben soll, daß er seine frühen Texte ausnahmslos diesem Vorbild anpaßte, scheint unter diesen Bedingungen, wenn nicht ausgeschlossen, so doch nicht sehr wahrscheinlich.

Ein zweiter Vertreter der Gruppe, die Bangs Einfluß auf Thomas Mann überbewerten, ist Heinz Saueressig. In einer Fußnote seines 1974 überarbeiteten herausgegebenen Aufsatzes „Die

⁵ In: Paul Böckmann (Hg.): *Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*. Heidelberg 1959, S. 453-58.

⁶ Alker, S. 456.

Entstehung des Romans *Der Zauberberg*“,⁷ führt er das „Schönheitsideal“ des Schneetraums auf Thomas Manns „Jugendlektüre“ zurück, und zitiert als Beleg einige Liedverse aus Bangs *Am Wege* (vgl. GW II, 591; VM I, 86-87). Leider beachtet er dabei nicht, daß dieses Lied gar nicht von Bang selbst stammt, sondern im Roman deutlich erkennbar nur zitiert wird. Es handelt sich bei diesem Text, wie Sven Møller Kristensen erläutert, um die Bearbeitung einer französischen Vorlage durch Adolf Recke.⁸ Saueressigs ohnehin fragliche Ansicht, daß im Schneetraum eine „Jugendstilvision“ gestaltet sei, die stärker von dem Vorbild *Am Wege* als von „Einflüsse[n] durch das Italienerlebnis Goethes“ bestimmt sei,⁹ muß man daher leider ablehnen. So erfreulich es für jeden Bang-Forscher ist, eine Arbeit zu lesen, die sich der verbreiteten Meinung, Bangs Werke seien für Thomas Mann allenfalls von marginaler Bedeutung gewesen, widersetzt und Thomas Manns Bang-Rezeption gar mit der zentralen Episode des *Zauberbergs* in Verbindung bringt, so offensichtlich ist es auch, daß sich Saueressigs These nicht aufrecht erhalten läßt.

Wenn man sich nun den Arbeiten zuwendet, die sich etwas detaillierter und auf verlässlicher wissenschaftlicher Basis mit Thomas Manns Bang-Rezeption befassen, so muß man zunächst die bereits erwähnte Dissertation von Ulrich Lauterbach über Herman Bang berücksichtigen. In Deutschland hat man nicht nur Bangs Einfluß auf Thomas Mann bisher wenig beachtet, auch mit Bang selbst hat sich die deutsche Literaturwissenschaft kaum beschäftigt. Lauterbachs Arbeit ist bis heute die einzige Monographie zu Herman Bang in deutscher Sprache.¹⁰ In dieser umfassenden Arbeit zu Bangs Hauptwerken geht Lauterbach am Rande auch auf Parallelen zwischen Werken Bangs und Thomas Manns ein. Er scheint – nach einigen kurzen Bemerkungen von Arthur Burkhard einige Jahre zuvor¹¹ – der erste Literaturwissenschaftler zu sein, der die Ähnlichkeiten zwischen Bangs und Thomas Manns Werken anspricht und in einigen Texten konkrete Bezüge nachzuweisen versucht. In seiner Interpretation von Bangs Romanen und einigen seiner Erzählungen verweist Lauterbach zunächst auf Ähnlichkeiten der Dekadenzromane *Hoffnungslose Geschlechter* und *Buddenbrooks*.¹² Tat-

⁷ Heinz Saueressig: „Die Entstehung des Romans *Der Zauberberg*.“ In: Heinz Saueressig (Hg.): *Die Besichtigung des Zauberbergs*. Biberach an der Riss 1974, S. 5-53.

⁸ Vgl. Sven Møller Kristensen: „Noter.“ In: Herman Bang: *Ved Vejen. Med vejledningerne ved Sven Møller Kristensen udgivet af Dansk lærerforening*. Kopenhagen 1961, S. 157-158, hier: S. 158.

⁹ Saueressig, S. 33. Zum berechtigten Widerspruch gegen diese These, der allerdings nicht Bangs Einfluß berührt, vgl. Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann*. [Bd. I] Frankfurt am Main 1975, (= Das Abendland. Neue Folge 7), S. 375.

¹⁰ Ausführliche Analysen mehrerer Werke Herman Bangs enthält auch Antje Wischmanns komparatistische Dissertation von 1991, die diesen Autor in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen zur Ästhetizismus- und Dekadenzthematik stellt.

¹¹ Vgl. Burkhard: *The Geneological Novel in Scandinavia*; Burkhard: *Thomas Manns Indebtedness to Scandinavia*.

¹² Vgl. Lauterbach: *Herman Bang*, S. 8-10 und 17.

sächlich weisen diese beiden Romane thematische Gemeinsamkeiten auf, sind mehrfach miteinander verglichen worden,¹³ und Bangs Protagonist William Høg ist nicht zu Unrecht als „ein deutlicher Vorläufer von Thomas Manns degenerierten Buddenbrooks“ bezeichnet worden.¹⁴

Auf die international unterschätzte literarhistorische Stellung von *Hoffnungslose Geschlechter* hat Jens Malte Fischer aufmerksam gemacht, der betont, daß in diesem Roman „zu einem sehr frühen Zeitpunkt in überzeugender literarischer Formung das Phänomen der Décadence beschrieben worden ist.“ Auch Fischer erkennt die Ähnlichkeiten, die *Hoffnungslose Geschlechter* mit *Buddenbrooks* aufweist und meint daher, „daß Thomas Mann, bevor er die *Buddenbrooks* (1901) schrieb, die *Hoffnungslosen Geschlechter* gelesen hat“, müsse „nicht betont werden“.¹⁵ Dies ist jedoch ein voreiliger Schluß, denn obwohl die Parallelen in der Gesamtstruktur der beiden Romane sowie der Charakterzeichnung der Protagonisten William Høg und Hanno Buddenbrook nicht von der Hand zu weisen sind, kann ein Einfluß von *Haabløse Slægter* zumindest auf die Grundkonzeption von *Buddenbrooks* ausgeschlossen werden, weil Thomas Mann bereits seit zwei Jahren an seinem Roman arbeitete, als *Hoffnungslose Geschlechter* zunächst 1899 in der *Neuen Deutschen Rundschau* abgedruckt wurde und dann im selben Jahr wie *Buddenbrooks* bei Fischer in Buchform erschien.¹⁶ *Hoffnungslose Geschlechter* kann deshalb allenfalls in der Schlußphase von Thomas Manns Arbeit an seinem Roman einen Einfluß ausgeübt haben.

Lauterbach macht in seiner Untersuchung des weiteren auf Übereinstimmungen von Herman Bangs Erzählung *Von der Liebe (En Fortælling om Elskov)* mit Thomas Manns Novellen *Die Hungernden* und *Tonio Kröger* aufmerksam und nennt es „erstaunlich“, „wie sich die gleiche Problematik, [...] die gleichen Situationen und die gleichen Personen finden“. Insbesondere bei den Künstlerfiguren Herman Bangs stellt er „eine merkwürdige Verwandtschaft“ mit denen „des jungen Thomas Mann“ fest. „Eine Beeinflussung Manns durch Bang“ hält Lauterbach für „möglich“, „wahrscheinlicher“, fügt er dann zurückhaltend hinzu, sei es seiner Ansicht nach jedoch, „daß die Verwandtschaft der dichterischen Persönlichkeiten zu dieser

¹³ Vgl. u.a. Rychner, S. 573.

¹⁴ Koskimies, S. 50.

¹⁵ Jens Malte Fischer: „Décadence.“ In: Erika Wischer (Hg.): *Propyläen Geschichte der Literatur*. Frankfurt am Main und Berlin ²1988, Bd. 5, S. 559-581, hier: S. 572.

¹⁶ Wischmann behauptet, *Hoffnungslose Geschlechter* sei bereits 1887, also bereits 12 Jahre vor der Fischerausgabe, auf Deutsch erschienen. Diese Angabe ließ sich jedoch nicht verifizieren. Da Wischmann selbst vermerkt, ihr sei die Ausgabe von 1887 nicht greifbar und sie darüber hinaus auch für die *Exzentrischen Novellen* ein nicht verifizierbares frühes Ersterscheinungsjahr ansetzt, muß man davon ausgehen, daß sich in den von ihr verwendeten bibliographischen Quellen Fehlinformationen befinden.

Übereinstimmung geführt hat“.¹⁷ Man muß an dieser Stelle berücksichtigen, daß Lauterbach die meisten der oben zitierten Äußerungen Thomas Manns über Herman Bang anscheinend nicht kannte und die aufschlußreichen Briefe an Samuel Fischer und Kurt Martens nicht kennen konnte, weil sie zu Thomas Manns Lebzeiten noch unveröffentlicht waren. Möglicherweise wäre Lauterbachs Urteil über Bangs Einfluß auf Thomas Mann anders ausgefallen, wenn er gewußt hätte, daß Thomas Mann *Leben und Tod* tatsächlich kannte.¹⁸

Aus den Reihen der Thomas-Mann-Forschung kamen erste wichtige Hinweise zu Thomas Manns Bang-Rezeption, die später weiter ausgeführt und belegt wurden, im Jahr 1967 von Hans Wysling, dem späteren Leiter des Thomas-Mann-Archivs in Zürich. Wysling, der sich im Laufe seiner langjährigen Forschungstätigkeit mehrfach zu Bang und Thomas Mann äußerte – allerdings ohne die literarische Beziehung zwischen beiden Autoren tatsächlich zum Thema eines seiner zahlreichen quellenkritischen Aufsätze zu Thomas Mann zu machen – wies zunächst in seinen Untersuchungen zu Thomas Manns fragmentarischer *Fürsten-Novelle*, aus der dann *Königliche Hoheit* hervorging, darauf hin, daß Thomas Mann in der Entstehungszeit dieses Romans Bangs Novelle *Ihre Hoheit* rezipierte und ihr Anregungen entnahm.¹⁹ Wysling zählt in seiner Arbeit einige der übernommenen Elemente auf, zieht jedoch einen Einfluß Bangs für die Grundidee und den Anstoß zu *Königliche Hoheit* nicht in Betracht, weil er den Kern des Romans zu Recht schon im 1903 veröffentlichten *Tonio Kröger* angelegt sieht und den Abdruck von *Ihre Hoheit* in der Ausgabe der *Exzentrischen Novellen* von 1904 irrtümlich für die deutsche Erstveröffentlichung hält. Wenngleich Wysling also nicht darüber im klaren war, wie früh Thomas Mann die meisten der in den *Exzentrischen Novellen* enthaltenen Texte rezipierte, erkannte er anhand von „evident[en] Parallelen“²⁰ im Inhalt von Bangs Novellen und mehreren Texten Thomas Manns doch klar, daß Thomas Mann zu diesen Texten bewußte Bezüge herstellte. Wysling spricht zwar nicht von Intertextualität, reiht Bangs Novellen aber, ohne zu zögern, in die Quellentexte nicht nur für die *Fürsten-Novelle*, sondern auch für die *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull* ein. 1982 widmet Wysling in seiner ausführlichen Untersuchung dieses Romans mehreren Autoren, deren Einfluß auf den Roman er für bedeutend hält, kleine Unterkapitel, unter ihnen ist auch Her-

¹⁷ Lauterbach: *Herman Bang*, S. 72.

¹⁸ In seinem 1979 veröffentlichten Nachwort zu einer deutschen Neuauflage von *Sommerfreuden* stellt Lauterbach erneut eine Verbindung zwischen Bangs und Thomas Manns, aber auch Ibsens Künstlerfiguren her. Obwohl er nun auch Thomas Manns Äußerung aus dem Brief an Martens, er fühle sich Bang „tief verwandt“, zitiert, geht Lauterbach auf seine früher geäußerten Vermutungen, Bang habe Thomas Manns Künstlerdarstellungen beeinflusst, an dieser Stelle nicht mehr ein, sondern spricht nur noch von einem „für das Fin de Siècle [charakteristisch[en]] Künstlertypus“ bei beiden Autoren, Lauterbach: *Nachwort*, S. 149 und 157.

¹⁹ Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 70-71.

²⁰ Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 48.

man Bang. Wysling weist in dem Abschnitt auf die inhaltlichen Übereinstimmungen hin, die er zwischen drei Erzählungen Herman Bangs (*Die vier Teufel*, *Fratelli Bedini* und vor allem *Franz Pander*) einerseits und den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* andererseits feststellt. Alle drei genannten Erzählungen Bangs waren in den *Exzentrischen Novellen* enthalten.

Obwohl sich in der Gestalt von Hans Wysling ein eminenter Thomas-Mann-Forscher frühzeitig für die Vermutung aussprach, daß Thomas Mann in seiner literarischen Arbeit in irgendeiner Form von Herman Bang beeinflusst worden sei und er diese Vermutung auch überzeugend durch inhaltliche Parallelen im Werk beider Autoren belegte, folgten bei weitem nicht alle Flügel der Thomas-Mann-Forschung seinen Ansichten in dieser Frage.

Aage Houken etwa nennt in seinem 1969 entstandenen Aufsatz über „Thomas Mann und den Norden“ den deutschen Autor einen „Bewunderer“²¹ Bangs, zeigt sich aber abgeneigt, einen Einfluß Bangs auf Thomas Mann anzuerkennen und spricht von einer bloßen „Stimmungsverwandtschaft“²² der beiden Autoren. Hans Wyslings Aufsatz zur *Fürsten-Novelle* kennt er und erwähnt ihn auch, diese Kenntnis scheint ihn in seinem Urteil, Thomas Mann und Herman Bang seien sich nur zufällig ähnlich gewesen und hätten deshalb ähnliche Werke verfaßt, jedoch nicht zu beirren.

Houkens These von der ‚Stimmungsverwandtschaft‘ wird im gleichen Jahr von Klaus Matthias aufgegriffen, der sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Houkens Aufsatz stützt, diesen jedoch nicht erwähnt. Matthias’ Arbeit ist ein Paradebeispiel für die oben charakterisierte Haltung, die Bedeutung von Thomas Manns Bang-Rezeption allen Indizien zum Trotz zu leugnen. Matthias beginnt seine Ausführungen zu Thomas Mann und Bang damit, daß er die aussagekräftigsten Äußerungen Thomas Manns über Bang zitiert. Was Thomas Manns Kenntnis von Bangs Werken betrifft, so glaubt Matthias den Angaben, die Thomas Mann selbst gemacht hat, und hält es daher für „möglich“, daß Thomas Mann 1918 „Bangs Gesamtwerk überblickte“.²³ Anschließend weist er wie Lauterbach vor ihm auf Ähnlichkeiten in der Behandlung der Künstlerthematik bei Bang und Thomas Mann hin. Anders als Lauterbach hält er einen Einfluß Bangs auf Thomas Mann in dieser Hinsicht jedoch für unwahrscheinlich. Obwohl Matthias Thomas Manns aufschlußreichen Brief an Kurt Martens erwähnt, bestreitet er einen Einfluß Bangs auf Thomas Mann mit der Begründung, die Verwandtschaft zwischen den beiden Autoren, von der Thomas Mann in dem Brief an Martens spricht, bestehe lediglich

²¹ [Beundrer] Houken, S. 228.

²² [Stemningsslægtskab] Houken, S. 228.

²³ Matthias, S. 23.

in einem „allgemeinen Dekadenz-Gefühl“,²⁴ das sich bei Thomas Mann zudem nur im Frühwerk vor *Tonio Kröger* konstatieren lasse. Da Matthias außerdem fälschlich davon ausgeht, daß vor 1900 von Bangs Werken nur *Am Wege* auf Deutsch erschien, kann er nach einer Aufzählung der natürlich durchaus vorhandenen zahlreichen Unterschiede von Herman Bangs und Thomas Manns Werken zu dem Schluß kommen: „So verallgemeinern sich die Gemeinsamkeiten zwischen Bang und Thomas Mann zu einer verwandten Stimmung, die letztlich im Zeitgefühl selbst wurzelt.“²⁵ Im Anschluß daran erwähnt er wie vor ihm Hans Wysling Bangs Novelle *Ihre Hoheit*, in der Thomas Mann „ein negatives Kontrast-Vorbild [für *Königliche Hoheit*] hatte finden können“, betont aber nicht die vielen Parallelen zwischen diesen beiden Werken, sondern vielmehr die Merkmale, die sie voneinander unterscheiden. Die einzigen Fälle, in denen Matthias „eine Beziehung zwischen [Werken Herman Bangs und Thomas Manns] als geradezu erwiesen erschein[t]“, nämlich der Einfluß von Herman Bangs *Exzentrischen Novellen* auf die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, verbannt er in die Fußnoten seines Aufsatzes. Er muß zugeben, daß „die [...] Parallele [...] hier bis in den Namen und die äußere Situation im ganzen [geht]“, fügt aber unter impliziter Bezugnahme auf den oben beschriebenen Originalitätsanspruch gleichsam zur Verteidigung von Thomas Manns eigenständiger Kreativität hinzu, man sehe jedoch „wie Th. Mann aus gleichem Ansatz dann ganz anderes entwickelt“.²⁶ Am Beispiel von Matthias' Arbeit läßt sich illustrieren, wie Zweige der Thomas-Mann-Forschung die bestehenden Gemeinsamkeiten zwischen Herman Bangs und Thomas Manns Werken gezielt nutzen, um – mit der Absicht einer ‚Ehrenrettung‘ des Autors, der auf Inspirationen durch andere Werke nicht angewiesen sei – die Bedeutung durchaus erkannter Rezeptionsspuren herunterzuspielen.

Eine geradezu diametral entgegengesetzte Position zu Matthias' Aufsatz vertrat einige Jahre später Hans-Joachim Sandberg. In seinem 1972 erschienenen Aufsatz über „Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes“ äußert er die Ansicht, daß Bangs Einfluß auf Thomas Mann nicht etwa geringer gewesen sei, als der Brief an Martens vermuten läßt, sondern daß Bangs Romane und Erzählungen für Thomas Manns Werk sogar von weit größerer Bedeutung waren, als Thomas Mann selbst zugab. Es handelt sich Sandbergs Meinung nach bei den Gemeinsamkeiten in Herman Bangs und Thomas Manns Werken weniger um eine „Stimmungsverwandtschaft“ als vielmehr um ein Beispiel für den absichtlich verschwiegenen

²⁴ Matthias, S. 37.

²⁵ Matthias, S. 38.

²⁶ Matthias, S. 39.

„Einfluß wichtiger Anreger“.²⁷ Zu dieser Vermutung gelangt Sandberg deshalb, weil er in seiner Untersuchung von Thomas Manns Brandes-Rezeption zu dem Schluß kommt, daß die Lektüre von Brandes' *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* (*Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Litteratur*), für Thomas Mann von weitaus größerer Bedeutung war, als man seinen Äußerungen nach vermuten sollte. Sandberg geht davon aus, daß Brandes nicht der einzige Autor war, dessen Einfluß auf sein Werk Thomas Mann herunterzuspielen versuchte und nimmt an, daß Ähnliches auch auf Thomas Manns Beziehung zu Herman Bang zutrifft und daß Thomas Mann auch den Einfluß, den Bang auf ihn ausübte, absichtlich verschleierte. Wie schon Wysling vor ihm hält Sandberg besonders Bangs *Exzentrische Novellen* für eine Sammlung, der Thomas Mann „viele stimmungsmäßige und leitmotivische Anregungen“ verdankte.²⁸

Von einem umfassenden Einfluß Bangs auf Thomas Mann geht auch Steffen Steffensen in seiner 1975 entstandenen Arbeit zu „Thomas Mann und Dänemark“ aus, die einen der bedeutendsten Forschungsbeiträge zu Thomas Manns Bang-Rezeption darstellt. Steffensen zitiert zunächst ebenfalls den Brief an Kurt Martens, den er als Beweis dafür wertet, daß Thomas Mann „das eifrige Studium Bangs“ 1902 begonnen habe. Obwohl er danach Thomas Manns Äußerung zitiert, die Einflüsse für seinen ersten Roman seien auch „aus dem Dänemark Bangs“ (XII, 90) gekommen, schließt sich Steffensen dann jedoch bei seinem Versuch, Thomas Manns Bang-Lektüre zeitlich einzugrenzen, der Ansicht von Matthias an, „daß Bang offenbar erst nach *Buddenbrooks* gewirkt“ habe.²⁹ Er scheint sich dabei des Umstandes nicht bewußt zu sein, daß Manfred Dierks dieser Meinung bereits drei Jahre zuvor widersprochen hatte, als er in der Figur Fräulein Jensen aus Herman Bangs *Am Wege* ein Vorbild für Sesemi Weichbrodt in *Buddenbrooks* erkannte.³⁰ Steffensen weist anschließend auf die von Wysling und Matthias gemachten Beobachtungen zur Vorbildfunktion der *Exzentrischen Novellen* für *Königliche Hoheit* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* hin und macht zusätzlich auf die „verwandte Weise“ aufmerksam, „in der beide unabhängig voneinander eine Novelle über das Thema ‚Das Wunderkind‘ [...] geschrieben haben“.³¹ Er bezieht sich dabei auf Thomas Manns Erzählung *Das Wunderkind* und Herman Bangs Novelle *Charlot Dupont*, von der Steffensen fälschlich annimmt, daß sie erst 1904, also ein Jahr nach der Erstveröffentlichung

²⁷ Hans-Joachim Sandberg: „Suggestibilität und Widerspruch. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes.“ In: *Nerthus* 3 (1972), S. 119-163, hier: S. 156.

²⁸ Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 161.

²⁹ Steffensen, S. 232.

³⁰ Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 38. Auch Sauereßig geht davon aus, daß Thomas Mann „Herman Bangs kleine[n] Roman *Am Wege* [...] vor der Niederschrift von *Buddenbrooks* gelesen“ hatte, Sauereßig, S. 53.

³¹ Steffensen, S. 232.

von *Das Wunderkind*, auf Deutsch erschienen sei. Steffensen erkennt also, daß Thomas Manns schon in seinen frühen Werken Prätexte von Bang verarbeitete. Von diesem Punkt einmal abgesehen, enthält sein Aufsatz jedoch viele wichtige Beobachtungen zu Thomas Mann und Herman Bang. Steffensen erwägt nämlich nicht nur den Einfluß einzelner Texte Bangs auf Thomas Mann, sondern versucht auch, die zentralen thematischen Übereinstimmungen im Werk beider Autoren zu bestimmen. Die „entscheidende“ Gemeinsamkeit sieht Steffensen in dem „Gegensatz Kunst und Leben“ und den „verwandten Auswirkungen dieses Gegensatzes, der sowohl zu gemeinsamen Motiven als auch zu einer verwandten Lebensstimmung führt“. Von dieser Basis ausgehend erkennt Steffensen in dem „Leiden am Künstlertum“, das von der „Ausgeschlossenheit vom Leben“ begleitet ist, die der Künstler bei Bang und Thomas Mann erfährt, ein verbindendes Element im Werk beider Autoren. Darüber hinaus betont Steffensen, daß zu den „wichtigen Einsichten“, die Thomas Mann im Werk Bangs gestaltet fand und „die auch die seinigen waren“, vor allem auch die Erkenntnis der „starken Macht des blinden Trieblebens“ gehörte. Die „dämonische“ Kraft der Sexualität, die die Gefahren und Lockungen des Lebens verkörpert und die Kunst und den Künstler „bedroht und gefährdet“,³² stellt in der Tat einen zentralen Punkt in Thomas Manns Bang-Rezeption dar, auf den noch zurückzukommen sein wird.

Ein weiterer wichtiger Beitrag, der sich mit Thomas Manns Bang-Rezeption beschäftigt, ist das von Leonie Marx verfaßte Kapitel des *Thomas-Mann-Handbuchs* über „Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen“. In diesem Aufsatz hebt die Autorin im Gegensatz zu Lauterbach, Matthias und Steffensen, die die Affinität Thomas Manns zu Bangs Werken vor allem in der gemeinsamen Künstlerthematik sowie in einer verwandten dekadenten Melancholie sehen, auch die Komik in Bangs Werken hervor, die für den Ironiker Thomas Mann in der Tat ein wichtiges Rezeptionskriterium gewesen sein dürfte. Diese Ansicht teilt auch Walter Schönau.³³ Anschließend nennt Marx, wie vor ihr schon Matthias und Steffensen die einschlägigen Äußerungen Thomas Manns über Herman Bang. Dann referiert sie Wyslings Bemerkungen zur Bedeutung der *Exzentrischen Novellen* für Thomas Manns Romane *Königliche Hoheit* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Mit *Königliche Hoheit* und Bangs *Ihre Hoheit* befaßt sie sich ausführlicher. Marx weist als erste darauf hin, daß *Ihre Hoheit* vor der Fischer-Ausgabe von 1904 bereits zweimal auf Deutsch erschienen war³⁴ und wendet sich damit implizit gegen Matthias‘ und Wyslings Überzeugung, daß Bangs Novelle allenfalls in

³² Steffensen, S. 234.

³³ Vgl. Schönau, S. 165.

einer späteren Arbeitsphase der *Fürsten-Novelle* als Prätext in Frage kommt. Marx arbeitet bei ihrer vergleichenden Untersuchung der beiden Texte „eine Reihe thematisch-motivischer Parallelen zwischen *Ihre Hoheit* und *Königliche Hoheit*“ heraus. Die gleichzeitig vorhandenen deutlichen Unterschiede zwischen den beiden Texten lassen sie abschließend zu der Überzeugung gelangen, daß man *Königliche Hoheit* als „Gegenkonzeption“ zu *Ihre Hoheit* interpretieren müsse.³⁵

Marx' Aufsatz stellt auf diese Weise – wenn man von einigen Bemerkungen Hans Wyslings über *Franz Pander* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* absieht – die erste Arbeit dar, in der die Bezüge, die Thomas Mann zu Bangs Werken herstellt, nicht pauschal als „Einfluß“ verbucht, sondern in bezug auf ihre Funktion betrachtet werden. Indem sie *Königliche Hoheit* als Gegenentwurf zu *Ihre Hoheit* wertet, bestätigt sie Vagets These, daß sich Thomas Mann mit Prätexten bevorzugt in Form von Kontrafakturen auseinandergesetzt habe. Die gleiche Beobachtung macht sie auch in bezug auf *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, dessen Protagonist – wie auch schon Matthias und Wysling bemerkten – auffällig viel mit Bangs Figur Franz Pander aus der gleichnamigen Novelle gemeinsam hat. Marx konstatiert auch in diesem Fall, daß Thomas Manns in seinem Text eine Gegenfigur zu Bangs Protagonisten entworfen habe.

Der letzte Forschungsbeitrag zu Thomas Manns Bang-Rezeption, mit dem sich hier ausführlicher befaßt werden soll, ist Heinrich Deterings 1994 erschienene umfassende Untersuchung zur „literarischen homoerotischen Camouflage“, die sich auch mit den Autoren Herman Bang und Thomas Mann beschäftigt.³⁶ Detering weist Spuren der Rezeption von Bangs Werken in Thomas Manns Frühwerk nach und illustriert die Bedeutung, die der Homosexualität beider Autoren in Thomas Manns Bang-Rezeption zukommt. Er zeigt zunächst nach Hinweisen auf die von Matthias und Wysling aufgedeckten Spuren der Bang-Lektüre in Thomas Manns Werk bis dahin noch nicht beachtete Übernahmen aus Bangs Werken auf und bestätigt indirekt Dierks These, daß *Am Wege* für den jungen Thomas Mann geschätzte Lektüre und literarisches Vorbild zugleich war. Deterings Interpretation von Thomas Manns früher Erzählung *Ein Glück* veranschaulicht, daß nicht nur Atmosphäre und Szenerie dieser Erzählung der Jahrmarktszene in *Am Wege* nachgebildet sind, sondern daß auch von den Merkma-

³⁴ 1887 in *Verfehltes Leben* unter dem Titel *Ihre Hoheit* und 1903 in der Zeitschrift *Der Türmer* unter dem Titel *Son Altesse*, den Bang später für die Novelle benutzte, vgl. Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 188.

³⁵ Das entspricht auch der Auffassung Wyslings, vgl. Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 71-72.

³⁶ Die nach Deterings Untersuchung veröffentlichten Arbeiten von Schönau und Sandberg bleiben hier unberücksichtigt, weil sie in bezug auf Thomas Manns Bang-Rezeption nicht über die oben referierten Ergebnisse früherer Untersuchungen, besonders der Aufsätze von Steffensen und Marx, hinausgehen.

len, die die Protagonistin dieses Romans und auch die meisten anderen von Bangs Heldinnen besitzen, „bemerkenswert viele“ auf Thomas Manns Hauptfigur Anna zutreffen.³⁷ Gleichzeitig erinnern der Titel von Thomas Manns Erzählung und die beiden Hauptfiguren, Baronin Anna und Baron Harry, „der Rittmeister“ (VIII, 349), an Bangs Novelle *Vom Glück*³⁸ – die die glückliche Liebesgeschichte zwischen einer Adligen und einem Leutnant erzählt und als „deren tragische Umkehrung *Ein Glück* sich lesen läßt“.³⁹

In *Ein Glück*, so Detering weiter, verwendet Thomas Mann eine Figurenkonstellation, die seinem Romanprojekt *Maja/Die Geliebten* entstammt. Dieser nicht ausgearbeitete Entwurf, der vor dem biographischen Hintergrund der Ehrenberg-Zeit entstand und vierzig Jahre später in den *Doktor Faustus* einging, besteht bekanntlich zum Teil aus Notizbuch-Eintragungen Thomas Manns, in denen autobiographische Gefühle und Erlebnisse in den Empfindungen der Protagonistin Adelaide fiktionalisiert werden.⁴⁰ In diesen Notizen „figuriert [...] Thomas Mann als die [...] unerwidert liebende, immer von neuem gedemütigte“⁴¹ Frau. Die unglücklich liebende Heldin, so wird bei Detering deutlich, fungiert als weibliches *alter ego*⁴² für den homosexuellen Verfasser – eine Technik, die Thomas Mann sowohl von H.C. Andersen als auch von Herman Bang übernahm.⁴³ In seinem Kapitel über Herman Bang, das dem Thomas-Mann-Kapitel vorausgeht, veranschaulicht Detering, wie Herman Bang den Umstand, daß er sich als Homosexueller in der Liebe zu einem Mann in einer ähnlichen emotionalen Situation befand wie eine liebende Frau, für sein schriftstellerisches Werk produktiv machte. Um das Identifikationspotential zu erhöhen, sind die Frauen, die Bang in seinen Werken beschreibt, „durchweg Außenseiterinnen“, deren „erotische[m] Begehren nicht [geantwortet wird]“,⁴⁴ also Frauen, die der Demütigung durch heterosexuelle Männer ebenso preisgegeben sind wie ein Homosexueller. Seine Bewunderung für Bangs Technik legte es dem jungen Autor Thomas Mann nahe, in seinen eigenen Werken ähnlich vorzugehen und mit „femininen Selbstprojektion[en]“ zu arbeiten. Adelaide und die Baronin Anna, so Detering weiter, sind die ersten Frauenfiguren Thomas Manns, die diesem Gestaltungsprinzip entspringen, aber noch „viel später, in Gestalten wie Mut-em-enet und Rosalie Tümmeler, der Betrogenen, wird er, in

³⁷ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 320-21.

³⁸ *Vom Glück* stammt aus der Sammlung *Leben und Tod*, wie auch die Novelle *Von der Liebe*, auf deren Einfluß auf *Die Hungernden* und *Tonio Kröger* Lauterbach hingewiesen hat. Vgl. Lauterbach: *Herman Bang*, S. 72 und S. 66 dieser Arbeit.

³⁹ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 322.

⁴⁰ Vgl. Hans Wysling: „Zu Thomas Manns *Maja*-Projekt.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 23-47.

⁴¹ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 314.

⁴² Vgl. auch Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 182-85.

⁴³ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 31 und 258-61.

⁴⁴ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 260-61.

größerem Maßstab und literarisch ungleich komplexer, auf das da zuerst erprobte Modell zurückgreifen“.⁴⁵

4.2. Fazit

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Forschung, insbesondere mit den Beiträgen von Wysling, Steffensen und Marx, überzeugend nachgewiesen hat, daß für Thomas Mann Bang einen Autor darstellte, dessen Werk er mit großem Interesse rezipierte, weil er bei Bang viele Themen fand, die ihn faszinierten und um die auch sein eigenes Werk stets kreist. Insbesondere der Themenkomplex der Dekadenz sowie die Figur des vom Leben ausgeschlossenen und in seiner sublimierten Existenz von der Sexualität bedrohten Künstlers, die Thomas Mann selbst mehrfach gestaltete, dürften ihn in Bangs Werk angesprochen haben. Daß zwischen Bangs und Thomas Manns Werken auffällige thematische Parallelen bestehen und daß Thomas Mann in mehreren seiner Werke offensichtlich Elemente aus Romanen und Erzählungen von Bang – insbesondere aus den *Exzentrischen Novellen* – übernommen hat, ist der Forschung recht früh aufgefallen – wenngleich einige Interpreten ihre eigenen Beobachtungen zu leugnen versuchen. Daß diese „Übernahmen“ kalkulierte intertextuelle Bezüge sind, in denen Thomas Mann seiner Faszination für Bangs Werke in einer schöpferisch-kritischen Auseinandersetzung Ausdruck verlieh, ist jedoch eine Einsicht, zu der die Forschung noch kaum durchgedrungen ist. Lediglich Leonie Marx' Aufsatz – und bedingt auch Deterings Arbeit – zeigt Ansätze dazu, die offensichtlich vorhandenen Übereinstimmungen in Texten von Bang und Thomas Mann als Ausdruck einer bewußten intertextuellen Auseinandersetzung zu deuten. Im Rahmen dieser Überlegungen gelangt Marx zu der Erkenntnis, daß sich Thomas Mann in mehreren Werken in Form von Gegenentwürfen mit Bangs Erzählungen auseinandergesetzt hat. Es stellt sich daher die Frage, ob dies ein Muster ist, von dem Thomas Manns intertextuelle Auseinandersetzung mit Bangs Werken insgesamt geprägt ist. Die Antwort darauf kann nur in einer ausführlichen Analyse der oben genannten Texte und ihrer Bezüge zu einander gefunden werden, wie sie in den folgenden Kapiteln durchgeführt wird. Es soll jedoch nicht vergessen werden, daß Bangs Bedeutung für Thomas Manns Werk nicht nur in diesen intertextuellen Bezügen erkennbar wird, sondern daß Deterings Forschungsbeitrag auch darauf aufmerksam gemacht hat, daß das Ausmaß, in dem Thomas Manns Bang-Rezeption von der homosexuellen Veranlagung beider Autoren gesteuert wurde, sich interessanterweise nicht nur in intertextuellen Bezügen äußert, sondern sich auch dadurch bemerkbar macht, daß

⁴⁵ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 320.

Thomas Mann in Bangs Frauenfiguren eine Darstellungsweise vorfand, die sich für seinen eigenen Versuch, homoerotische Gefühle in Form eines weiblichen *alter egos* zu fiktionalisieren und literarisch zu verarbeiten, instrumentalisieren ließ. Da sich davon ausgehen läßt, daß dies eines der Dinge war, auf die sich Thomas Mann bezog, als er davon sprach, er habe von Bang „viel gelernt“,⁴⁶ wird auf diese Funktionalisierung von Frauenfiguren im Werk des homosexuellen Autors, die Thomas Mann bei Bang vorfand – oder vorzufinden meinte – und die er in modifizierter Form für sich übernahm, deshalb später noch detailliert einzugehen sein.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. Kapitel 1, Fußnote 22.

⁴⁷ Vgl. Kapitel 9.

5. „Ein anrühiger Scharlatan“: Die Existenz des Künstlers

5.1. Wunderkinder

Im Dezember 1903 erschien in der *Neuen Freien Presse* Thomas Manns kurze Erzählung *Das Wunderkind*, die er eigens für die Weihnachtsnummer der Zeitschrift verfaßt hatte.¹ Obwohl er das Werk kurz nach der Veröffentlichung als „un petit rien“ bezeichnete,² schätzte er die Erzählung doch so sehr, daß er sie in den folgenden Jahren mehrmals auf Lesungen vortrug.³ 1910 schrieb er dann sogar an Ernst Bertram, daß ihm von seinen kurzen Erzählungen *Das Wunderkind* „persönlich das liebste“ sei,⁴ bezeichnete 1912 Harald Nielsen gegenüber den Text als „die erheblichste“ seiner „kleinen Novellen“⁵ und machte *Das Wunderkind* 1914 zur Titelerzählung einer Novellensammlung. Der Grund dafür, warum ihrem Autor gerade diese Erzählung viel bedeutete, dürfte, wie Steffensen vermutet,⁶ darin bestehen, daß sie neben *Tonio Kröger* eine frühe Behandlung eines für Thomas Manns Gesamtwerk zentralen Themas darstellt: „das Problem des Künstlertums“ (XI, 558).

Die kurze Erzählung schildert einen Konzertabend, bei dem der kleine Junge Bibi Saccellaphylaccas als Pianist auftritt und eigene Kompositionen vorträgt. Das Publikum zeigt sich entzückt von dem begabten Kind, schenkt seine Aufmerksamkeit allerdings stärker dem niedlichen Aussehen und reizenden Benehmen des Kleinen als seinem Vortrag. Bibi ist den Zuhörern als „Wunderkind“ angekündigt worden und er bemüht sich, den Anforderungen eines sensationslustigen Publikums gerecht zu werden, denn „er weiß, daß er sie [die Leute] ein wenig unterhalten muß“ (VIII, 340). Er beugt sich den Anstrengungen, die sein auf Profit bedachter Impresario mit Hilfe eines „gewaltige[n] Reklameapparat[es]“ (VIII, 339) unternommen hat, um das Kind publikumswirksam in Szene zu setzen. Herausgeputzt in weißer Seide präsentiert Bibi sich freundlich lächelnd mit „hübsche[m] Augenaufschlag“ (VIII, 344) den Zuhörern und entspricht so seiner Rolle als niedliches Kind-Genie.

¹ Vgl. Thomas Manns Brief an Kurt Martens vom 30.12.1903, in: *Thomas Mann – Kurt Martens: Briefwechsel I*, S. 211.

² Thomas Mann in einem Brief an Kurt Martens vom 30.12.1903, in: *Thomas Mann – Kurt Martens: Briefwechsel I*, S. 211. Klaus Harpprecht irrt allerdings, wenn er behauptet, Thomas Mann habe Kurt Martens gegenüber „mit einer Spur von Koketterie“ von einem „unglaublichen Schmarren“ gesprochen, Harpprecht, S. 196. Diese Äußerung bezieht sich nicht auf *Das Wunderkind*, sondern auf *Beim Propheten*, vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 888 und Hans Wyslings Kommentar in: *Thomas Mann – Kurt Martens: Briefwechsel I*, S. 213.

³ Vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 951-952, 1413, 1560, 1831-1832.

⁴ Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 128.

⁵ Thomas Mann in einem Brief vom 7.8.1912, zitiert nach: Steffensen, S. 278.

⁶ Vgl. Steffensen, S. 232.

Früh stellt sich im Text die implizite Frage, ob dieses so gekonnt inszeniert auftretende Kind denn überhaupt wirklich musikalisch begabt ist, oder ob es sich bei seinen Auftritten etwa nur um eine geschickt aufgezo- gene Täuschung und Betrugerei handelt. Als die Erzäh- lung von der Außenperspektive in Erlebte Rede übergeht und Bibis Gefühle beim Klavierspiel beschrieben werden, zeigt sich dann, daß er in der Tat ein Künstler ist, der in seiner Musik lebt. Mit Worten, die an Hanno Buddenbrooks Verzückung beim Klavierspiel erinnern (vgl. I, 505-507 und 847-850), beschreibt der Erzähler Bibis Hingabe an die Musik: „dieses prickeln- de Glück, dieser heimliche Wonnenschauer, der ihn jedesmal überrieselt, wenn er wieder an einem offenen Klavier sitzt“ (VIII, 341). Dem Großteil des Publikums teilt sich davon aller- dings nicht viel mit. Obwohl ein Zuhörer bei Bibis Spiel erkennt „wie süß das ist“ (VIII, 345) und einem jungen Mädchen in Bibis Vortrag die „losgelöste Leidenschaft“ (VIII, 345) begeg- net, gilt der Applaus des Publikums insgesamt weniger Bibis Kunst, seinem Klavierspiel, als seinen „zierliche[n] Hüften“ und „seine[m] kleinen, schüchternen und lieblichen Damengruß“ (VIII, 339). So erfährt der kleine Bibi das Leid des unverstandenen Künstlers. Das Publikum läßt sich von seiner reizenden Kindlichkeit gefangen nehmen und applaudiert seiner trivialen Komposition über einen Uhu und einige Spatzen, ohne den künstlerischen Höhepunkt des Konzerts wahrzunehmen:

„Hört doch, nun kommt die Stelle, wo es nach Cis geht!“ Und er läßt die Ver- schiebung spielen, indes es nach Cis geht. „Ob sie es merken?“ Ach nein, be- wahre, sie merken es nicht! Und darum vollführt er wenigstens einen hübschen Augenaufschlag zum Plafond, damit sie doch etwas zu sehen haben. (VIII, 344)

Bibi befindet sich also in der paradoxen Situation, einerseits durch die Manipulationen des Impresarios, der „kein Begeisterungsmittel unversucht“ läßt (VIII, 347), in die Rolle eines Scharlatans gedrängt zu werden, andererseits zugleich der unverstandene Künstler zu sein, der den innerlichen Abstand vom Publikum nicht wirklich überwinden kann und zu den meisten Zuhörern nur über seine reizende Kindlichkeit einen Ersatzkontakt herstellt. Dieses Dilemma, in dem sich Bibi in seiner ambivalenten Rolle als „Wunderkind“ zwischen Schein und Wirk- lichkeit, zwischen Kunst und Betrug befindet, wird zum Ende der Erzählung programmatisch auf die Situation des Künstlers an sich ausgeweitet, wenn der Erzähler die Gedanken eines anwesenden Kritikers wiedergibt:

„Man sehe ihn sich an, diesen Bibi, diesen Fratz! Als Einzelwesen hat er noch ein Ende zu wachsen, aber als Typus ist er ganz fertig, als Typus des Künstlers. Er hat in sich des Künstlers Hoheit und seine Würdelosigkeit, seine Scharlatanerie und seinen heiligen Funken, seine Verachtung und seinen heimlichen Rausch.“ (VIII, 346)

In dieser Charakteristik erhält Bibis scheinbar zwischen Künstler und Betrüger befindliche Position ihre Bewertung: er steht nicht zwischen Künstler und Scharlatan, sondern vereint diese beiden Eigenschaften in sich. Als Künstler weist er zwangsläufig auch die Merkmale eines „anrühige[n] Scharlatan[s]“ (XI, 332) auf. Dieses Bild vom Künstler als einem Betrüger, einem ‚Macher‘ eher als einem inspiriert Schaffenden, die Vorstellung vom Artisten als einem berechnenden Illusionisten, der seine Aufmerksamkeit weniger dem Kunstwerk als seiner gekonnten Inszenierung widmet, übernahm Thomas Mann aus Friedrich Nietzsches Wagner-Kritik.⁷ Den *Fall Wagner* rezipierte Thomas Mann mit Faszination und großer Wirkung auf sein eigenes Schaffen.⁸ Wie er selbst sagte, wurden

all meine Begriffe von Kunst und Künstlertum auf immer davon bestimmt, oder, wenn nicht bestimmt, so doch gefärbt und beeinflusst [...] – und zwar in einem nichts weniger als herzlich-gläubigen, vielmehr in einem nur allzu skeptisch-ver-schlagenen Sinn. (XII, 74)

In Nietzsches Ausführungen begegnete dem jungen Thomas Mann Wagner als der dekadente „*moderne Künstler par excellence*“,⁹ dessen Kunstwerke im Gegensatz zum Geniekult des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht vornehmlich Produkte höherer Inspiration darstellen, sondern sich vielmehr als berechnete Artefakte präsentieren, die bewußt zur Manipulation des Publikums eingesetzt werden. Der sich und sein Werk inszenesetzende Künstler verkommt auf diese Weise zum „Schauspieler“,¹⁰ zu einer „kluge[n] Klapperschlange“,¹¹ die ihr Publikum hinterlistig betört. Während Nietzsche von anfänglicher Begeisterung für Wagners Werk allmählich zu seiner späteren ablehnenden Position dem Komponisten gegenüber gelangte und dessen manipulative künstlerische Vorgehensweise heftig kritisierte, erkannte Thomas Mann in Wagner den Prototyp des modernen Künstlers, dem er sein kühl-intellektuelles Schaffen nur bedingt vorwarf. Zwar hob sich der Künstlertyp nach Wagners Muster auch in Thomas Manns Augen durch seinen „Geniemangel“¹² unvoreteilhaft vom ‚klassischen‘ Bild

⁷ Zu Bibi als dekadentem Künstler nietzscheanischer Prägung vgl. auch Ford B. Parkes-Perret: „Thomas Mann’s Novella *Das Wunderkind*. The Androgynous Artist.“ In: *Colloquia Germanica* 25 (1992), S. 19-35, hier: S. 26. Hamann/Hermand sprechen, allerdings, ohne den Bezug zu Nietzsche herzustellen, allgemein von dem „zeitgenössischen Künstler als eine[r] höchst fragwürdige[n] Erscheinung“ mit Hang zur „intellektuellen Hochstapelei“, Richard Hamann und Jost Hermand: *Impressionismus*. Berlin 1960, (= *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus* 3), S. 173.

⁸ Vgl. Jürgen Hillesheim: *Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches „Der Fall Wagner“ im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989, (= *Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* 13).

⁹ Friedrich Nietzsche: „Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem.“ In: Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Hg. v. Karl Schlechta. München 1997 [1955], Bd. II, S. 901-932, hier: S. 913.

¹⁰ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 919.

¹¹ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 908.

¹² Thomas Mann in der Notiz 102 zu seinem geplanten Essay *Geist und Kunst*, abgedruckt in: Hans Wysling: „*Geist und Kunst*. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay‘.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling:

des aus sich heraus schaffenden Künstlers ab, gleichzeitig hielt Thomas Mann, wie schon unter 2.3. deutlich wurde, jedoch eine Rückkehr zu diesem Ideal weder für zeitgemäß noch für möglich.

Die aus dieser Überzeugung erwachsene „Haßliebe zu Richard Wagner“,¹³ ließ Thomas Mann schwanken zwischen emotionaler Hingabe an Wagners rauschhafte Musik und einer intellektuell-entlarvenden Betrachtung von Wagners Werken. Das an Nietzsche geschulte Mißtrauen gegenüber Wagners Werk und der modernen Kunst insgesamt, das Thomas Mann außerordentlich berechtigt fand, ließ ihn niemals los – genauso wenig wie die Faszination, die trotzdem für ihn von Wagners Musik ausging. Die Ambivalenz im Wesen des modernen Künstlers beschäftigte Thomas Mann sein Leben lang und hatte um so größere Auswirkungen auf ihn, als er sein eigenes Selbstverständnis als Künstler auch im Schatten von Nietzsches Wagner-Kritik entwickelte. Obwohl er die Kritik an Wagner teilte, näherte er sich selbst stark Wagners Arbeitsweise an, weil er in ihr den unausweichlichen Ausdruck modernen Künstlertums erblickte. Symptomatisch für Thomas Manns künstlerische Anlehnung an Wagners Werk ist dabei besonders, daß er von Wagner ein für sein eigenes Schaffen sehr bedeutsames Gestaltungsmittel übernahm: die Leitmotivik, die ihn in Wagners Musik stets „bezauber[te]“ (X, 840).¹⁴

Nietzsches Wagner-Kritik, dieser „Keimzelle der Mannschen Ästhetik“¹⁵ mit ihrer dualistischen Existenzbestimmung des Künstlertums zwischen Genialität und Scharlatanerie zeigt sich in nahezu allen Werken Thomas Manns von den frühen Erzählungen bis ins Spätwerk. Nicht zufällig enthalten noch seine beiden letzten Romane, die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* und der *Doktor Faustus*, als Hauptfigur einerseits einen begabten Hochstapler, der den Betrug fast zu einer Kunstform erhebt, und andererseits einen Künstler, der mit dem Schicksal „des Dr. Johannes Faust, eines Scharlatans“ (IX, 592) identifiziert wird.

Wie schon angedeutet, beinhaltete die fortwährende Diskussion der Künstlerproblematik in seinem Werk für Thomas Mann zwangsläufig auch eine Form der Selbstreflexion, den Versuch einer Bestimmung der eigenen Position. Das dürfte auch ein Grund gewesen sein, warum Thomas Mann *Das Wunderkind*, diesen Text über den Auftritt eines Künstlers vor Publikum vortrug. Auf diese Weise seinerseits so gern auf Lesungen vortrug. Auf diese Weise gelang ihm ein reizvoller Spiegeleffekt der Wiederholung des Vorgetragenen in der Situation des Vortrages.

Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 123-233, hier: S. 206.

¹³ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 14.

¹⁴ Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 17.

Eine weitere Entsprechung von Form und Inhalt erreichte Thomas Mann in *Das Wunderkind* dadurch, daß er die Figur des Künstlers, der sein Werk nicht in Inspiration empfängt, sondern unter Bezugnahme auf bereits existierende Kunstwerke ‚handwerklich‘ erarbeitet, in den Mittelpunkt eines Textes stellte, der seinerseits unter Benutzung verschiedener Vorbilder entstand. Die mangelnde „Unmittelbarkeit“ (VIII, 345), die Bibi von einer Klavierlehrerin aus dem Publikum vorgeworfen wird, weil eine seiner kleinen Kompositionen stark an Chopin erinnert, läßt sich als ironischer Hinweis darauf lesen, daß auch der Autor der Erzählung Vorbilder verwendete. Daß es ein biographisches Modell für die Titelfigur gab, ist seit langem bekannt. Es handelt sich um den jungen griechischen Pianisten Loris Margaritis.¹⁶ Thomas Manns Frau Katia sagt dazu in ihren *Ungeschriebenen Memoiren*:

Es gab das „Wunderkind“, es war ein kleiner griechischer Pianist, in dem Aufzug, wie mein Mann ihn in der Novelle schildert, in weißem Atlas von Kopf bis Fuß, und er ist sehr früh gestorben. Nach Jahren hat seine Witwe an Erika [Mann] geschrieben, daß er die Geschichte gekannt und sich sehr darüber amüsiert hätte, und sie schickte ihr auch eine Photographie vom Wunderkind in der Kleidung, in der ihn die Novelle schildert.¹⁷

Neben diesem biographischen Modell gab es jedoch auch ein bedeutendes literarisches Vorbild für diese von der Forschung bisher wenig beachtete Erzählung.¹⁸

Wie schon erwähnt, hat Steffen Steffensen bereits 1975 auf thematische und darstellungstechnische Ähnlichkeiten von Herman Bangs Novelle *Charlot Dupont* und Thomas Manns Erzählung *Das Wunderkind* hingewiesen.¹⁹ Wenn Steffensen davon spricht, daß die beiden Novellen trotz aller noch zu zeigenden Ähnlichkeiten „unabhängig voneinander“²⁰ entstanden seien, so nur deshalb, weil er fälschlicherweise davon ausgeht, daß *Charlot Dupont* erstmals 1904, also ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Das Wunderkind*, in der Fischer-Ausgabe der *Exzentrischen Novellen* in deutscher Übersetzung erschienen sei. Tatsächlich war Bangs Novelle jedoch zuvor bereits zweimal auf Deutsch gedruckt worden.²¹ Während es zunächst wegen des frühen Erscheinungsjahres zweifelhaft erscheint, ob Thomas

¹⁵ Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985, S. 87.

¹⁶ Vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 874.

¹⁷ Katia Mann: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt am Main ²1989 (= Fischer Taschenbuch 1750), S. 124. Die Photographie ist abgebildet in: Wysling/Schmidlin: *Bild und Text*, S. 40.

¹⁸ Die ausführlichste Beschäftigung mit dem Text bietet Parkes-Perret.

¹⁹ Vgl. S. 85 dieser Arbeit.

²⁰ Steffensen, S. 232.

²¹ 1995 hat Leonie Marx auf die 1887 erschienene Übersetzung von Jonas hingewiesen, vgl. Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 188. Trotzdem vertritt noch Vivian Greene-Gantzberg, die sich ganz offensichtlich auf Steffensens Aufsatz stützt – allerdings ohne ihn zu nennen! – in ihrer kürzlich erschiene-

Mann die erste, von Emil Jonas angefertigte, Übersetzung von *Charlot Dupont* kannte, die 1887 zusammen mit Bangs Novelle *Ihre Hoheit* unter dem Sammeltitle *Verfehltes Leben* erschien, ist es hingegen sehr wahrscheinlich, daß er die Fischer-Übersetzung schon vor 1904 kannte. Denn der Vorabdruck von *Charlot Dupont* und die Erstveröffentlichung von Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank* waren 1899 im Inhaltsverzeichnis der *Neuen Deutschen Rundschau* unmittelbar untereinander aufgeführt, so daß Thomas Mann Bangs Novelle fast zwangsläufig bemerken mußte. Daß er auch die frühere Übersetzung von Emil Jonas kannte, läßt sich allerdings schon auf Grund des Titels vermuten, den Jonas der Novelle gab: *Das Wunderkind*.

Außer der auffälligen Titelgleichheit weist Herman Bangs Novelle *Charlot Dupont* leicht erkennbar auch viele thematische Übereinstimmungen mit Thomas Manns *Wunderkind* auf. Bang beschreibt in seiner Novelle die Kindheit und Jugend von Charlot Dupont, dem seine Mutter als Kind einige triviale Lieder auf der Geige beibringt, mit denen er hauptsächlich aufgrund seines niedlichen, kindlichen Aussehens auf einem Wohltätigkeitskonzert Erfolg hat. Daraufhin beginnt sein Vater, ein ehrgeiziger Betrüger, mit Hilfe eines Impresarios Charlot Dupont als angebliches „Wunderkind“ zu vermarkten. Da Charlots Erfolg nur auf seiner Jugend beruht, ist das Ende seiner Karriere absehbar, einer Karriere, die Charlot auf Tournen durch die halbe Welt führt, ihn überanstrengt und ihm die Kindheit nimmt. Sowohl Charlots Vater als auch seinem Impresario, die beide ein rein finanzielles Interesse an dem Kind haben, ist es gleichgültig, ob Charlot talentiert ist oder nicht, solange er sich erfolgreich vermarkten läßt. Diese Vermarktung des Jungen wird bei Charlot wie auch bei Bibi mit publikumswirksamen Manipulationen durchgeführt, die zum Teil die Grenze zu Lüge und Betrug überschreiten. So läßt der Impresario unter anderem vor einem Konzert bekanntgeben, Charlot sei Halbweise, obwohl in Wahrheit Charlots Vater seine Frau mit Charlots Geschwistern in ärmlichen Verhältnissen in Paris zurückgelassen hat, (vgl. VL, 77; EN, 282; VM II, 142) oder es wird fälschlicherweise behauptet, der Erlös komme „Überschwemmt“ zugute (VL, 86; EN, 297; VM II, 152).

Weil ihr Erfolg hauptsächlich auf ihren kindlichen Reizen beruht, werden beide „Wunderkinder“ so gekleidet, daß ihre niedliche Ausstrahlung hervorgehoben wird. Bibi trägt, wie bereits erwähnt, weiße Seide, Charlot tritt stets in einer „mit Spitzen besetzten Sammetbluse“ (VL, 73; EN, 277; VM II, 138) auf. Zusätzlich wird das Alter der Kinder in beiden Fällen manipuliert:

nen Arbeit die These einer unabhängigen Entstehung von *Charlot Dupont* und *Das Wunderkind*, vgl. Greene-Gantzberg: *Biography of Herman Bang*, S. XII.

Charlot Dupont

„Er [Charlot] ist also sieben Jahre alt?“ „Eben vollendet.“ „Wir sagen sechs. Er kann für sechs Jahr gehen.“ (VL, 75; EN, 279; VM II, 138)

„Mein Herr, – Charlot muß acht Jahre alt sein,“ sagte er [der Impresario]. „Man kann nicht sieben Jahr alt sein, wenn man bald in die Garde eintreten kann.“ Charlot ging nun bereits ins elfte Jahr. (VL, 87; EN, 298; VM II, 153)

Das Wunderkind

Er [Bibi] sieht aus, als sei er neun Jahre alt, zählt aber erst acht und wird für siebenjährig ausgegeben. (VIII, 340)

Im Gegensatz zu Bibi, der zumeist mit heiterer Leichtigkeit den Anforderungen von Impresario und Publikum nachkommt, leidet Charlot unter der Rolle, in die er gedrängt wird. Die Darstellung von Charlots traurigem Leben in Zugabteilen und Hotels zwischen unzähligen Auftritten rückt Herman Bang in den Vordergrund seiner Novelle. Besonders die tragische Diskrepanz zwischen Charlots kindlichem Aussehen, das man durch entsprechende Kleidung künstlich solange zu verlängern versucht, bis der pubertäre Knabe in den Kinderkleidern ein lächerliches Bild abgibt (vgl. VL, 92; EN, 307; VM II, 159), und seinem unkindlichen Verhalten wird betont. Statt mit Konfekt kann schon der siebenjährige Charlot nur mit Zigaretten zum weiteren Üben auf der Geige bewegt werden (vgl. VL, 78; EN, 284; VM II, 143). Mit gleichaltrigen Kindern weiß er zunächst nichts anzufangen (vgl. VL, 79; EN, 285; VM II, 144), dann lachen sie ihn wegen seines „Baby-Anzug[s]“ (EN, 313; VL, 94; VM II, 163) aus, so daß er sich nur Erwachsenen anschließt und „von seinem Gelde, von seinen Reisen, wie ein alter Mann“ erzählt (VL, 88; EN, 299; VM II, 154). Dieser innere Verlust der Kindheit, der mit der um so stärker nach außen hin vorgetäuschten Pseudo-Kindlichkeit einhergeht, ist in *Das Wunderkind* ebenfalls enthalten und zeigt sich symptomatisch in der Beschreibung seiner Hand: „Es ist ein bräunlich naives Kinderhändchen, aber das Gelenk ist stark und unkindlich und zeigt hart ausgearbeitete Knöchel“ (VIII, 340).

Die auffälligen inhaltlichen Parallelen, die zwischen den beiden Erzählungen bestehen, sowie die deutliche Markierung im Titel des Textes kennzeichnen Herman Bangs „Wunderkind“-Novelle *Charlot Dupont* zweifelsfrei als Prätext von Thomas Manns gleichnamiger Erzählung. Worin für Thomas Mann die Attraktivität dieses Textes bestand, ist leicht zu erkennen. Er fand in *Charlot Dupont* einen Beitrag zur Diskussion des Künstlertums, einer Problematik, die ihn selbst sein gesamtes Werk hindurch beschäftigte. In *Charlot Dupont* stellt sich die Frage nach dem Wesen des Künstlers allerdings etwas anders dar als in *Das Wunderkind*. Herman Bang beläßt es den ganzen Text hindurch in der Schwebelage, ob es sich bei Charlot

überhaupt um einen Künstler oder nur um ein niedliches, mißbrauchtes Kind handelt. Im Gegensatz zu Bibi, der beim Klavierspiel stets „sein besonderes Vergnügen“ (VIII, 341) empfindet, dürfte Charlot mit der Musik hauptsächlich die körperlichen Mißhandlungen verbinden, die ihm sein Vater und der Impresario zufügen (vgl. u.a. VL 77-78, 79, 94; EN, 283, 285, 311; VM II, 142, 143-44, 161). Daß ihm das Geigenspiel einen Zugang zur Kunst gewährt, erscheint unwahrscheinlich, bleibt aber letztlich ungeklärt. Darüber, was Charlot fühlt, wenn er auftritt, gibt der Text, der sich primär mit Charlots Inszenierung durch andere befaßt, keine Auskunft. Schon sein Name, der an das Wort „Scharlatan“ erinnert, scheint ihn als solchen charakterisieren zu wollen, ohne daß die Frage nach Charlots Begabung eindeutig geklärt wird. Auch Bang befaßt sich also „mit dem tief fragwürdigen Untergrund der Kunst“,²² wenn er in seiner Beschäftigung mit dieser Thematik auch anders akzentuiert als Thomas Mann.

Allgemein tritt das künstlerische Element in *Charlot Dupont* zugunsten einer Bloßstellung der skrupellosen Vermarktungs- und Ausbeutungsmethoden in den Hintergrund. Das Desinteresse, das Charlot als Person von seiner Umwelt entgegengebracht wird, entspricht der Gleichgültigkeit, auf die sein Künstlertum trifft. Während Bibi als „Typ des Künstlers“ (VIII, 346), wie Thomas Mann ihn sieht, fast mühelos die Balance hält zwischen Schwindler und Genie, ist für Herman Bang die Scharlatanerie nicht *per se* im Charakter des Künstlers enthalten, sondern entsteht erst als Produkt der Vermarktung.²³

Der Pianistin Frau Simonin, die sich auf einer gemeinsamen Tournee des einsamen Jungen ein wenig annimmt, bleibt die Entdeckung überlassen, daß Charlot nicht nur niedlich aussieht, sondern anscheinend auch eine gewisse Begabung zeigt (vgl. VL, 97; EN, 318; VM II, 167). Obwohl ihr der traurige Junge leid tut und sie ihm, als Charlot endgültig zu alt ist, um als Kinderstar aufzutreten, ein Engagement als Violinist zu vermitteln versucht – ein Unternehmen, das allerdings an Charlots unseriöser Vergangenheit als „Wunderkind“ scheitert – vertritt Frau Simonin im Grunde, was die Kommerzialisierung von Kunst betrifft, die gleichen Werte wie Charlots Impresario. Sie teilt mit Thomas Manns Bibi die Einsicht, daß ihre Kunst ohnehin dem Großteil der Zuhörer verborgen bleiben muß. Wie in Bibis Fall so resultiert auch Frau Simonins unverstandenes Künstlertum keineswegs in einer Krise. Vielmehr nutzt sie bedenkenlos die Möglichkeit, durch geschickte Vermarktung ihres Talents ein großes Vermögen anzuhäufen, und arrangiert sich genau wie Bibi damit, vor allem auch den sensationsgierigen Augen des Publikums etwas bieten zu müssen. Obwohl es ihr mißfällt, nimmt sie deshalb als Teil des Geschäfts mit der Kunst in Kauf, daß „die Herren [ihre] Arme [an]glotzen“ (EN, 316;

²² Saladin Schmitt: „Über Herman Bang.“ In: *Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn* 7 (1912) [Reprint 1975], S. 208-232, hier: S. 223.

VM II, 165 [fehlt in VL]). Ihre Ansicht zur Künstlerproblematik faßt sie in das desillusionierte Fazit zusammen: „Die Kunst, [...] sind da wohl zehn, die sich darauf verstehen? [...] Die Kunst – ha, ha, ha, – ich will reich werden!“ (EN, 316, VM II, 165 [fehlt in VL]).²⁴ Diese Betrachtungsweise, die die Kunst zugunsten ihrer Kommerzialisierung abwertet, führt in ihrer konsequenten Anwendung dazu, daß das Talent bedeutungslos wird: „Die Kunst wird dann einfach das Produkt von geschickter Reklame und spekulativen Impresarii“.²⁵ Deshalb kann die Frage nach Charlots Begabung ungeklärt bleiben.

Im Spannungsfeld zwischen Scharlatanerie und Künstlertum ist Charlot so weitaus stärker als Bibi der Sphäre des Betrugs zuzuordnen. Thomas Manns Erzählung nimmt durch diese andere Gewichtung eine Korrektur des Prätextes vor und kann als Kontrafaktur im Sinne Vagets bezeichnet werden. Dem pessimistischen Bild des Künstlers, der soweit hinter dem Kommerz verschwindet, daß sein Talent ersetzbar und sein Künstlertum letztlich bedeutungslos wird, stellt Thomas Mann seine Vision des Künstlers gegenüber, in dem sich als intrikater Teil seines Wesens Inspiration und Scharlatanerie vereinen. Thomas Mann verlagert den äußerlichen Dualismus von Talent und Kommerz, von dem in Herman Bangs Novelle die Kunst bestimmt ist, nach innen. Während der Pianistin Frau Simonin zumindest theoretisch die Wahl zwischen der Hingabe an die Kunst und der bis zum Betrug gehenden Vermarktung ihres Talents offensteht, ist bei Bibi die Dichotomie von Künstler und Scharlatan untrennbar in ihm selbst angelegt. Er kann das Eine nicht für das Andere aufgeben, sondern muß als wegweisender Typ des Künstlers bei Thomas Mann mit dieser Ambivalenz seines Wesens leben.

Thomas Manns intertextuelle Vorgehensweise verfolgt in *Das Wunderkind* allerdings zwei Ziele. Einerseits stellt der ambivalente Künstler Bibi eine Neuinterpretation von Herman Bangs „Wunderkind“ Charlot Dupont dar, die den Betrug, der mit Charlot assoziiert ist, herabmindert und das bei Herman Bang nur angedeutete Vorhandensein einer wirklichen Begabung verstärkt. Auf diese Weise bietet Thomas Mann mit *Das Wunderkind* einen Gegenentwurf zu *Charlot Dupont* an. Diese Kommentierung des Prätextes ist jedoch nur eine Seite der Wirkung, die Thomas Mann durch diese intertextuelle Bezugnahme erreicht. Einerseits läßt sich der Posttext als Evaluation des Prätextes und seiner Aussage verstehen, andererseits stellt sich dem Leser jedoch auch die Aussage von Thomas Manns Novelle in einem anderen Licht dar, wenn er erkennt, daß Bibi in Beziehung zu Bangs Charlot gesetzt wird. Durch die Assoziation mit Bangs scharlatanenhaftem Wunderkind, das so wenig echtes Künstlertum besitzt,

²³ Vgl. Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 129.

²⁴ Vgl. auch Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 114.

²⁵ Schmitt, S. 224. Schmitt stellt an dieser Stelle auch ausdrücklich die Beziehung zu Thomas Mann her, der „dieses Gran von Don Quixotterie im Künstler so wundervoll ironisiert“ habe.

wird Thomas Manns unverstandener Künstler Bibi wieder stärker in die Nähe eines Betrügers gerückt. Es wird eine Ambivalenz der Aussage erreicht, wie sie für Thomas Manns literarisches Schaffen typisch ist.

Die intertextuelle Bezugnahme auf *Charlot Dupont* beschränkt sich in Thomas Manns Gesamtwerk keineswegs auf *Das Wunderkind*. Vielmehr war die Faszination, die für Thomas Mann von Bangs Gestaltung des Wunderkind-Motivs ausging, offenbar so groß, daß er Bangs Novelle auch noch in anderen Werken als Prätext verarbeitete. In den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* schildert Thomas Mann eine kleine Episode aus der Kindheit der Hauptfigur, in der die Familie Krull die Ferien in einem Badeort verbringt, wo der kleine Felix mit einer präparierten Geige, deren Bogen mit Vaseline bestrichen ist, scheinbar beim Kurkonzert mitspielt. Das Publikum zeigt sich wie bei Charlot und Bibi entzückt von dem niedlichen kleinen Jungen: „Man sah ein Wunderkind“ (VII, 281).²⁶ Auch diese Episode der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* stellt einen Gegenentwurf zu *Charlot Dupont* dar. Wurde in *Das Wunderkind* die Mischung von etwas Talent und viel Scharlatanerie, die Herman Bang in *Charlot Dupont* darstellt, in die Sphäre des wahrhaft Künstlerischen, dem zwangsläufig immer ein Hauch Schwindel anhaftet, transponiert, so feiert Thomas Mann mit *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* in der Kontrafaktur der Kontrafaktur die Reinform des „Künstlerscharlatan[s]“,²⁷ der „sein Leben willentlich auf Schein und Täuschung abgestellt hat“, der „ein Blender und Betrüger“ ist.²⁸ Nach dem kleinen Bibi, der als wahrer Künstler Genie und Scharlatanerie in sich vereint, stellt sich in Felix Krull der zum vollkommenen Scharlatan mutierte Künstler dar, der nach Abschluß seiner ‚Darbietung‘, die „unzweifelhaft alle Züge eines Betrug[s] [trägt]“²⁹ zur Auszeichnung seines ‚Künstlertums‘ eine Brosche in der symbolischen Form einer Leier verehrt bekommt (vgl. VII, 282).

Thomas Mann parodiert hier offensichtlich in der Darstellung des sorglos betrügenden Felix Krull, der sich in der Pose des Künstlers gefällt, zugleich Herman Bangs Prätext und seine eigene Darstellung des am Künstlertum leidenden, zum Genie berufenen Künstlers. Auf Thomas Manns intertextuelle Verwendung von *Charlot Dupont* trifft damit eine These zu, die Holger Rudloff für Thomas Manns Behandlung von Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* postuliert hat und die besagt, daß die *Bekenntnisse* sowohl „eine Reihe von Themen und Motiven aus dem Werk seines Autors“ parodieren, als

²⁶ Daß diese Szene aus *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* eine Wiederaufnahme von *Das Wunderkind* darstellt, vermerkt auch Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 127 und 255.

²⁷ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 48.

²⁸ Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 193.

²⁹ Hubert Ohl: *Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision*. Freiburg im Breisgau 1995, (= Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae 39), S. 148.

auch „neben seinen frühen Erzählfiguren zugleich deren mögliche Textvorlage“ dieser parodistischen Behandlung unterziehen.³⁰

In dieses komplexe intertextuelle Beziehungsgefüge mischen sich außerdem noch autobiographische Reminiszenzen und Wunschträume. Dieser Vorgang unterstreicht erneut, wie sehr die Charakterisierung der künstlerischen Existenz zwischen Talent und Scharlatanerie für Thomas Mann ein persönliches Anliegen, eine Bestimmung der eigenen Position als Autor darstellte. Thomas Mann, der nach eigenen Angaben als Kind selbst mit zwei Stöcken das Geigenspiel nachahmte,³¹ entwarf in *Das Wunderkind* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* auch ein „Wunschbild“³² vom eigenen Ich. Gemäß seiner Überzeugung, daß der „ein Dichter“ sei, „dessen Leben symbolisch ist“ (XI, 571), gestaltete er nicht nur häufig autobiographische Stoffe in seinen Büchern, sondern stilisierte auch nachträglich sein Leben, das heißt seine Erinnerungen, derart, daß er sie einerseits seinem eigenen Werk und andererseits dem bildungsbürgerlichen Literaturkanon anglich. So sind die „nachweislich stilisierte[n] Kindheitsdetails“³³ in dem autobiographischen Text *Kinderspiele* nicht nur wörtlich mit Passagen aus *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* identisch (vgl. VII, 272 und XI, 328), sondern sie wurden auch – wie *On Myself* zeigt (vgl. XIII, 131) – sorgfältig an Goethes *Dichtung und Wahrheit* und Wilhelm Meisters sowie Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* ausgerichtet. Es entsteht auf diese Weise ein bis zur Unentwirrbarkeit versponnenes Gewebe aus Prätext und Posttext, aus autobiographischen Erinnerungen und literarischer Tradition.³⁴

Die Umbewertung, die Herman Bangs Prätext in *Das Wunderkind* erfährt, beinhaltet auch eine Stimmungsverschiebung. Das melancholische Schicksal des mißbrauchten Charlot verleiht Herman Bangs Novelle – unberührt von den komischen Effekten, die durch die Ironisierung der Charlot umgebenden Personen erreicht werden – eine düstere Stimmung, die gelegentlich sogar ins Tragisch-Pathetische umzuschlagen droht. Das gilt besonders für die autobiographisch inspirierte, stark melodramatisch gefärbte Episode mit dem Kritiker Hugo

³⁰ Holger Rudloff: *Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*. Frankfurt am Main 1994, (= Fischer Taschenbuch 12170), S. 137.

³¹ Vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 122.

³² Harpprecht, S. 56.

³³ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 197.

³⁴ Es ist denkbar, daß die Verquickung von Werk und Leben im Falle des „Wunderkind“-Motivs noch etwas weiter ging. Thomas Manns schenkte seine Geige später seinem musikalisch begabten jüngsten Sohn Michael, vgl. Katia Mann, S. 52. Michaels Kosenamen „Bibi“ erklärte seine Schwester Erika 1968 in einem Rundfunk-Interview damit, daß es der Name gewesen sei, den Michaels schwäbische Kinderfrau für ihn gebraucht habe, vgl. Erika Mann: *Mein Vater, der Zauberer*. Hg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 22. Ohne dieser Erklärung ihren Wahrheitsgehalt absprechen zu wollen, fragt man sich doch, ob *Das Wunderkind* bei dieser Namengebung völlig unbeteiligt war.

Becker, einem Selbstporträt Herman Bangs,³⁵ das wegen seiner Sentimentalität als „Fehlgriff“³⁶ bezeichnet worden ist. Thomas Manns Erzählung ist im Gegensatz zum Prätext durchgängig von einer ironischen Heiterkeit getragen, die Melodramatik und Tragik keinen Raum gibt.

Dementsprechend enthält Thomas Manns *Das Wunderkind* keine Parallele zu den von Herman Bang eindringlich geschilderten Demütigungen, denen der pubertierende Charlot ausgesetzt ist, wenn er seine zu klein gewordenen Kinderkleider öffentlich tragen muß. Thomas Mann hat jedoch auch diesen Aspekt von *Charlot Dupont* aufgegriffen und auf grotesk übersteigerte Weise bereits in seiner 1900 erstveröffentlichten Erzählung *Luischen* thematisiert. Diese Novelle basiert zwar hauptsächlich auf Turgenjews *Frühlingsfluten* (*Vešnie vody*),³⁷ enthält jedoch auch einen schwach erkennbaren Verweis auf Charlot Dupont in der lächerlich-tragischen Figur des Rechtsanwalts Jacoby. Von seiner sadistischen Frau Amra, der betörend-bedrohlich wirkenden „leibhaftige[n] Geschlechtlichkeit“,³⁸ wird er dazu gezwungen, im „rotseidenen Babykleide“ (VIII, 177), mit einer an den „Lockenknaben“ Charlot (EN, 280; VM II, 140) erinnernden „semmelblonde[n] Lockencoiffüre“ (VIII, 184) auf dem Kopf in einer Art Travestienummer „als Chanteuse“ (VIII, 177) vor ihren Gästen aufzutreten. Obwohl er seiner Frau gegenüber stets eine als ungesund und ekelhaft dargestellte Unterwürfigkeit gezeigt hat, ist diese entsetzliche sexuelle Demütigung mehr, als er ertragen kann. Noch während des Liedes trifft ihn der Schlag und er stirbt.

5.2. Artistisches und geschlechtliches Außenseitertum

Die doppelbödigere intertextuelle Strategie, mit der Thomas Mann *Charlot Dupont* mehrfach verarbeitet hat, berührt auch noch einen weiteren Punkt der Künstlerthematik: das Außenseitertum. Wie schon erwähnt, präsentiert sich der Künstler in den Werken Thomas Manns zumeist als eine vom Leben ausgeschlossene Außenseiterfigur. Hubert Ohl hat überzeugend dargelegt, daß der junge Thomas Mann „den Gegensatz von Kunst bzw. Geist und Leben, die

³⁵ Biographische Bezüge gibt es in *Charlot Dupont* über die Figur von Hugo Becker hinaus. Auf einer seiner Vorlesungsreisen machte Herman Bang die Bekanntschaft des jungen Geigers Maurice Dengremont, der ihm als Vorbild für Charlot Dupont diente. Auch zwei weitere Figuren der Novelle basieren auf biographischen Vorbildern: Das Modell für Charlots skrupellosen Impresario Theodor Franz war Bangs eigener Impresario Theodor Hermann, und die Pianistin Frau Simonin beruht auf dem Vorbild von Sophie Menter, vgl. Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 111-114 sowie das Kapitel „Impresario“ in Bangs autobiographischem Rückblick *Zehn Jahre*, VM VI, 93-102; GW IV, 408-418).

³⁶ [Missgrepp] Nilsson, S. 163.

³⁷ Vgl. Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 96.

³⁸ Ulrich Weinzierl: „Die ‚besorgniserregende Frau‘. Anmerkungen zu *Luischen*, Thomas Manns ‚peinlichster Novelle‘.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 4 (1991), S. 9-20, hier: S. 14.

Einsamkeit und Außenseiterrolle des Künstlers“ auf exemplarische Weise bei Hermann Bahr gestaltet sah,³⁹ der nach eigenen Aussagen auch ein wichtiges stilistisches Vorbild für den jungen Autor darstellte (vgl. XIII, 133). Zugleich fand er diesen Komplex jedoch auch bei Herman Bang vor. Dieses „ewige Kainsgefühl des Künstlers, vom wirklichen Leben ausgeschlossen zu sein“,⁴⁰ zeigt sich bei Bang in ähnlich großem Maß wie ein existentielles Außenseitertum alle Hauptfiguren Thomas Manns miteinander verbindet. Sogar zunächst unartistisch erscheinende Gestalten wie der etwas schwerfällige Prinz und aristokratische Außenseiter Klaus Heinrich in *Königliche Hoheit* werden in Parallelität zum Schicksal des Künstlers gesetzt.⁴¹ Dieses artistische Außenseitertum ist seinerseits fast unausweichlich mit einer geschlechtlichen Ausgrenzung verbunden: Künstlertum und Homosexualität sind in Thomas Manns Werk so geschickt und nahezu untrennbar miteinander verwoben, daß sogar oft das eine für das andere zu stehen scheint. Nur so erklärt es sich, daß die Thomas-Mann-Forschung, die lange Zeit Scheu davor hatte, sich mit dem „Thomas Manns ganzes Werk durchziehende[n] homosexuelle[n] Motiv“⁴² auseinanderzusetzen,⁴³ an den zentralen Aussagen dieses Werks nicht vollständig ‚vorbeinterpretierte‘. Indem Thomas Mann in seiner Weltanschauung Künstlertum und Homosexualität derart miteinander verschmelzen läßt, wie es unter anderem an der Argumentation des Essays *Über die Ehe* abzulesen ist (vgl. X, 199), wird es Interpretationen, die die homosexuelle Problematik weitgehend ausblenden, ermöglicht, in ihrer Analyse der leidenden, vom Leben isolierten Künstlerfiguren dennoch zu erhellenden Ergebnissen für die Deutung von Thomas Manns literarischem Schaffen zu gelangen.

Seit mit der Veröffentlichung von Thomas Manns Tagebüchern das Interesse an der Homosexualitätsthematik in seinem Werk zugenommen hat,⁴⁴ sind allerdings umgekehrt Versuche entstanden, das Leiden insbesondere der Außenseiterfiguren des Frühwerks monokausal auf latente Homosexualität zurückzuführen, so daß nun die Gefahr besteht, „die Vereinseitigung und Isolierung der älteren Lesarten mit umgekehrten Vorzeichen zu wiederholen“.⁴⁵ Dieser Vorwurf gilt vor allem Karl Werner Böhm, der in seiner insgesamt sehr aufschlußrei-

³⁹ Ohl, S. 20.

⁴⁰ Poppenberg, S. 424.

⁴¹ Vgl. Katia Manns Äußerung: „Alle seine [Thomas Manns] subjektiven Figuren, auch Joseph, auch Krull, stellen irgendeine Form des Künstlers dar, sowieso und generell [...]“, Katia Mann, S. 84.

⁴² Hans Wysling: „Probleme der *Zauberberg*-Interpretation.“ In: Hans Wysling: *Ausgewählte Aufsätze 1963-95*. Hg. v. Thomas Sprecher u. Cornelia Bernini, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 231-48, hier: S. 237.

⁴³ Vgl. Böhms Forschungsüberblick, Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 17-58.

⁴⁴ Vgl. u.a. Ignace Feuerlicht: „Thomas Mann und die Homoerotik.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur* 3 (1988), S. 29-50. [Bereits 1982 auf Englisch unter dem Titel „Thomas Mann and Homoeroticism“ in: *The Germanic Review* 57 (1982), S. 89-97]; Claus Sommerhage: *Eros und Poesis. Über das Erotische im Werk Thomas Manns*. Bonn 1983, (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 40); Gerhard Härle: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*. Frankfurt am Main ²1993; Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*; Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 285-334.

chen Studie zum Stigma der Homosexualität bei Thomas Mann kühn behauptet, das Künstler-Stigma sei „für Thomas Mann nur das Gefäß für die Lebens- und Erfahrungsgehalte des Stigmas Homosexualität“.⁴⁶ Zurückhaltender äußert sich Hubert Ohl, der meint, das „Außen-seitertum des Künstlers“ werde Thomas Mann

nicht zuletzt deshalb zu einem Grundmotiv seines eigenen literarischen Werkes, weil es ihm – als eine Form der Abweichung – Gelegenheit bot, eigene Erfahrungen des Andersseins, [...] literarisch fruchtbar zu machen.⁴⁷

Obwohl diese Überlegungen sehr suggestiv sind, muß man sich doch fragen, ob sich Thomas Manns lebenslange literarische Beschäftigung mit der Künstlerproblematik tatsächlich nur Tarnfunktion besaß. Böhm führt als Begründung für seine These an, Thomas Manns Briefwechsel mit Otto Grautoff sei frei von Leidenserfahrungen des jungen Künstlers, Thomas Mann hebe im Gegenteil schriftstellerische Erfolge selbstbewußt hervor, so daß die soziale Isolation als Künstler für den jungen Autor allenfalls „eine Art Nebenkriegsschauplatz“⁴⁸ gewesen sei. Böhm berücksichtigt hier jedoch zu wenig die Adressatenabhängigkeit der Briefe. Thomas Mann will in seinen Briefen dem als unterlegen wahrgenommenen Grautoff gegenüber offensichtlich die Position des aufstrebenden Künstlers einnehmen und ist nicht bereit, Selbstzweifel zuzugeben. Dem Bruder Heinrich vertraut er hingegen in der gleichen Zeit an, daß er sich mit der „verfluchten Litteratur“ „eingeschlossen“ fühle und fürchte, daß seine „egoistische Verödung und Verkünstelung“ bald „rasche Fortschritte“ machen werde.⁴⁹ Außerdem sollte man sich – obwohl es Thomas Mann zugegebenermaßen oft selbst nahegelegt hat, seine persönlichen Erfahrungen mit denen seiner Figuren gleichzusetzen – auch bei einem so „autobiographisch veranlagten Autor“⁵⁰ hüten, Leben und Werk allzu unbekümmert zu vermengen.

Es ist unwahrscheinlich, daß die lebenslange Diskussion der Künstlerthematik, die Thomas Manns Werk zeigt, nicht auf ein wirkliches Anliegen, eine tief empfundene Problematik hinweist, sondern nur Tarnung darstellt. Gegen diese These spricht unter anderem die Faszination, die Herman Bangs Künstlerfiguren auf Thomas Mann ausgeübt haben. Zudem muß man sich fragen, warum Thomas Mann Homoerotik überhaupt so häufig hätte thematisieren sollen, wenn schon die Figur des Künstler immer für den Homosexuellen stände. Hätte er sich

⁴⁵ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 333.

⁴⁶ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 135.

⁴⁷ Ohl, S. 26.

⁴⁸ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 134.

⁴⁹ Thomas Mann in einem Brief an Heinrich Mann vom 13.02.1901, in: *Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949*. Hg. v. Hans Wysling. Frankfurt am Main ²1984, S. 19.

⁵⁰ Maar: *Geister und Kunst*, S. 63.

unter solchen Umständen nicht mit der Darstellung von Künstlerfiguren ohne Hinweise auf Homoerotik begnügen können? Daß er stets beides, Künstlertum und Homoerotik, schildert, zeigt, daß es sich dabei nicht um Synonyme, sondern um miteinander verschränkte Fixpunkte seines Interesses handelt.

Während man es also ablehnen muß, die Künstlerproblematik als bloße Maske für problematisch empfundene Homosexualität zu sehen, läßt sich eine enge Verbindung des geschlechtlichen und des artistischen Außenseitertums bei Thomas Mann nicht leugnen. Zwar ist keine seiner Künstlerfiguren im offenen Sinne homosexuell – nicht einmal von Gustav Aschenbach könnte man das behaupten – alle verbindet jedoch ein Mangel an Männlichkeit, eine zweifelhafte, androgyne Geschlechtlichkeit. Das trifft auf Tonio Kröger zu, der die von Ibsen übernommene Frage, ob „der Künstler überhaupt ein Mann“ sei (VIII, 296; vgl. ISW IX, 226; ISV XIII, 259),⁵¹ stellt, und es gilt auch für den kleinen Bibi, der mit seinem „hübschen Augenaufschlag“ und „lieblichen Damengruß“ (VIII, 344) deutlich androgyne Züge trägt.⁵² Auch hierbei handelt es sich um einen Zug, den Thomas Mann bereits bei Bang vorgebildet fand. Stärker noch als der jüngere Bibi wirkt Bangs Charlot in seiner Bühnenkleidung aus Samt und Spitzen effeminiert. Diesen Eindruck unterschwelliger Weiblichkeit erwecken auch die Namen der beiden Kinder.⁵³

Außerdem enthält *Charlot Dupont* eine Episode, die sich für eine homoerotische Interpretation anbietet. Während sich sein liebloser Vater mit vollschlanken Blondinen amüsiert, wird der bereits erwähnte Kritiker Hugo Becker für den einsamen Jungen mit dem an ein Mädchen erinnernden Vornamen zu einer wichtigen Bezugsperson. Ihm vertraut er sich an und versucht, von ihm die entbehrte Zuneigung zu bekommen. Obwohl Charlot in der Beziehung zu Hugo Becker sicher primär ein Surrogat für fehlende Elternliebe sieht, enthält die fast zärtliche Begegnung zwischen ihm und dem Mann, der keine Kinder haben kann, auch eine Andeutung von Homoerotik. Insgesamt ist die Szene von einer auffallenden Körperlichkeit:

Er [Charlot] fühlte eine Hand, die ihm übers Haar strich und blickte auf. Ein sanftes schwermütiges Gesicht mit großen Augen war über ihn gebeugt. Drinnen im Saal rauschte der Beifallssturm noch immer. Er wußte nicht, weshalb, aber plötzlich schlang er die Arme um den Hals des fremden jungen Mannes und schmiegte sich fest an ihn. Der junge Mann fuhr fort, sein Haar zu streicheln. „Pauvre enfant, – mon pauvre enfant!“ [...] Charlot hielt Hugo Beckers Hand krampfhaft fest. [...] Charlot ging zu Herrn Becker heran und schmiegte sich an

⁵¹ Vaget identifiziert diese Stelle als „Anspielung“ auf eine Replik im zweiten Akt von Henrik Ibsens „Künstlerdrama“ *Wenn wir Toten erwachen* (*Når vi døde vågner*), Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 106.

⁵² Zu weiteren andrognisierenden Details in Bibis Beschreibung, vgl. Parkes-Perret, S. 20-21.

⁵³ „Charlot“ erinnert mehr an „Charlotte“ als an „Charles“; zur ambivalenten Geschlechtlichkeit, die verdeckt in Bibis Nachnamen enthalten ist, vgl. Parkes-Perret, S. 19.

ihn. „Sie sind so gut gegen mich“, sagte er. „Findest du, Charlot?“ Herr Becker ließ seine weiße Hand durch sein Haar gleiten. „Haben Sie keine Kinder?“ fragte Charlot. „Nein, – ich habe keine Kinder.“ „Hm, – Sie sollten welche haben.“ „Ich bekomme keine, Charlot.“ Herr Becker ließ seinen Arm auf Charlots Schulter herabgleiten und preßte ihn einen Augenblick an seine Brust. [...] Charlot weinte, als er sich von Herrn Becker trennen mußte. (EN, 301-3; [fehlt in VL]; VM II, 154-55)

Ohne daß man aufgrund dieser Episode Charlot als homosexuell identifizieren könnte – wogegen im übrigen Charlots spätere Verliebtheit in Frau Simonin spricht (vgl. VL, 98; EN, 320; VM II, 167) – gelingt es Herman Bang besonders mit der Bemerkung über Hugo Beckers unfreiwillige Kinderlosigkeit, die für Charlots Geschichte eigentlich überflüssig erscheint,⁵⁴ die Andeutung einer zweifelhaften Geschlechtlichkeit zu erreichen, die ein in dieser Hinsicht aufmerksamer Leser wie Thomas Mann sicherlich wahrgenommen hat. Er ging in *Das Wunderkind* ähnlich vor.

Die Funktion der Hugo-Becker-Episode, auf einen homoerotischen Subtext in *Charlot Dupont* hinzudeuten, übernimmt in *Das Wunderkind* der „schallende Kuß, gerade auf den Mund“ (VIII, 346), den Bibi bei Abschluß des Konzerts von seinem Impresario bekommt. Dieser Kuß hat eine erstaunliche, sexualisierende Wirkung auf das Publikum. Er „fährt wie ein elektrischer Stoß in den Saal, durchläuft die Menge wie ein nervöser Schauer“ (VIII, 346). Diese Beschreibung der orgiastischen Verzückung des Publikums ist so deutlich, daß sogar behauptet worden ist, sie evoziere „den Höhepunkt des Sexualaktes“.⁵⁵ Der anwesende Kritiker nennt den Kuß allerdings einen „alte[n], wirksame[n] Scherz“ (VIII, 346) des Impresarios und versucht so, die Wirkung herabzumindern. Den gleichen Effekt haben die Überlegungen des jungen Mädchens im Publikum, das sich von der „Leidenschaft“ in Bibis Spiel erotisch berührt zeigt, Bibi wirkliche Sexualität jedoch abspricht, weil er noch ein Kind ist: „Wenn er mich küßte, so wär’ es, als küßte mein kleiner Bruder mich – es wäre kein Kuß“ (VIII, 345). Die erotische Wirkung, die der kleine Künstler Bibi ausübt, wird so heruntergespielt und relativiert. Vorhanden ist sie dennoch. Bibi, der Künstler und Scharlatan ist zugleich auch ein erotischer Verführer.

An dieser Stelle wird so ein weiterer Aspekt des Künstlertums sichtbar, der Thomas Mann auch später noch beschäftigte: die verführerische Macht, die der Künstler über das manipulierbare Publikum ausübt. Hier läßt sich erneut erkennen, wie sehr Thomas Manns

⁵⁴ Nilsson kritisiert an der Hugo-Becker-Episode, daß sie auf unpassende und allzu sentimentale Weise Bangs „persönliche Tragik“ [hans egen personliga tragik], d.h. seine Homosexualität, in Charlots Geschichte mit hineinbringe und durch das so erreichte „Doppelspiel auf zwei Ebenen“ [et sådant dubbelspel [...] på två plan] die Novelle überfrachte, Nilsson, S. 162.

Künstlerbild von Nietzsches *Der Fall Wagner* geprägt wird. Nietzsche nannte Wagner einen „Verführer großen Stils“, der auf der Bühne rauschhafte Dekadenz zelebrierte und dadurch das Publikum in Nihilismus und „Krankheit“ führe.⁵⁶ Auch hierin folgt Thomas Mann also wieder Nietzsches Wagner-Bild, während er gleichzeitig die Verführungsfahr durch den Künstler relativiert, indem er einen harmlosen kleinen Jungen als Verführer präsentiert. Die Situation erhält jedoch wieder dadurch Brisanz, daß die Geste, die Bibi als verführerischen Künstler charakterisiert, nicht einfach nur Erotik, sondern eine ihrer als besonders dekadent begriffenen Formen evoziert: die Homoerotik. Auf seine harmlose Art ist dieser Kuß des Impresarios ein Vorläufer des unter Hypnose entlockten Kusses zweier Männer in *Mario und der Zauberer*, der das „fatale Ende“ (VIII, 711) jener Erzählung hervorruft.⁵⁷ Die Verführbarkeit des Publikums durch den reizenden kleinen Bibi präfiguriert auf diese Weise den unheilvollen Bann homosexueller Verführung, mit dem der faschistische Zauberkünstler Cipolla, auch er ein mit „Humbug“ (VIII, 676) agierender „Scharlatan“ (VIII, 674), den naiven Mario belegt. Ein weiteres Mal wird so auf *Der Fall Wagner* Bezug genommen, denn auch als „dieser alte Zauberer“⁵⁸ wird Wagner von Nietzsche bezeichnet.

In *Mario und der Zauberer* wird allerdings nicht nur erneut der verführerische Charakter der Kunst beschworen, Thomas Mann, weitet den Vorwurf hier von der rein ästhetischen auf die politische Ebene aus. Cipolla symbolisiert die gefährliche, verführerische Anziehung des Faschismus. Vor der „Kunst als schwarze[r] Magie und hirnlos unverantwortliche[r] Instinktgeburt“ (XII, 852), die ihre verführerische Macht auch zu politischen Zwecken mißbraucht, warnte Thomas Mann dementsprechend auch in *Bruder Hitler*. Die Kunst – insbesondere die Musik – offenbart sich so als eine „dubiose, gefährliche Kraft, die das Individuum verführt und bestrikt, bedroht und betäubt“.⁵⁹

Als letzten intertextuellen Nachfolger Bibis stattet Thomas Mann auch den Geiger Rudi Schwerdtfeger in *Doktor Faustus* mit der verführerischen Kraft des Künstlers, gepaart mit „koboldhafte[r] Naivität“ und „kindische[r] Dämonie“ (VI, 467) aus. Obwohl es ihm gelingt, Adrian Leverkühn zu verführen und mit ihm „ein platonisches Kind“ (VI, 467), das Geigenkonzert, zu ‚zeugen‘, ist er allerdings letztlich der „tieferen, verhängnisvolleren Dämonie“ (VI, 553) von Adrians Teufelpakt, die ihn vernichten wird, nicht gewachsen. Rudi

⁵⁵ [The description of the kiss and its effect on the audience is highly evocative of the culmination of the sexual act] Parkes-Perret, S. 21.

⁵⁶ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 930.

⁵⁷ Zu den „strukturellen Parallelen“ zwischen diesen beiden Erzählungen vgl. auch Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 227.

⁵⁸ Nietzsche: *Der Fall Wagner*, S. 908.

⁵⁹ Marcel Reich-Ranicki: „O sink hernieder, Nacht der Liebe“. Der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch 7* (1994), S. 187-198, hier: S. 190.

Schwerdtfeger markiert so den Endpunkt der intertextuellen Verarbeitung von *Charlot Dupont*, die sich – unter Vermischung mit anderen Einflüssen und Vorbildern⁶⁰ – in mancher Beziehung recht weit von dem Prätext weg entwickelt hat. Die Rolle des artistischen Verführers, in die Thomas Mann schon Bibi, Charlots direkten intertextuellen Nachfolger, steckt, ist dem hilflosen Charlot völlig fremd. Charlots Scharlatanerie und seine angedeutete Homosexualität hingegen setzen sich bei Thomas Mann bis zu Rudi Schwerdtfeger fort, dessen flatterhaft anmutende „Flirt-Natur“ (VI, 462) noch einen Rest der Natur des Scharlatans enthält.

Diese Verbindung zwischen Scharlatanerie und Homosexualität, die Thomas Mann bei Bang vorgebildet fand, läßt sich aus den Lebensbedingungen des gesellschaftliche verfolgten Homosexuellen erklären, der, wie Bang in den *Gedanken zum Sexualitätsproblem* betont, darauf angewiesen ist, sich zu „verstellen“ und zu „heucheln“.⁶¹ Auch in dieser Hinsicht gleicht er Nietzsches Vorstellung von der Persönlichkeit des Künstlers, wie Böhm hervorhebt: „Wie [...] der moderne Künstlertypus Nietzsches so ist auch er [der nicht sichtbar stigmatisierte Homosexuelle] ein Schauspieler und Hochstapler.“⁶² Geht Bibi unbeschwert mit dem Betrug um, vor dem Publikum sein wahres Talent herunterzuspielen und statt dessen das unschuldige Kind darzustellen, das er nicht mehr ist, so leidet der in seiner eigenen Identität unsichere Charlot unter dem Zwang, etwas repräsentieren zu müssen, das er nicht wirklich ist. Auch diesen Aspekt des scharlatanenhaften Künstlertums, das wie der Homosexuelle die Entdeckung fürchten muß, hat Thomas Manns literarisch gestaltet. In *Königliche Hoheit* ist der als Künstleranalogie angelegte Protagonist Klaus Heinrich⁶³ im Gegensatz zu Bibi und Charlot zwar kein Hochstapler, sondern ein echter Prinz – aber nur ein zweitgeborener und leicht verkrüppelter, so daß auch er sich dessen, was er öffentlich darstellen soll, nicht immer sicher ist und unter dem Repräsentationsdruck leidet: „Wie ermüdend sein Leben war, wie anstrengend! Zuweilen schien es ihm, als habe er beständig mit großem Aufgebot an Spannung etwas aufrechtzuerhalten, was eigentlich nicht, oder doch nur unter günstigen Bedingungen aufrechtzuerhalten war“ (II, 163). Es liegt nahe, auch hier wieder die Verbindung zu den aufreibenden Anstrengungen gesellschaftlich Verfolgter, insbesondere Homosexueller, zu ziehen, die bemüht sind, nach außen ihr Geheimnis zu wahren.⁶⁴

Wie die inhaltlich-thematische Beweisführung ergeben hat, schloß sich Thomas Mann in *Das Wunderkind* bei einigen Modifikationen und Umakzentuierungen der Textaussage sehr

⁶⁰ Bekanntlicherweise war das biographische Vorbild für Rudi Schwerdtfeger Thomas Manns Freund Paul Ehrenberg, vgl. u.a. de Mendelssohn. *Der Zauberer*, S. 584 und Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 129.

⁶¹ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 74.

⁶² Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 290.

⁶³ Vgl. S. 124-127 dieser Arbeit.

⁶⁴ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 290-291.

eng an seine Vorlage *Charlot Dupont* an, von der er sogar den Titel für seine Erzählung übernahm. Zusammen mit dem von Jonas gewählten Titel übernahm Thomas Mann auch ein auffälliges stilistisches Merkmal aus *Charlot Dupont* in *Das Wunderkind*. Ein wirkungsvoller ironischer Verfremdungseffekt ist im dänischen Original Herman Bangs repetitive Verwendung der Worte „det lille Violin-Vidunder“, „Violin-Vidunderet“, „det lille Vidunder“, „det lille Kunstnerfænomen“, „Violin-Underet“, „Vidunderet“, „Underet“, „Vidunderbarnet“, die die ironische Diskrepanz zwischen Charlots wirklichem Wesen und der ihm aufgedrängten kommerziellen Maske betonen und besonders effektiv gerade an den Stellen eingesetzt werden, an denen Charlots mangelndes Talent und fehlende Kindlichkeit deutlich werden. Während die Fischer-Übersetzung dem Originaltext entsprechend zwischen folgenden Formulierungen variiert: „Violin-Wunder“, „das kleine Violin-Wunder“, „das kleine Wunder“, „das kleine Künstlerphänomen“, „das Wunder“, „das Wunderkind“, verwendet Emil Jonas 1887 in *Verfehltes Leben* nicht nur an den weitaus meisten dieser Stellen sowie im Titel seiner Übersetzung stets einformig das Wort „Wunderkind“, er übersetzt auch die etwas problematische Bezeichnung „Lokke-Ungen, Lokke-Drengen“ (VM II, 138-140)⁶⁵ der ersten Seiten der Novelle mit „das angehende Wunderkind“ (VL, 73-75) und steigert damit die Einheitlichkeit und ironische Wirkung des Wiederholungseffektes noch, der dann von Thomas Mann in der Formulierung von Jonas übernommen wird. Vierzehnmal verwendet Thomas Mann auf den zehn Seiten seiner kurzen Erzählung das Wort „Wunderkind“, von den sechs Absätzen der ersten beiden Seiten beginnen vier mit den Worten „das Wunderkind“.

Spuren eventueller stilistischer Einflüsse Bangs auf Thomas Mann sollen hier jedoch nicht weiter verfolgt werden, dieser Fragestellung ist ein eigenes Kapitel am Ende dieser Arbeit gewidmet. Lediglich eine Beobachtung soll bereits hier festgehalten werden: Das einzige Stilelement, das Thomas Mann zweifelsfrei aus *Charlot Dupont* übernimmt, dient der ironischen Distanzierung, und läßt sich als Instrument der Komik begreifen.

Auf die Übernahme der Wiederholung von „das Wunderkind“ sollte an dieser Stelle nur aufmerksam gemacht werden, weil dieses auffällige Stilmerkmal zugleich eine wörtliche Entlehnung, und zwar des von Jonas bevorzugten Wortlautes, darstellt, so daß Thomas Manns Kenntnis von Jonas' Übersetzung als endgültig erwiesen gelten kann. Da Thomas Mann also die 1887 in der Sammlung *Verfehltes Leben* veröffentlichte Übersetzung von *Charlot Dupont* kannte, ist es wahrscheinlich, daß er auch die zweite in diesem Band enthaltene Erzählung, *Ihre Hoheit*, zur gleichen Zeit las. Spätestens seit 1903, dem Zeitraum der Entstehung von

⁶⁵ Im Dänischen kann sich diese Bezeichnung einerseits auf Charlots gelockte Haare beziehen – so übersetzt es auch die Fischer-Ausgabe (EN, 277-80: „Lockenknabe“) – andererseits aber auch „Lockjunge“ im Sinne von

Das Wunderkind, kannte Thomas Mann folglich auch *Ihre Hoheit*. Er rezipierte also die Novelle über den innerlich vereinsamten Künstler-Scharlatan gemeinsam mit der Darstellung einer durch sinnentleerte Repräsentationspflichten von sich selbst entfremdeten Aristokratenexistenz. Die Verbindung dieser beiden Themenkreise, die Thomas Mann in Bangs Sammlung *Verfehltes Leben* vorgeprägt sah, bildet auch den inhaltlichen Kern von Thomas Manns seit 1903 geplanter *Fürsten-Novelle*, aus deren Entwürfen später sein zweiter Roman, *Königliche Hoheit*, hervorging.

5.3. Fazit

Es bleibt festzuhalten, daß sich Bangs *Charlot Dupont* für Thomas Mann als Prätext für seine eigene Gestaltung der Künstlerthematik deshalb anbot, weil Bangs Novelle nicht nur eine im Sinne von Nietzsches Wagner-Kritik interpretierbare Diskussion der Künstlerproblematik enthielt, sondern außerdem auch eine implizite Verbindung zwischen den Existenzbedingungen des Künstlers als Scharlatan und den notwendigen Tarnungsversuchen gesellschaftlich verfolgter Homosexueller herstellte. Diese bei Bang vorgefundenen Inhalte kombinierte Thomas Mann mit seiner eigenen Einschätzung von der Kunst als lockend-bedrohlicher Macht und dem Künstler als Verführer.

Die kleine Erzählung *Das Wunderkind* ist das einzige Werk Thomas Manns, in dem eine Novelle von Bang, weitgehend unberührt von anderen Prätexten, deutlich erkennbar zur „zur strukturellen Folie [des] ganzen Textes wird“, so daß Pfisters Kriterium für „maximale Intensität an [intertextueller] Strukturalität“ hier erfüllt ist.⁶⁶ Schon im nächsten zu betrachtenden Beispiel, dem Roman *Königliche Hoheit* ist zwar der Bezug auf einen Prätext Bangs ähnlich deutlich markiert im Titel vorhanden, und es läßt sich eine vergleichbare Folienbildung beobachten, zugleich findet dort jedoch eine komplexe Klitterung mit anderen Prätexten statt.

Drei Faktoren der Art und Weise, wie *Charlot Dupont* in *Das Wunderkind* als Prätext verwendet wird, sind wegweisend für Thomas Manns lebenslange schöpferische Auseinandersetzung mit Bangs Werken. Erstens die Tatsache, daß *Das Wunderkind*, wie noch viele Texte nach ihm, eine Kontrafaktur zu einem Text von Bang bildet. Es wird im folgenden zu überlegen sein, ob und gegebenenfalls wie sich diese Form von Thomas Manns intertextueller Auseinandersetzung mit Bangs Werken fortsetzt. Zweitens läßt sich beobachten, daß Thomas Mann Bangs Ausgestaltung des Wunderkind-Motivs auch außerhalb von *Das Wunderkind*

„Lockvogel“ bedeuten.

⁶⁶ Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, S. 28.

weiter verwendete. Es wird interessant sein, zu verfolgen, ob diese Integration eines übernommenen Motivs in Thomas Manns ‚Arsenal‘ an wiederverwendbaren Inhalten, über das er offensichtlich verfügte, auch mit anderen von Bang übernommenen Motiven erfolgte und wie sich die Gestaltung dieser Inhalte möglicherweise in diesem Prozeß veränderte.

Als letzter Punkt wird auch in den folgenden Textanalysen darauf zu achten sein, inwiefern Thomas Mann bei Bang vorgefundene homoerotische oder als solche zu interpretierende Inhalte ins eigene Werk übernahm und wie er dabei vorging.

6. „Der hohe Beruf“: Die Einsamkeit des Aristokraten

6.1. Königliche Hoheiten

In seinem zweiten, 1909 erschienenen Roman *Königliche Hoheit* befaßte sich Thomas Mann mit der Thematik der aristokratischen Existenz. Vermutlich im Mai 1905¹ begann er mit der Niederschrift einer „Fürsten-Novelle“, die er bereits zur Entstehungszeit von *Tonio Kröger* geplant hatte. Bis 1906 entstanden zwei fragmentarische Varianten, aus denen ein Großteil des Textes später in den Roman *Königliche Hoheit* übernommen wurde. Der Titel *Königliche Hoheit* stand bereits 1903 fest, wie ein Brief vom 5.12. des Jahres an Walter Opitz zeigt.²

Der wichtigste Bezugsrahmen für *Königliche Hoheit* war autobiographischer Art. Wie Thomas Mann selbst mehrfach betonte (vgl. u.a. X, 571 und 574), gestaltete er in der Liebesgeschichte zwischen dem Prinzen Klaus Heinrich und der Millionärstochter Imma Spoelmann eine literarisierte, ins Märchenhaft-Aristokratische verschobene Fassung seiner eigenen Werbung um Katia Pringsheim, die ihn 1905 heiratete. Neben diesem biographischen Material verwendete Thomas Mann auch wieder literarische Prätexte: unter anderem Märchen von H.C. Andersen und Goethes *Wilhelm Meister*.³ Den wichtigsten Prätext für *Königliche Hoheit* stellt jedoch Herman Bangs Novelle *Ihre Hoheit* dar, bei deren Entstehung Herman Bang seinerseits Stella Kleves Novellette *Hendes Durchlaughtighed* [„Ihre Durchlaucht“] verwendete.⁴

Ähnlich wie beim *Wunderkind* verweist schon der Titel *Königliche Hoheit* auf Herman Bangs Novelle *Ihre Hoheit* und markiert sie so als Prätext zu Thomas Manns Roman. Über die Titelähnlichkeit hinaus weisen die beiden Texte eine „Reihe [auffälliger] thematisch-motivischer Parallelen“⁵ auf, ein Umstand, der früh erkannt wurde. Bereits 1967 hob Hans Wysling in seinen Erläuterungen zu den Fragmenten der *Fürsten-Novelle* die Bedeutung von *Ihre Hoheit* für *Königliche Hoheit*⁶ hervor.

¹ Auf diesen Zeitraum datiert Wysling das Fragment A, vgl. Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 75.

² Vgl. *Briefe 1889-1936*, S. 40.

³ Zu Andersen vgl. Maar: *Geister und Kunst*, vor allem S. 233-236; zu *Wilhelm Meister* vgl. Dieter Borchmeyer: „Repräsentation als ästhetische Existenz. *Königliche Hoheit* und *Wilhelm Meister*. Thomas Manns Kritik der formalen Existenz.“ In: *Recherches Germaniques* 13 (1983), S. 105-136.

⁴ Vgl. Nilsson, S. 168.

⁵ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 187.

⁶ Vgl. Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 70-71.

Ihre Hoheit erzählt die Geschichte der einsamen Prinzessin Maria Carolina. In einem verarmten Großherzogtum wird sie „zum rein mechanischen Handwerk der Fürsten dressiert“⁷ und führt ein trauriges, von strenger Hofetikette und Einsamkeit geprägtes Leben. Ungeliebt von ihrer Familie, besonders von ihrer Mutter, sehnt sie sich nach Zuneigung und nach der Welt außerhalb des Hofzeremoniells. Wie sofort auffällt, entspricht die Ausgangssituation der Handlung in *Königliche Hoheit*, wenn man von dem geänderten Geschlecht der Hauptfigur absieht, in nahezu allen Zügen der von *Ihre Hoheit*. Wie Maria Carolina wird auch Thomas Manns Protagonist Klaus Heinrich in die Fürstenfamilie eines verarmten Kleinstaates hineingeboren, wo er sich fast ausschließlich in der Welt des Hofzeremoniells bewegt und schon früh Repräsentationspflichten erfüllen muß. Seine Rolle als „Hoheit“ läßt ihn zwar in einer gehobenen gesellschaftlichen Stellung „auf der Menschheit Höhen“ wandeln, er hat es jedoch „nicht bequem [...] gar nicht bequem“ (II, 145) in seiner Position, die ebenso sehr von Außenseitertum wie von Auserwähltheit geprägt ist, und er leidet wie Maria Carolina unter „der Schwierigkeit und Strenge des Lebens, das ihm vorgeschrieben“ ist (II, 63).

Die Parallelen zwischen beiden Texten betreffen auch die äußerliche Situation der Protagonisten. So gleichen sich schon die Beschreibungen der heruntergekommenen Schlösser, in denen Klaus Heinrich und Maria Carolina aufwachsen, mit ihrem verblaßten Prunk vergangener Zeiten (vgl. II, 44-45; EN 182-183; VL 2-3; VM II, 244-245). Die Familiensituation ist ebenfalls ähnlich in beiden Texten: Beide Fürstenkinder haben einen fernen älteren Bruder, einen distanzierten Vater und eine kalte, unnahbare Mutter, die in *Ihre Hoheit* ihre Tochter beim Tanz- und Anstandsunterricht mitleidlos quält (vgl. EN, 194-95; VL, 10-11; VM II, 251-53) und in *Königliche Hoheit* „Ausdruck und Zeichen ihrer Zärtlichkeit für solche Gelegenheiten sparte, wo Zuschauer zugegen waren“ (II, 60). Vor allem sind beide Mütter ganz außerordentlich auf das Äußere, auf die aristokratische Haltung ihrer Kinder bedacht. Maria Carolinas Mutter ereifert sich, weil die Tochter ihrer Ansicht nach „so krumm wie eine Wasserträgerin“ geht (EN, 195; VL, 11; VM II, 252). Klaus Heinrich muß seinen körperlichen Makel, die verkrüppelte linke Hand nicht nur vor der Öffentlichkeit, sondern besonders auch vor seiner Mutter verbergen: „Ihr Blick war kalt, wenn sie ihn aufforderte, auf seine Hand zu achten, [...] gerade dann, wenn er aus zärtlichem Antriebe sie mit beiden Armen umschlingen wollte“ (II, 59). Symptomatisch für das distanzierte Verhältnis von Maria Carolina und Klaus Heinrich zu ihren Müttern ist es, daß Maria Carolina anläßlich des Todes ihrer Mutter „ein großes Zeremoniell durchmachen“ muß und „nicht viel Zeit zu trauern“ erhält. Das macht ihr

⁷ [Prinsesse Maria Carolina dresseres til Fyrsternes rent mekaniske Haandværk] so Herman Bang in seinem Vorwort zu der Sammlung *Stille Eksistenser*, in der *Ihre Hoheit* erschien, Herman Bang: *Stille Eksistenser*. Ko-

allerdings nicht viel aus, denn „sie hatte ihre Mutter ja so wenig gekannt“ (EN, 204; VL, 19) und hat deshalb kaum einen Grund zur Trauer.⁸ Klaus Heinrichs Mutter, die Großherzogin Dorothea, die in der A-Variante der *Fürsten-Novelle* noch den phonetisch an Maria Carolina erinnernden Namen „Maria da Gloria“ trug,⁹ ist emotional kalt und nur an ihrer eigenen Schönheit interessiert. Als ihr früheres strahlendes Aussehen mit den Jahren auffallend verblaßt, zieht sie sich aus dem Hofleben in die Einsamkeit eines der herzoglichen Schlösser zurück, so daß zu der inneren Distanz ihren Kindern gegenüber auch eine räumliche Entfernung tritt.

Maria Carolina erhält Verständnis und Zuneigung nur von ihrem Onkel, der allerdings ebenfalls früh stirbt. Klaus Heinrich ist emotional zunächst stark an seine jüngere Schwester Ditlinde gebunden, die ihrerseits äußerlich Ähnlichkeit mit Maria Carolina hat. Ditlinde ist als Kind goldblond und niedlich, dann wird sie „aschblond und mager“ (II, 65), eine Beschreibung, die an die „mager[e]“ und „reizlos[e]“ (EN, 213; VL, 25; VM II, 266) Maria Carolina erinnert. Später schließt sich Klaus Heinrich eng an seinen Lehrer Raoul Überbein an. Weder Klaus Heinrich noch Maria Carolina haben Freunde, über Bangs Protagonistin wird gesagt: „Maria Karolina hatte einen Freund. Das war ihr Pferd“ (EN, 203; VL, 18; VM II, 259). Beide Fürstenkinder sollen jedoch nicht völlig isoliert heranwachsen, deshalb werden für sie „Freundinnen“ und Mitschüler ausgesucht, zu denen das Verhältnis allerdings gezwungen und distanziert bleibt. Auch diese von oben verordneten Kameraden ähneln sich auffallend:

Ihre Hoheit

„Ihre Hoheit die Herzogin wählte zwei Freundinnen für Maria Karolina aus. Es waren ein paar Geheimrätstöchter mit hellrotem Haar und Sommersprossen, die bis an den Hals hinuntergingen. [...] Sie [...] aßen wie Raben [...] Wenn die Reihe [mit dem Lesen] an sie kam, rappelten sie atemlos die Sätze herunter, so daß ihre Backen glühten. (EN, 200-1; VL, 16; VM II, 257)

Königliche Hoheit

„Graf Prenzlau [ein Schulkamerad von Klaus Heinrich] [...] jener Dicke, Rothaarige, Sommersprossige mit der atemlosen Sprechweise [...] war ein Sproß der reichsten [...] Grundbesitzerfamilie, [...] verwöhnt und voll Selbstgefühl. (II, 78)

Innerhalb des für einen Repräsentanten des Hofes zu erwartenden Alltages von zu eröffnenden Basaren und anderen Wohltätigkeitsveranstaltungen (vgl. II, 148 und 216; EN, 206; VL,

penhagen 1886, S. IX.

⁸ Dieser Abschnitt fehlt in den *Værker i Mindeudgave*, ist in der Erstausgabe von *Stille Eksistenser* jedoch enthalten, vgl. *Stille Eksistenser*, S. 89.

⁹ *Fürsten-Novelle*, S. 83.

19; VM II, 260-62), den beide als belastend empfinden, reagieren Maria Carolina und Klaus Heinrich auf die an sie gestellte Anforderung, sich bei diesen Gelegenheiten mit der Bevölkerung unterhalten zu müssen, mit einer hilflosen Unfähigkeit zu wirklicher Kommunikation:

Ihre Hoheit

Sie [Maria Carolina] wußte nie, was sie all den fremden Menschen sagen sollte. (EN, 215; VL, 27; VM II, 267)

Königliche Hoheit

Klaus Heinrich richtete an jeden eine Frage, indem er sich während der Antwort überlegte, was er zu dem Nächsten sagen sollte. (II, 164)

Die Fürstenkinder gleichen sich auch darin, daß sie nicht übermäßig intelligent sind. Das führt in beiden Fällen zu der ironischen Situation, daß ihre Lehrer, die die Unwissenheit ihrer Schützlinge nicht bloßstellen dürfen, zu Tricks greifen, um die hochgestellten Kinder auch geistig als überragend zu präsentieren. Maria Carolinas Gouvernante Mlle. Leterrier fragt deshalb gar nicht erst nach Maria Carolinas Wissen, sondern beginnt einfach fast jeden Satz in ihren beiläufigen Unterrichtslektionen mit den Worten „Hoheit wissen, daß...“, (EN, 188; VL, 18; VM II, 248), während Klaus Heinrichs Lehrer Gymnasialprofessor Kürtchen sich mit ihm auf folgendes Wortmeldungssystem einigt, das Klaus Heinrich niemals bloßstellt:

„[Es] ist wünschenswert, daß Großherzogliche Hoheit sich stets durch Handerheben zur Antwort melden. Ich bitte Großherzogliche Hoheit daher, zu meiner Orientierung, bei unwillkommenen Fragen den Arm in ganzer Länge auszustrecken, bei solchen aber, zu deren Lösung aufgefordert zu werden Ihnen angenehm wäre, ihn nur halbwegs und im rechten Winkel zu erheben.“ (II, 77)

Ihrer eher geringen Intelligenz und Bildung sind sich sowohl Maria Carolina als auch Klaus Heinrich bewußt. Als ein Grund dafür, warum sich Maria Carolina bei Empfängen und anderen Gelegenheiten, wo sie sich mit der Bevölkerung unterhalten soll, unwohl fühlt, wird angegeben: „Die [fremden Menschen] sprachen auch so häufig über Sachen, von denen sie nichts wußte und die sie nicht kannte“ (EN, 215; VL, 27; VM II, 267), eine Bemerkung, die sich nicht nur auf die aus ihrer Stellung erwachsende Weltfremdheit bezieht, sondern auch ihren dürftigen Bildungsstand beschreibt. Ganz ähnlich zeigt sich Klaus Heinrichs doppelte Unwissenheit, sowohl was das bürgerliche Leben außerhalb des Palastes als auch was praktisches Bildungsgut angeht. Zu seinem älteren Bruder Albrecht sagt Klaus Heinrich:

„Siehst du, ich verstehe natürlich auch nichts von Progressionsskala und Wander-gewerbssteuer und Torfstecherei, und da gibt es noch so vieles, wovon ich nichts verstehe, –“ (II, 145).

Allerdings zeigt sich bei beiden auch eine intellektuelle Unterforderung in bezug auf praktisch anwendbares Wissen. Als Klaus Heinrich sich trotz seines „ungeübten Geistes“ (II, 227) angesichts der schlechten Finanzlage seines Landes gezwungen sieht, volkswirtschaftliche Studien zu betreiben, ist er überrascht und erfreut, „daß es nicht schwer war, das alles zu begreifen, wenn man es darauf anlegte. [...] es war bei weitem so schwer nicht beherrschbar, wie er in seiner Höhe geglaubt hatte“ (II, 324). Ebenso ist Maria Carolinas Verstand hauptsächlich unterfordert und ungeübt: „Das Denken war Maria Karolina so ungewohnt; es war ihr wie ein großer Schmerz“ (EN, 247; VL, 52; VM II, 288).

Von beiden Protagonisten wird erwartet, daß sie sich stets ihrer Stellung gemäß verhalten. Da sie diese Anforderung als ein anstrengendes Rollenspiel empfinden, versuchen sowohl Maria Carolina als auch Klaus Heinrich, sich gelegentlich dem Hofalltag zu entziehen. Das gelingt Maria Carolina bei ihren Ausritten zur Waldmühle, denen Klaus Heinrichs Besuche im Wirtsgarten entsprechen. Eine weitere Fluchtmöglichkeit bildet für beide das Theater. Im Leben beider Protagonisten gibt es „ein zentrales Theatererlebnis“,¹⁰ das ihnen hilft, ihre aristokratische Stellung zu reflektieren. Während für Klaus Heinrich die Sentenz aus Mozarts *Zauberflöte* „Er ist ein Prinz! Er ist mehr als das; er ist ein Mensch!“ (II, 87) darauf hinweist, „wie fragwürdig es mit seiner hoheitlichen Existenz bestellt ist“,¹¹ ist es Schillers *Don Carlos*, der Maria Carolina tief beeindruckt. Die Faszination, die für sie von diesem Drama ausgeht, besteht in dem Komplex aus Liebe und Freiheit, den das Stück als positives Gegenbild zu dem repressiven Leben am spanischen Hof entwirft. Maria Carolina sieht Schillers Drama nicht zum ersten Mal aufgeführt, aber es berührt sie erst, als die Titelrolle erstmals nicht von dem alternden ersten Schauspieler der Residenz, Herrn von Pöllnitz, sondern von dem neu engagierten jungen Josef Kaim¹² gespielt wird. Trotz seines „häßliche[en]“ und „mager[en]“ Aussehens (EN, 219; VL, 30; VM II, 270) verliebt sich Maria Carolina sofort schwärmerisch in ihn. Sie holt sich den Dramentext aus der Palastbibliothek, liest „ewig dieselben Worte: ‚Liebe‘ – ‚Menschheit‘ – ‚Freiheit‘“ (EN, 239; VL, 47; VM II, 283) und meint, dabei Kaims Stimme zu hören. Die Ideale, die sie in dem Stück verkörpert sieht und die in diametralem Gegensatz zu ihrem unfreien, gefühlsleeren Leben stehen, begeistern Maria Carolina. Vor allem fühlt sie sich von der Liebeshandlung angesprochen. Sie verliebt sich in dem Augenblick in Kaim, als er auf der Bühne als Don Carlos der Königin seine verbotene Liebe bekennt (vgl. EN, 219; VL, 31; VM II, 269-70). Wie die einzige andere zitierte Stelle (Szene I,3) aus dem

¹⁰ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 187.

¹¹ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 187.

¹² Vorbild für Josef Kaim war der Schauspieler Josef Kainz, den Herman Bang auch in *Menschen und Masken* beschrieb, vgl. Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 134 und Nilsson, S. 170.

Drama bezeugt (vgl. EN, 240; VL, 47; VM II, 283) identifiziert sich Maria Carolina mit der jungen Königin, die ähnlich wie sie selbst unter den einengenden Konventionen am spanischen Königshof leidet. *Don Carlos* stellt auf diese Weise „mit seinem aufklärerischen Gedankengut“ einen „Kontrapunkt zu Maria Carolinas Erziehung und Lebensstil“ dar, indem das Drama nicht nur ein starkes Bedürfnis nach Liebe und Erotik in Maria Carolina weckt, sondern auch „den Zwängen und dem artifiziellen Charakter ihrer Existenz einen Protest gegenüberstellt.“¹³

Maria Carolina bleibt jedoch auch nach diesem Erlebnis zu Passivität und Resignation verdammt. Der von ihr verehrte Schauspieler, der sie häßlich findet und sich auch seinen Kollegen gegenüber negativ über Maria Carolinas Aussehen äußert (vgl. EN, 259; VL, 61; VM II; 295), ahnt nichts von ihrer Verliebtheit. Diese heimliche Schwärmerei bleibt Maria Carolinas stärkstes Gefühlserlebnis. Sie ist zu unscheinbar und das Großherzogtum zu arm, als daß sie einen der ihr vorgestellten Prinzen mit Heiratsabsichten für sich gewinnen könnte. Nach der Heirat ihres Bruders mit einer Prinzessin aus einem benachbarten Fürstentum tritt sie als Äbtissin in ein Stift für Adelsfräulein ein. Sie wird auch den Rest ihres Lebens einsam verbringen.

Dieses resignative Ende unterscheidet sich signifikant von dem märchenhaften *happy ending*, mit dem Thomas Manns Roman schließt. Neben den vielen bereits skizzierten Gemeinsamkeiten gibt es auch einige bedeutsame Unterschiede zwischen *Ihre Hoheit* und *Königliche Hoheit*, und das andere Ende der Handlung ist der bedeutendste von ihnen. Wie die Entwürfe der *Fürsten-Novelle* und die Notizen zu *Königliche Hoheit* zeigen, war ein glückliches Ende für Thomas Manns Protagonisten allerdings nicht von Anfang an vorgesehen. Ursprünglich sollte Klaus Heinrich wie Bangs Prinzessin einsam bleiben.

Auch in der Romanfassung muß Klaus Heinrich, bevor er sein Glück findet, zunächst ganz ähnliche Erfahrungen machen wie Maria Carolina. Wird die einsame kleine Prinzessin zurückgewiesen, als sie versucht, mit den Kindern des nahegelegenen Waisenhauses zu spielen, so entwickelt sich parallel dazu der Bürgerball der Residenz zu einer Katastrophe für Klaus Heinrich. Er möchte sich unbeschwert unter die jungen Tanzenden mischen und Teil der Menge sein, die ihn von jeher mit abweisender Freundlichkeit behandelt hat und ihn auch jetzt nicht in ihre Welt aufnimmt. Als er im ausgelassenen Tanz seine gesellschaftliche Sonderposition aufgibt, nutzen die jungen Leute seine Schwäche aus. Begleitet von einem unausgesprochenen „herunter, herunter, herunter mit ihm“ (II, 103) bringen ihn die Tanzenden zunächst zu Fall und setzen ihn dann, entwürdigend mit Blumen im Hemdausschnitt und einem

¹³ Marx: *Herman Bangs Regiekunst*, S. 62.

Bowlendeckel auf dem Kopf versehen, in die Ecke. Dieses Erlebnis führt Klaus Heinrich in schmerzlicher Deutlichkeit die Notwendigkeit vor Augen, vom gewöhnlichen Leben, an dem er nie teilhaben dürfen, Abstand zu halten. Anders als Maria Carolina gelingt es ihm dann jedoch, jemanden zu finden, der sich in einer ähnlichen gesellschaftlichen Position, in dem gleichen Konflikt von Privilegiertheit und Außenseitertum, von Auserwähltheit und Ausgestoßensein, befindet. Die Millionärstochter Imma Spoelmann gehört ihrerseits einer privilegierten Gesellschaftsschicht an und kennt als das „merkwürdige Blutgemisch von einem Mädchen“ (II, 188), das sie aufgrund ihrer teilweise indianischen Abstammung darstellt, zugleich die gesellschaftliche Ausgrenzung. Wie Klaus Heinrich ist sie an das Leben mit einem Makel gewöhnt, in dem „immer etwas [blieb], was zu verstecken oder zu vertreten war“ (II, 266). Der Außenseiter trifft die Außenseiterin: „War sie nicht ein Sonderfall von Geburt, wie er?“ (II, 237) fragt sich Klaus Heinrich beglückt. Seine Liebe zu Imma ist für ihn die einzige Möglichkeit, im Rahmen seiner Existenz (bedingt) glücklich werden zu können.

An dieser Stelle, wo sich das zunächst so ähnliche Schicksal von Klaus Heinrich und Maria Carolina plötzlich auseinander entwickelt, wird auch das unterschiedliche Geschlecht der Protagonisten in Bangs und Thomas Manns Text bedeutsam. Zwar hatte sich Thomas Mann bereits zu dem Zeitpunkt für einen männlichen Helden entschieden, als er noch kein glückliches Ende plante, sondern wie in *Tonio Kröger* die unerfüllte Sehnsucht nach dem Leben darstellen wollte,¹⁴ aber als sich die inhaltliche Ausrichtung des Textes veränderte, eignete sich eine männliche, aktiv handelnde Hauptfigur – dem traditionellen Geschlechterrollenverständnis zufolge – auch besser für die Handlung. Maria Carolina hingegen verhält sich in ihrer passiv-leidenden Art den konventionellen Vorstellungen von Weiblichkeit gemäß¹⁵ und entspricht den charakteristischen Zügen von Herman Bangs *Stillen Existenzen*. Diesen Titel (*Stille Eksistenser*) wählte Bang für die Sammlung, in der *Ihre Hoheit* in Dänemark ursprünglich erschien, aber er wurde danach auch auf andere seiner Texte übertragen und bezeichnet nun die für Bang typische Darstellung einsamer Frauengestalten, die unauffällig ihr ereignisloses Leben führen und sich passiv in die Umstände ergeben.¹⁶ Als Aristokratin scheint sich Maria Carolina zwar zunächst nicht recht in die Gruppe der sonst eher kleinbürgerlichen Pro-

¹⁴ Vgl. Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 67.

¹⁵ Daß Herman Bang eine weibliche Hauptperson wählte, lag nicht nur an seiner Vorliebe für Frauendarstellungen, sondern läßt sich vor allem darauf zurückführen, daß es für die Figur der Maria Carolina neben Stella Kleves Prätext auch ein biographisches Vorbild gab: die Prinzessin Marie Elisabeth des Herzogtums Meiningen, wo Bang 1886 nach der Ausweisung aus Preußen einige Wochen verbrachte. Bereits vor der Niederschrift von *Ihre Hoheit* hatte Bang Marie Elisabeth in einem Reisebrief in *Bergens Tidende* mit ähnlichen Zügen beschrieben, wie er sie später Maria Carolina verlieh, vgl. Nilsson, S. 168.

tagonistinnen Bangs einzufügen, ihr trauriges, monotones Leben verbindet die einsame Prinzessin jedoch deutlich mit Bangs übrigen Frauenfiguren, die „die Spaltung zwischen Traum und Erfüllung wahrnehmen, aber nicht daran sterben“.¹⁷ Klaus Heinrich ist hingegen eine aktivere, weniger melancholische Figur. Er findet mit der Zeit zunehmend Gefallen an den Repräsentationspflichten, die für Maria Carolina eine Qual sind, und wendet viel Energie auf, um die spröde Imma für sich zu gewinnen. Am Ende des Romans hat er gelernt, die Grenzen seiner Existenz zu akzeptieren und ein Glück im Rahmen seiner Möglichkeiten anzustreben.

Dem schmerzhaften Erlebnis des Bürgerballs, wo Klaus Heinrich gedemütigt und ausgestoßen wurde, steht später der Hofball gegenüber, an dem Imma auf Wunsch des Prinzen teilnimmt. Sie tanzt die „Ehrenquadrille“ „dem Prinzen Klaus Heinrich gegenüber“ (II, 333) und gestaltet so das Fest für ihn zu einem Triumph, der dem Herzogtum zeigt, daß er und Imma zusammengehören. Maria Carolina hingegen muß in der parallelen Szene in *Ihre Hoheit* wieder einmal pflichtschuldig mit den Ehrenträgern des Herzogtums tanzen. Als die Sprache auf Josef Kaim kommt, der das Land inzwischen zugunsten einer internationalen Bühnenkarriere verlassen hat, kommt es zu einem „kleine[n] Unglück“ (EN, 270; VL, 70; VM II, 302). Maria Carolina wird von dem wieder auflebenden Gefühl ihrer unerfüllten Verliebtheit überwältigt und stürzt unachtsam mit ihrem Tanzpartner zu Boden. Dieser Vorfall, ein momentaner Ausbruch aus ihrer Rolle, wird von der stets aufmerksam anwesenden Presse bewußt in der Berichterstattung ausgespart. Es ist, als sei er nie passiert, und Maria Carolina lebt weiter in den strengen Bahnen von Konvention und Etikette. Im Gegensatz zu Klaus Heinrich gelingt es ihr nicht, einen „Ausweg aus der Hoheit ins Leben“¹⁸ zu finden.

Dieser elementare Unterschied zwischen *Königliche Hoheit* und seinem Prätext *Ihre Hoheit* wird ein letztes Mal in den beiden kontrastiven Schlußszenen deutlich. Beide Texte enden mit einem Fest. Während Maria Carolina jedoch einsam vom Balkon aus dem Verlöschen ihres Geburtstags-Feuerwerks zusieht, stehen Imma und Klaus Heinrich am Tag ihrer Hochzeit am Fenster des Palasts und betrachten den Fackelzug, der zu ihren Ehren veranstaltet wird.

Es zeigt sich also, daß Thomas Manns Roman zwar in weiten Zügen inhaltlich Bangs Prätext bis in Details entspricht, sich durch den geänderten Schluß jedoch deutlich als „Gegenkonzeption“¹⁹ zu *Ihre Hoheit* darstellt. Auf *Königliche Hoheit* läßt sich damit Vagets Kon-

¹⁶ Vgl. Beverley Driver Eddys kategorisierende Beschreibung von Herman Bangs Protagonistinnen, Beverley Driver Eddy: „Herman Bang's *Irene Holm* as a Study of Life and Art.“ In: *Scandinavica* 28 (1989), S. 17-27, hier: S. 17.

¹⁷ [De kender til splittelsen mellem drøm og opfyldelse, men dør ikke af den.] Jørn Ørum Hansen: *Herman Bang – mellem masker og mennesker*. Herning 1992, S. 61.

¹⁸ Thomas Mann in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 25.7.1909, in: *Briefe 1889-1936*, S. 76.

¹⁹ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 188.

trafaktur-Begriff anwenden. Thomas Mann gestaltet in seinem Roman einen Gegenentwurf zu Bangs themengleicher Novelle, der auf die für Bang typische resignative Stimmung verzichtet und sich trotz melancholischer Untertöne als heiterer „Märchen-Roman“ (XI, 581) darstellt.

Wie schon im Fall von *Das Wunderkind* zeigt auch hier das Kontrafaktur-Verfahren Wirkung in zwei Richtungen: Einerseits präsentiert Thomas Manns Text eine schöpferische Umwertung von Bangs Novelle, stellt ihr ein kontrastives Gegenbild zur Seite, andererseits wird der glückliche Ausgang und heiter-parodistische Ton von *Königliche Hoheit* durch die implizite Bezugnahme auf den eher düsteren Text *Ihre Hoheit* relativiert und gleichsam intertextuell hinterfragt. Der Leser, der mit beiden Texten vertraut ist, erkennt *Königliche Hoheit* als Thomas Manns intertextuelle Stellungnahme zu *Ihre Hoheit*, als Widerspruch Herman Bangs pessimistischer Weltsicht gegenüber. Gleichzeitig ändert sich für den Leser mit der Erkenntnis, daß Klaus Heinrich zu Maria Carolina in Beziehung gesetzt, ja sogar zu einem gewissen Grad mit ihr identifiziert wird, seine Einschätzung von Thomas Manns Figur und seine Bewertung des märchenhaften *happy ending*. Klaus Heinrichs Sieg über die Widrigkeiten seines aristokratischen Lebens wird durch seine intertextuelle Assoziation mit Bangs Maria Carolina, der das nicht gelingt, auf subtile Weise in Zweifel gezogen. So erscheint das glückliche Ende in *Königliche Hoheit*, das ohnehin, wie der Text betont, nur ein „strenges Glück“ (II, 363) darstellt, in dem „keineswegs sicher gestellt ist, daß der Prinz und seine Prinzessin glücklich bis an ihr Ende leben werden“, ²⁰ zusätzlich fraglich.

Durch seine Bezugnahme auf Bangs Novelle erreicht Thomas Mann also eine Ambivalenz in der Aussage seines Romans, ein Schwanken zwischen der bewußten Überwindung einer dekadenten Grundhaltung, wie sie in seinen eigenen frühen Werken und in Bangs *Ihre Hoheit* ausgedrückt ist, und deren Züge in *Königliche Hoheit* noch erkennbar sind²¹ und der gleichzeitigen Infragestellung der neuen Position. Diese Auseinandersetzung mit der Dekadenzthematik, die für Thomas Manns Werk bis zum *Zauberberg* bestimmend blieb, die starke Affinität, die sie auf ihn ausübte und sein – freilich etwas halbherziges – Bemühen ihr eine lebensbejahende Weltsicht entgegenzusetzen, stellte mit Sicherheit einen wichtigen Faktor in Thomas Manns Bang-Rezeption dar. Bangs Eigenschaft als Dekadenzautor, die pessimistische Weltsicht, die er in seinen Werken vertritt – und die Thomas Mann ausdrücklich in seiner einzigen längeren Stellungnahme zu Bangs Werk hervorhob (vgl. X, 416-417) – bot Thomas Mann eindeutig eine Quelle der Faszination und der Identifikation, und seine Auseinan-

²⁰ [It is by no means certain that the prince and his princess will live happily ever after] Ilona Treitel: *The Dangers of Interpretation. Art and Artists in Henry James and Thomas Mann*. New York und London 1996, S. 189.

²¹ Vgl. Borchmeyer, S. 114.

dersetzung mit Bang ist besonders stark von der Ambivalenz von Übereinstimmung und Kritik geprägt, mit der er auf Bangs dekadent-pessimistisches Werk reagierte.

Das zeigt sich deutlich auch in Thomas Manns Verwendung eines anderen Prätexts von Herman Bang in *Königliche Hoheit*, den Thomas Mann einerseits verwendet, um die Aristokratie-Thematik zu verstärken und andererseits um die Fraglichkeit des strengen Glücks von Klaus Heinrich und Imma zu unterstreichen. Es handelt sich um Bangs Roman *Gräfin Urne*, der ebenfalls ein Aristokratenschicksal schildert. Die aus alter adeliger Familie stammende Ellen von Maag, die wie Maria Carolina und Klaus Heinrich besonders auch durch das „Gefühl ihrer Einsamkeit“ (GU, 113; F, 99) als Aristokratin charakterisiert wird, wächst als letzter Nachkomme eines aussterbenden Geschlechts in fürstlicher Dekadenz auf dem Familienschloß heran. Die verblichene Eleganz des Gebäudes gleicht den Palästen in *Ihre Hoheit* und *Königliche Hoheit*, ist jedoch ausführlicher beschrieben als in *Ihre Hoheit* und stellt deshalb nicht nur ein besseres Vorbild für Details dar, sondern bietet in diesen Einzelheiten auch gesteigerte Möglichkeiten zur Markierung des Prätextes. Dementsprechend gleichen sich die Schlösser in *Gräfin Urne* und *Königliche Hoheit* nicht nur in ihren von Echos hallenden Sälen (vgl. GU, 13; F, 11; II, 66), dem Turm und seinem Spuk (vgl. GU, 27; F, 23; II, 46);²² es gibt in der Beschreibung beider Häuser auch einen auffällig ähnlichen Satz. Während es in *Gräfin Urne* heißt: „sie [Ellen] [...] ging in den Rittersaal, wo es eiskalt war und die Fenster voller Schneebäume“ (GU, 45-46; F, 39), berichtet der Erzähler in *Königliche Hoheit*: „Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren“ (II, 57). Daß Thomas Mann sich hier offen auf einen anderen Prätext, nämlich H.C. Andersens Märchen *Die Schneekönigin (Snedronningen)* bezieht, spricht keineswegs dagegen, auch *Gräfin Urne* als Prätext zu vermuten. Vielmehr kann man in dieser Erwähnung der Schneekönigin einen der scheinbar freigelegten Hinweise Thomas Manns auf seine Vorbilder sehen, gegen die Maar Mißtrauen äußert, weil sie „fast schon wieder Zweifel an ihrer exklusiven Zuständigkeit“ wecken²³ und so mitunter bewußt irreführend sind. Wo Thomas Mann „eine Quelle offen[legt],“ ist sie häufig „in Tat und Wahrheit nicht die einzige“.²⁴ Die Erwähnung der Schneekönigin kann deshalb sogar als impliziter Hinweis darauf verstanden werden, daß in *Königliche Hoheit* weitere Prätexte auf spielerisch-versteckte Weise verarbeitet sind.

Eine weitere Übereinstimmung zwischen *Königliche Hoheit* und *Gräfin Urne* betrifft die „Stöber“-Streifzüge (II, 64), die Klaus Heinrich und seine Schwester Ditlinde durch den riesigen Palast unternehmen. Sie erinnern an den Rundgang von Ellens Vater Erik mit seiner spä-

²² Zum Turm vgl. *Fürsten-Novelle*, S. 94.

²³ Maar: *Geister und Kunst*, S. 28.

teren Frau und ihren Eltern. Er zeigt ihnen das Schloß, und sie probieren wie die Geschwister in *Königliche Hoheit* das Echo aus (vgl. GU, 14-15; F, 11). Schließlich gleicht das Mädchen, in das sich Erik von Maag verliebt hat, Ellens zukünftige Mutter Marie, in mehreren Zügen Imma Spoelmann: beide sind „klein“ und „blaß“ mit auffälligen Augen:

Gräfin Urne

Das ganze Gesicht bestand eigentlich nur aus zwei großen Augen, die sehr tief unter den feinen Augenbrauen lagen, große, prächtige Augen! (GU, 11; F, 9)

Königliche Hoheit

[Es] [war] überhaupt fast nichts von ihr zu sehen als ein Paar unverhältnismäßig großer braunschwarzer Augen. (II, 182)

Marie ist „die Tochter eines reichen Kaufmanns, dessen einziges Kind“ (F, 9; GU, 11), Imma ist ebenfalls ein Einzelkind, der Industriekonzern ihres Vaters wird ironisch als „gemischte Waren-Handlung“ (II, 152) bezeichnet. Sowohl Spoelmann als auch Ellens Großvater Niels Lind lieben ihre Tochter sehr (vgl. GU, 24; F, 20; II, 188, 229) und bauen für das Brautpaar ein neues Schloß (vgl. II, 357), beziehungsweise lassen das alte „instand setzen“ (GU, 19; F, 16). Neben diesen Gemeinsamkeiten mit der Liebesgeschichte von Ellens Eltern zeigt die Romanze von Klaus Heinrich und Imma auch Parallelen zu Ellens eigener erster Liebe. Als sie sich in den Grafen Schönaich verliebt, läuft sie spaßend mit ihm um die Wette, ein Motiv, das sich später in der verbotenen Liebe zu ihrem Stiefsohn Karl wiederholt, den sie – wie Imma Klaus Heinrich (vgl. II, 272) – zu einem Wettritt auffordert (vgl. GU, 93, 274-76; F, 24, 81-82). Zwar liegt dem Wettritt in *Königliche Hoheit* ein verbürgt autobiographisches Erlebnis zwischen Thomas Mann und seiner späteren Frau Katia zugrunde,²⁵ es ist aber durchaus denkbar, daß sich hier wieder einmal „die literarischen Muster mit den lebensgeschichtlichen vermischt“ haben.²⁶ Eine weitere auffällige Übereinstimmung zwischen *Gräfin Urne* und *Königliche Hoheit* ist Ellens ungewöhnliches Liebesgeständnis an den Grafen: „Ich will es Ihnen sagen, Schönaich, ich glaube an Sie.“ [...] es fiel kein Wort von Liebe“ (GU, 89-90; F, 78), das Klaus Heinrichs stärkerem Verlangen nach Immas Vertrauen als nach ihrer Liebe entspricht. Als sie ihm dieses schließlich schenkt, findet ein „Sonderfall von Verlobungsgespräch“ (II, 337) statt, in dem Liebe ebenfalls unerwähnt bleibt.

Ihre Hoheit und *Gräfin Urne* ähneln sich in ihrem resignativen Ende, das freilich in *Gräfin Urne* wesentlich melodramatischer ausfällt als in *Ihre Hoheit*. Während sich für Maria Carolina die Monotonie ihres einsamen und ereignislosen Lebens fortsetzt, schließt *Gräfin Urne*

²⁴ Stocker, S. 177.

²⁵ Vgl. Katia Mann, S. 24.

mit einem letzten Blick auf Ellen, die wegen ihrer verbotenen Liebe zu ihrem Stiefsohn von ihrem Ehemann verlassen wurde, durch die seelischen Belastungen drogenabhängig geworden ist und nun im Morphinrausch dahindämmert. Auch von diesem Prätext weicht Thomas Manns *Königliche Hoheit* also durch die auffällige Umakzentuierung des Schlusses ab. Dadurch, daß Thomas Mann der Beziehung von Klaus Heinrich und Imma als Folie die Ehe von Ellens Eltern unterlegt, läßt sich eine ungeschriebene Fortsetzung von *Königliche Hoheit* denken, in der Klaus Heinrichs und Immas Ehe ebenso schnell vorüber sein könnte wie die Verbindung zwischen Ellens Eltern, die gewaltsam durch den Tod von Ellens Mutter bei der Geburt der einzigen Tochter beendet wird. Indem Klaus Heinrich und Imma mit Ellens Eltern und deren kurzem Eheglück assoziiert werden, wird ein dem *happy ending* in *Königliche Hoheit* entgegengesetztes Ende der Handlung vorstellbar. Das gilt noch stärker für die gleichzeitige Bezugnahme auf Ellens mehr auf Vertrauen denn auf Liebe gegründete Beziehung zu Schönaich, die bald endet, weil Schönaich gerade dieses Vertrauen mißbraucht hat und Ellen verschwieg, daß er bereits verheiratet ist. Der Leser, der diese intertextuellen Verweise erkennt, wird implizit aufgefordert, die Geschichte weiterzuspinnen und zu vermuten, daß auch das „strenge Glück“ in *Königliche Hoheit* vielleicht nicht von Dauer sein wird.

Erneut zeigt sich also, daß der Bezug auf den Prätext dazu dient, die Semantik des Posttextes zu relativieren und zu hinterfragen: mit Hilfe der semantischen Struktur von *Ihre Hoheit* und *Gräfin Urne*, auf die Thomas Mann seinem Roman intertextuell verweist, erreicht er eine Ambivalenz der Aussage, die zwischen der Semantik von Prätext und Posttext oszilliert.

6.2. Prinz und Künstler

Nicht nur in bezug auf das Ende der Handlung unterscheidet Thomas Manns Roman sich von seinen beiden Bang-Prätexten. Während Bang in *Ihre Hoheit* ausschließlich die negativen Seiten des Aristokratenschicksals beleuchtet, findet Thomas Manns Protagonist durchaus auch Gefallen an seiner Existenz, liebt seinen „Beruf“ (II, 163) und begreift sich auch als Auserwählter, nicht nur als Ausgestoßener (vgl. II, 86). Dieses Bewußtsein, das ihn deutlich von Bangs Maria Carolina unterscheidet, die nur ein schmerzhaftes Gefühl des Ausgeschlossenenseins von der übrigen Gesellschaft empfindet, verbindet Klaus Heinrich wiederum stärker mit Ellen Urne, die ebenfalls das aristokratische „Gefühl der Auslese, des Exklusiven“²⁷ kennt

²⁶ Maar: *Geister und Kunst*, S. 295.

²⁷ Schmitt, S. 215.

und sogar von einem „Rassenunterschied“ (GU, 107; F, 95) zwischen Bürgertum und Aristokratie spricht.

Diese Darstellung aristokratischer Auserwähltheit ist bei Thomas Mann, der nach eigenen Äußerungen auch in sich selbst „immer eine Art Prinz“²⁸ sah, bekanntlich keineswegs auf *Königliche Hoheit* beschränkt, sondern wird auch dort, wo sie nicht den thematischen Mittelpunkt bildet, angesprochen. So bezeichnet sich Joseph stolz als „eines Herdenkönigs Sohn“ (V, 1321), Adrian Leverkühns musikalische Ausbildung hat „etwas von Prinzenerziehung“ (VI, 100) und Felix Krull wird von seinem Arbeitskollegen im Hotel spöttisch „mein Prinz“ und „Hoheit“ genannt (VII, 401). Bei Felix Krull zeigt sich die starke Affinität zur aristokratischen Sphäre schon vor der Szene im Hotel deutlich in dem kurz nach *Königliche Hoheit* entstandenen ersten Buch der *Bekenntnisse*. Dort wird beschrieben, wie der Knabe Felix sich vorstellt, ein junger Prinz zu sein, und diese selbsternannte hohe Stellung spielerisch genießt, ohne daß die in *Königliche Hoheit* so prominenten negativen Seiten dieses Standes thematisiert werden. In dieser Beziehung stellt das Glückskind Felix Krull nicht nur eine Gegenfigur sowohl zu Maria Carolina als auch zu Klaus Heinrich dar, er hebt sich auch deutlich von William Høg, dem Protagonisten von *Hoffnungslose Geschlechter* ab, mit dem ihn zugleich aber Ähnlichkeiten verbinden.

Zu dem Antihelden von Bangs Debutroman dürfte Thomas Mann schon deshalb eine Affinität gespürt haben, weil der schwächliche, leicht verwachsene William mit den unerfüllbaren Schauspielambitionen rein äußerlich mehrere Züge mit der Hauptfigur seiner eigenen ersten größeren Erzählung, mit dem kleinen Herrn Friedemann gemeinsam hat

Hoffnungslose Geschlechter

Die meisten waren darüber einig, daß William ein eigentümlicher Knabe sei. Er war sehr dunkel, sowohl von Haut- wie von Haarfarbe und hatte merkwürdige große Augen mit einem unsicheren, schwermütigen, etwas unruhigen Blick. Sein Kopf schien im Verhältnis zum Körper zu groß zu sein; außerdem hielt er sich schlecht, so daß er noch einen runderen Rücken zu haben schien, als es in Wirklichkeit der Fall war. Die Natur hatte ihm ein paar ziemlich dünne Beine und allzulange Arme geschenkt, und seine

Der kleine Herr Friedemann

Er war nicht schön, der kleine Johannes, und wie er so mit seiner spitzen und hohen Brust, seinem weit ausladenden Rücken und seinen viel zu langen, mageren Armen auf dem Schemel hockte [...], bot er einen höchst seltsamen Anblick. Seine Hände und Füße aber waren zartgeformt und schmal, und er hatte große, rehbraune Augen, einen weichgeschnittenen Mund und feines, lichtbraunes Haar. Obgleich sein Gesicht so jämmerlich zwischen den Schultern saß, war es doch beinahe

²⁸ Thomas Mann in einem Brief an Katia Pringsheim vom September 1904, in: *Briefe 1889-1936*, S. 56.

Bewegungen waren wunderbarlich, schön zu nennen. (VIII, 78-79)
 halb eckig, halb theatralisch. (GW I,
 43-44; VM III, 28)

Eine Bezugnahme auf Bangs *Hoffnungslose Geschlechter* läßt sich in *Der kleine Herr Friedemann* jedoch ausschließen, denn erst zwei Jahre nach der Veröffentlichung von Thomas Manns Erzählung erschien die deutsche Übersetzung von Bangs Roman. Thomas Mann dürften die Ähnlichkeiten zwischen Bangs Protagonisten und seinen eigenen Hauptfiguren jedoch nicht entgangen sein. Sie bedingten, daß William Høg, weil er Thomas Manns eigenen dekadenten Protagonisten so ähnlich war, sich in besonderem Maße als Identifikationsfigur für Thomas Mann eignete. Äußerlich gleicht William nämlich nicht nur dem kleinen Herrn Friedemann, sondern verkörpert auch den dunklen Typus in einer blonden Umgebung, wie ihn Tonio Kröger darstellt. Sowohl Williams als auch Tonios Andersartigkeit wird zudem mit der Metapher des Zigeunertums beschrieben (vgl. GW I, 36; VM III, 22; VIII, 275). Während es sich hierbei vermutlich noch um eine zufällige Parallele handelt, stellte Thomas Mann in späteren Texten nachweislich intertextuelle Bezüge zu *Hoffnungslose Geschlechter* her.

Das Königsspiel, das Felix in den Kindheitserinnerungen seiner *Bekanntnisse* beschreibt und das ihn mit der Figur des Aristokraten verbindet, bildet das intertextuelle Gegenstück zu einer Episode aus Williams Kindheit. Während der später als falscher Marquis durch die Welt reisende Felix es schon als Kind genießt, in der Traumwelt seines Spiels, von einer „gewisse[n] liebenswürdige[n] Hoheit“ (VII, 272) umgeben zu sein und sich ganz in seine phantasierte Rolle als Auserwählter von hoher Geburt hineinfühlt, machen die anderen Kinder in ihrem Spiel William nur deshalb zum ‚König‘, weil er „zu etwas anderem [nicht] taugte“ (GW I, 52; VM III, 35-36). Williams auch körperlich sichtbare Andersartigkeit wird so im Gegensatz zu dem positiven Außenseitertum des Glückskindes Felix schon früh von seiner Umwelt als defizitär eingestuft. William stellt wie Maria Carolina den Typ des resignativen Außenseiters dar, während sich in Klaus Heinrich Züge von Ausgestoßensein und Auserwähltheit mischen und der ebenfalls „einsam“ (VII, 273) aufwachsende Felix Krull sein Außenseitertum vollständig ins Positive zu wenden versteht.

Sowohl in *Ihre Hoheit* als auch *Königliche Hoheit* stellt die vordergründige Aristokratenthematik jedoch nur eine Bedeutungsebene dar. Als Subtext enthalten beide Texte eine Diskussion der Künstlerproblematik, die die Autoren so sehr faszinierte. Herman Bang wies im Vorwort zu seiner Novellensammlung *Stille Eksistenser*, in der auch *Ihre Hoheit* enthalten war, auf die sozialen Parallelen zwischen Künstler und Aristokrat hin, die beide ein von Konventionen eingegängtes Leben führen und sich in öffentlichen Vorstellungen präsentieren müs-

sen, die von einem „Management“²⁹ dirigiert werden.³⁰ Auf diese Weise gleicht sich das Schicksal von Charlot Dupont und Maria Carolina. Beide sind gefangen in einer fremdbestimmten Existenz, die ihnen keinen Raum läßt, ihr eigenes Leben zu führen. Ihre Person wird von dem Bild bestimmt, das sie in der Öffentlichkeit darbieten müssen, eine eigene Identität können sie nicht entwickeln. Wo Charlot Dupont sich den Anweisungen seines Impresario beugt, folgt Maria Carolina widerspruchslos den Anforderungen, die das Hofzeremoniell an sie stellt. Thomas Mann übernimmt diese Vorstellung, gewichtet allerdings etwas anders. Auch er gestaltet das von Repräsentationspflichten geprägte Leben des Aristokraten in seiner Unfreiheit und setzt es parallel zur Existenz des Künstlers. Während Herman Bang jedoch stärker die passiv-resignative Seite der aristokratischen und der artistischen Existenz betont, hebt Thomas Mann, wie bereits gezeigt, auch die auserwählte Stellung des Künstlers und des Aristokraten hervor. Schon 1904 betonte er in einem Aufsatz über Gabriele Reuter die existentielle Ähnlichkeit von Künstlertum und (geistiger) Aristokratie: „sie [Gabriele Reuter] ist Künstlerin, und soweit sie es ist, muß sie, man bilde sich keine Schwachheiten ein, Egoistin und Aristokratin sein“ (XIII, 391).

Königliche Hoheit war bereits in seiner ursprünglichen Konzeption als *Fürsten-Novelle* als implizite Künstlergeschichte geplant. Der Text sollte ein „Gegenstück“³¹ zu *Tonio Kröger* darstellen, das heißt, er sollte die Künstlerthematik, die in dieser Novelle im Mittelpunkt steht, in die aristokratische Sphäre übertragen. Die Verbindung zwischen der Existenz des Künstlers und der des Aristokraten hatte Thomas Mann bereits in *Tonio Kröger* deutlich hergestellt, als er Tonio im Gespräch mit Lisaweta Iwanowna erläutern ließ:

„Einen Künstler, einen wirklichen, nicht einen, dessen bürgerlicher Beruf die Kunst ist, sondern einen vorbestimmten und verdammten, ersehen Sie mit geringem Scharfblick aus einer Menschenmasse. Das Gefühl der Separation und Unzugehörigkeit, des Erkennt- und Beobachtetseins, etwas zugleich Königliches und Verlegenes ist in seinem Gesicht. In den Zügen eines Fürsten, der in Zivil durch eine Volksmenge schreitet, kann man etwas Ähnliches beobachten.“ (VIII, 297)

Diese Analogie von Künstler und Fürst, die Thomas Mann später auch in *Mario und der Zauberer* wieder ansprach (vgl. VIII, 693), war ihm vermutlich bereits aus Novalis' *Glauben und Liebe* vertraut,³² wo es heißt: „Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler.“³³ Außerdem folgte Thomas Mann in dieser Analogie jedoch auch Bangs Beispiel. Das Vorwort zu

²⁹ Marx: *Herman Bangs Regiekunst*, S. 55.

³⁰ *Stille Eksistenser*, S. VII-IX.

³¹ Thomas Mann in einem Brief an Walter Opitz vom 5.12.1903, in: *Briefe 1889-1936*, S. 40.

³² Vgl. D. A. Myers: *Thomas Mann: Eros, Narcissism, Caritas. The Rôle of Love in the Dialectic of his Works*. Sydney 1966, diss., S. 127.

Stille Eksistenser, in dem Bang die Parallele zwischen Virtuose und Aristokrat gezogen hatte, war in der deutschen Ausgabe zwar nicht enthalten. Die Gegenüberstellung von Künstler und Aristokrat, die Bang in *Excentriske Noveller* und *Stille Existenser* erreichte, wurde, wie schon erwähnt, in Deutschland jedoch mit editorischen Mitteln hervorgehoben. Indem die erste kleine Sammlung von Erzählungen Bangs, die 1887 auf Deutsch erschien und den Titel *Verfehltes Leben* trug, wie schon erwähnt, nur aus *Charlot Dupont* und *Ihre Hoheit* bestand, fiel die enge inhaltlich-thematische Bindung der beiden Erzählungen schon durch diese Gruppierung auf. Auch die spätere Ausgabe der *Exzentrischen Novellen* bei Fischer enthielt beide Erzählungen und ordnete sie unmittelbar hintereinander an.

Ursprünglich war der Protagonist in Thomas Manns *Fürsten-Novelle* ganz als aristokratische Parallelfigur zu dem durchgeistigten Künstler Tonio Kröger geplant, als ein Prinz, zu dem „das Schicksal hart genug war, seiner Hoheit den Geist zuzuertheilen“.³⁴ In der Romanfassung korrigierte Thomas Mann dann das Porträt seiner Hauptfigur und gestaltete Klaus Heinrich nunmehr „als schlichten Helden“.³⁵ Gleichzeitig näherte Thomas Mann seinen Protagonisten auf diese Weise wieder stärker an seine intertextuelle Bezugsfigur, die naive Maria Carolina an. Durch die zweite grundlegende Änderung zwischen dem Novellenentwurf und der Romanfassung, die in der Gestaltung eines *happy ending* besteht, rückt *Königliche Hoheit*, wie bereits erwähnt, jedoch wieder in größere Entfernung von Bangs Prätext. Zwischen diesen beiden Modifikationen läßt sich eine Verbindung ziehen. Indem Klaus Heinrich nicht, wie ursprünglich geplant, die Komplementärfigur des intellektuellen Künstlers Tonio Kröger darstellt, sondern ein eher einfaches Gemüt besitzt, eignet er sich auch besser dazu, einen Kompromiß zwischen aristokratisch-artistischer Einsamkeit und dem ‚lockenden Leben‘ einzugehen.

Die Konzeption von Klaus Heinrich als artistischem Fürsten oder aristokratischem Künstler ist in der Romanfassung nicht mehr unmittelbar zu spüren. Daß der Inhalt von *Königliche Hoheit* in der „anspielungsreichen Analyse des fürstlichen Daseins als eines formalen, unsachlichen, übersachlichen, mit einem Worte artistischen Daseins“ (XI, 570) besteht, wie Thomas Mann selbst betonte, daß Klaus Heinrich also trotz seiner wenig intellektuellen Natur als Parallelfigur zum leidenden Künstler zu denken ist, zeigt sich am deutlichsten in Klaus Heinrichs Gespräch mit dem Dichter Axel Martini.

In dieser Episode, die von dem Gespräch zwischen dem Protagonisten Skule und dem Skalden Jatgejr in Ibsens *Die Kronprätendenten (Kongs-Emnerne)* inspiriert wurde (vgl. ISW

³³ Novalis: *Werke*. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. München ²1981, S. 367.

³⁴ *Fürsten-Novelle*, S. 79.

III, 297-303; ISV V, 104-109),³⁶ erfolgt eine deutliche Parallelisierung von repräsentativer Aristokratie und auserwähltem Künstlertum. In Klaus Heinrichs Gespräch mit Axel Martini, der in bis ans Anstößige grenzenden, ausschweiferischen Versen die Genüsse des Lebens preist, ohne sie jemals selbst erfahren zu haben, stehen sich der fürstliche Repräsentant, der dem Volk „sein Bestes, sein Höheres“ (II, 23) verkörpert, während er zugleich vom wirklichen Leben der Bevölkerung ausgeschlossen ist, und der lebensverherrlichende Dichter, dessen „Talent mit [s]einer Körperschwäche unzertrennlich zusammenhängt“ (II, 177) und der in der „Entsagung“ seinen „Pakt mit der Muse“ (II, 178) sieht, gegenüber: „Der wirkliche Dichter [unterhält] sich mit seinem eigenen Symbol“.³⁷

Auch ohne den vergleichenden Blick auf *Tonio Kröger* stellt sich *Königliche Hoheit* also als Künstlerallegorie dar. Gleichzeitig offenbart sich in dieser Szene der Künstler auch wieder als Scharlatan. Der naive Klaus Heinrich, dem die Parallelen zwischen seiner Existenz und dem ausschließlich der *vita contemplativa* gewidmeten Leben Martinis nicht deutlich werden, findet den kränkelnden Vitalisten „entschieden ein bißchen widerlich“ (II, 181) und reagiert mit dieser Äußerung auf die starke Diskrepanz, die zwischen den lebensverherrlichenden Inhalten von Martinis Lyrik und seiner gleichzeitigen privaten Scheu vor dem „unhygienischen“ Leben (II, 179) besteht. Wie Martini in seinen Gedichten eine Lebenslust feiert, die er selbst nicht kennt, repräsentiert Klaus Heinrich ein Volk von Menschen, „die ihrem Urbilde, ihrer echten Art zujubelten, indem sie ihn feierten, und deren Leben, Arbeit und Tüchtigkeit er festlich darstellte, ohne Teil daran zu haben“ (II, 166). Beide stellen auf diese Weise eine Art Betrüger, einen Scharlatan dar und setzen so die Reihe der fragwürdigen Künstler in Thomas Manns Werk fort.

Diese Verbindung zwischen Künstlertum, Aristokratie und Scharlatanerie wird explizit in *Tonio Kröger* hergestellt, wenn Tonio sich als Künstler nicht nur mit einem Fürsten vergleicht, sondern sich auch als „Kollege“ (VIII, 305) eines Verbrechers, eines Novellen schreibenden „kriminellen Bankiers“ (VIII, 299), begreift. Diese Assoziation von Künstlertum und Kriminalität wird in der Novelle noch dadurch verstärkt, daß Tonio bei einem Besuch in seiner Heimatstadt in den Verdacht gerät, ein flüchtiger Verbrecher zu sein (vgl. VIII, 316).

³⁵ Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 96.

³⁶ Vgl. Thomas Manns Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 25.7.1909, in: *Briefe 1889-1936*, S. 77.

³⁷ Borchmeyer, S. 123.

6.3. Tonio Kröger in Dänemark

Die enge thematische Verbundenheit zwischen *Tonio Kröger* und *Königliche Hoheit*, die darin besteht, daß der Prinz Klaus Heinrich ein impliziter Künstler ist und der Dichter Tonio Kröger sich als Parallelfigur zum Aristokraten darstellt, wird noch dadurch verstärkt, daß Thomas Mann schon in *Tonio Kröger* intertextuelle Verweise auf seinen aristokratischen Prätext *Ihre Hoheit* anbringt.

Das Ausmaß der Bedeutung, die *Ihre Hoheit* über *Königliche Hoheit* hinaus für Thomas Manns Frühwerk hatte, ist bisher von der Forschung nicht erkannt worden. Obwohl Wysling, wie erwähnt, *Ihre Hoheit* als Prätext für *Königliche Hoheit* identifiziert, geht er nicht davon aus, daß Bangs Erzählung bereits in der Konzeptionsphase der *Fürsten-Novelle* einen Bezugstext darstellte. Vielmehr meint Wysling, der übersieht, daß *Ihre Hoheit* lange vor Fischers Ausgabe der *Exzentrischen Novellen* 1887 in *Verfehltes Leben* enthalten und außerdem 1902 unter dem Titel *Son Altesse* in der Zeitschrift *Der Türmer* veröffentlicht worden war, Thomas Mann sei 1904 bei Erscheinen der *Exzentrischen Novellen* von den Parallelen zwischen *Ihre Hoheit* und seiner eigenen geplanten *Fürsten-Novelle* „überrascht“ worden.³⁸ Da Wysling davon ausgeht, daß Thomas Manns Erstlektüre von *Ihre Hoheit* nicht vor Herbst 1904 stattfand, zieht er einen Einfluß dieser Novelle auf früher entstandene Texte, wie den fast zwei Jahre zuvor veröffentlichten *Tonio Kröger*, natürlich gar nicht erst in Betracht. Es ist ihm allerdings nicht entgangen, daß Thomas Mann, wie der Brief an Martens bezeugt, während der Arbeit an *Tonio Kröger* andere Werke Bangs rezipierte. Deshalb äußert er in seinen Untersuchungen zur Entstehung von *Tonio Kröger* die etwas pauschale Ansicht, daß „Herman Bangs wehmütig-ironische Kadenz im Ton genau der von Thomas Mann versuchten Vereinigung von Storm und Nietzsche [entsprachen]“ und daher ein stilistisches Vorbild dargestellt haben könnten.³⁹

Leonie Marx weist zwar in ihrer Erörterung der Parallelen zwischen *Königliche Hoheit* und *Ihre Hoheit* auf die beiden früheren deutschen Veröffentlichungen von Bangs Novelle hin. Sie unterläßt es aber sowohl, Wyslings Annahme, daß Bangs Novelle als Vorbild für den Grundentwurf von *Königliche Hoheit* nicht in Frage komme, zu hinterfragen, als auch ihrerseits eine Beziehung von *Ihre Hoheit* zu anderen Werken Thomas Manns außerhalb von *Königliche Hoheit* zu erwägen.⁴⁰ Da Thomas Mann, wie hier zu zeigen sein wird, jedoch *Ihre Hoheit* schon in *Tonio Kröger* als Prätext verwendete, steht außer Frage, daß *Ihre Hoheit* bereits für die Konzeption der *Fürsten-Novelle* von einschlägiger Bedeutung war. Man könnte

³⁸ Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 70.

³⁹ Wysling: *Dokumente zur Entstehung des „Tonio Kröger“*, S. 63.

⁴⁰ Vgl. Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 188.

vermuten, daß Thomas Mann sogar schon an Bangs einsame Prinzessin dachte, als er die grundlegende Künstler-Fürst-Analogie in *Tonio Kröger* entwarf.

Ihre Hoheit spielt als Prätext in *Tonio Kröger* allerdings nicht nur eine geringere Rolle als in *Königliche Hoheit*, die Verweise auf Bangs Erzählung sind in diesem Text auch wesentlich versteckter angelegt, diskreter markiert und werden außerdem von vielen anderen intertextuellen Anspielungen überlagert. Obwohl es sich bei *Tonio Kröger* um einen Text des Frühwerks handelt, das nur erste Ansätze von Thomas Manns späterer komplexer intertextueller Darstellungsweise zeigt, enthält die frühe Novelle bereits eine Vielzahl an einerseits offen deklarierten und andererseits implizit verarbeiteten Prätexten. So werden im Text unter anderem explizit markierte Verbindungen zu Schillers *Don Carlos* (vgl. VIII, 277), Storms *Immensee* (vgl. VIII, 286) und Shakespeares *Hamlet* (vgl. VIII, 306) hergestellt. Pauschal erwähnt wird außerdem „die anbetungswürdige russische Literatur“, (VIII, 300), der auch die Vorbildfigur für Tonios Gesprächspartnerin Lisaweta Iwanowna entstammt,⁴¹ aber höheren Stellenwert als die Lektüre russischer Autoren erhält in dieser Novelle die Reise, die Tonio auf den Spuren der ihn begeisternden nordischen „tiefen, reinen und humoristischen Bücher“ (VIII, 306) unternimmt, und die ihn nach Dänemark führt. Da *Tonio Kröger* den einzigen Text Thomas Manns darstellt, dessen Handlung (zum Teil) in Dänemark spielt, liegt es nahe, besonders in dieser Novelle Einflüsse der dänischen Literatur und eine Bezugnahme auf skandinavische Texte zu vermuten. Dieser Verdacht läßt sich bei näherem Hinsehen bestätigen: Gleich drei dänische Autoren sind es, mit deren Werken Thomas Mann sich in *Tonio Kröger* intertextuell auseinandersetzt.

Als erstes ist J.P. Jacobsen zu nennen, der als Autor im Deutschland der Jahrhundertwende fast so etwas wie ‚Kultstatus‘ besaß.⁴² Bei Thomas Mann dürften sich die Lektüre und der Einfluß von J.P. Jacobsens und Herman Bangs Werken zeitlich überlagert haben. 1903, als Thomas Mann *Tonio Kröger* abgeschlossen hatte und er sich, wie die zu diesem Zeitpunkt bereits geplante *Fürsten-Novelle* zeigt, in einer intensiven Phase seiner Bang-Rezeption befand, schrieb Thomas Mann an den dänischen Literaturwissenschaftler Vilhelm Andersen:

⁴¹ Vgl. Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 106.

⁴² Zur J.P. Jacobsen-Rezeption in Deutschland vgl. u.a. Conny Bauer: „Die Rezeption Jens Peter Jacobsens in der deutschsprachigen Kritik 1890-1910.“ In: Klaus Bohnen, Uffe Hansen und Friedrich Schmöe (Hg.): *Fin de Siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*. Kopenhagen und München 1984, (= Text & Kontext, Sonderreihe 20), S. 128-146; Bengt Algot Sørensen: „Tyskland.“ In: F.J. Billeskov Jansen (Hg.): *J.P. Jacobsens spor i ord, billeder og toner*. Kopenhagen 1985, S. 111-58; Bengt Algot Sørensen: *Jens Peter Jacobsen*. München 1990, (= Beck'sche Reihe 618), S. 113-130; Wischmann, S. 162-63 und 169-75, Sabine Strümper-Krobb: *Impressionistische Erzählverfahren im Spiegel der Übersetzung. Zu deutschen Übersetzungen von Prosawerken Jens Peter Jacobsens zwischen 1877 und 1912*. Göttingen 1997, (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie 300).

„vielleicht ist es J.P. Jacobsen [sic], der meinen Styl bis jetzt am meisten beeinflusst hat“,⁴³ und noch 1951 betonte er: „Jacobsens Werke bilden einen festen Bestandteil meines geistigen und künstlerischen Inventars“.⁴⁴ Insbesondere die Lektüre von Jacobsens in Deutschland sehr geschätztem Roman *Niels Lyhne*, den auch Thomas Mann „vergötterte“ (X, 186), hat in seinem Werk Spuren hinterlassen, die sich am deutlichsten in den Erzählungen *Der kleine Herr Friedemann*⁴⁵ und in *Tonio Kröger* zeigen, dessen Titelfigur Bengt Algot Sørensen zu Recht als einen der „vielen deutschen Nachkommen Niels Lyhnes“ bezeichnet hat.⁴⁶

Ebenso wie Bangs Werke boten Jacobsens Romane und Erzählungen Thomas Mann Inhalte, in denen er eine Affinität zu seinen eigenen Vorstellungen und Ansichten entdeckte und mit denen er sich in seinen Novellen und Romanen auseinandersetzte. Im Gegensatz zu Bang, zu dessen Werken Thomas Mann hauptsächlich inhaltliche Bezüge herstellte, übte Jacobsen auf den jungen Thomas Mann – wie schon der oben zitierte Brief an Vilhelm Andersen vermuten läßt – auch einen nicht ganz unbeträchtlichen stilistischen Einfluß aus.⁴⁷ Aber vor allem die inhaltlichen Parallelen zwischen *Tonio Kröger* und Jacobsens *Niels Lyhne*, das wie Thomas Manns Erzählung die „Spannung zwischen Dekadenz und Lebensverbundenheit“⁴⁸ thematisiert, sind umfassend und betreffen diese Grundthematik ebenso wie bestimmte Figuren und Handlungselemente. Unter anderem fand Thomas Mann in Jacobsens sehnsuchtsvollem Roman das Motiv der in *Tonio Kröger* gestalteten erotischen Knabenfreundschaft vorgebildet. Die Beziehung, die Tonio und Hans Hansen verbindet, gleicht dem Verhältnis, das Niels zu dem ähnlich wie Hans eher abweisend-distanziert reagierenden Erik hat, mit „frappant[er] Ähnlichkeit“:⁴⁹ „schon am ersten Tage“, so heißt über den jungen Niels, „hatte er sich in Erich verliebt, der scheu und kühl, nur widerstrebend und halb verächtlich kaum duldet, daß man ihn liebte“ (JSW, 375).⁵⁰ Ähnlich ambivalent ist Hans Hansens Verhältnis zu Tonio. Tonio vermutet, daß Hans ihn „im Grunde ein wenig gern“ hat, aber sich dessen zugleich „schämt“ (VIII, 280).

⁴³ Zitiert nach Steffensen, S. 277.

⁴⁴ [[Jacobsen's] books [...] constitute a permanent part of my intellectual and artistic inventory.] *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14/I, S. 124.

⁴⁵ Zu *Niels Lyhne* als Prätext von *Der kleine Herr Friedemann* vgl. Klaus Bohnen: „Ein literarisches ‚Muster‘ für Thomas Mann. J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* und *Der kleine Herr Friedemann*.“ In: *Littérature et culture allemande* (1985), S.197-215. Vgl. außerdem S. 337-344 dieser Arbeit.

⁴⁶ Bengt Algot Sørensen: *Funde und Forschungen. Ausgewählte Essays*. Hg. v. Steffen Arndal. Odense 1997, S. 300. Zu Jacobsens Einfluß auf *Tonio Kröger* vgl. auch Bengt Algot Sørensen: *Jens Peter Jacobsen*, S. 126-129. Allgemein zu Jacobsen und Thomas Mann vgl. Houken, S. 227-228; Matthias, S. 36-39; Steffensen, S. 226-230; Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 184-187.

⁴⁷ Vgl. den Exkurs am Ende dieser Arbeit.

⁴⁸ Bengt Algot Sørensen: *Funde und Forschungen*, S. 304.

⁴⁹ Bengt Algot Sørensen: *Funde und Forschungen*, S. 300.

⁵⁰ [Allerede fra den første Dag af havde han [Niels] forelsket sig i Erik, der sky og kølig kun modstræbende og halvt foragtede lige just taalte at lade sig elske.] (JSV II, 68)

Aber Jacobsens Bedeutung für Thomas Manns Novelle geht noch über die Bezugnahme auf *Niels Lyhne* hinaus. Neben einigen szenischen Übereinstimmungen zwischen *Tonio Kröger* und Jacobsens *Marie Grubbe (Fru Marie Grubbe)*⁵¹ gibt es auch intertextuelle Verweise auf Jacobsens Erzählungen. So sollte Tonio Krögers Jugendliebe ursprünglich den Namen einer Gestalt aus *Frau Fönß (Fru Fønss)*, nämlich „Tage“, tragen⁵² bis Thomas Mann ihn gegen den Namen „Hans Hansen“ austauschte. Wie Leonie Marx bemerkt, ist aus der gleichen Jacobsen-Novelle auch nahezu wörtlich der Satz entnommen, mit dem Tonios Liebe zu Tage/Hans beschrieben wird:⁵³

Frau Fönß

Wo Menschen lieben, Tage und Ellinor, klein Ellinor, da muß sich stets derjenige demütigen, der am meisten liebt [...]. (JSW, 714)⁵⁴

Thomas Manns Notizen zu *Tonio Kröger*

T[onio] liebte T[age] und hatte schon viel von ihm gelitten. Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene [...].⁵⁵

Tonio Kröger

Die Sache war die, daß Tonio Hans Hansen liebte und schon vieles um ihn gelitten hatte. Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene und muß leiden. (VIII, 273)

Tonios Unterhaltung mit Lisaweta weist wiederum auffällige Ähnlichkeit mit dem Ateliergespräch auf, das Niels Lyhne mit seiner erfahrenen Freundin Frau Boye führt,⁵⁶ und, wie bereits angedeutet, bildet nicht zuletzt das Hauptthema von *Tonio Kröger*, der Gegensatz von Kunst und Leben und die daraus resultierende Lebenssehnsucht des zur Einsamkeit verdamnten Künstlers, auch einen Kerngedanken in *Niels Lyhne*:⁵⁷

Das Leben ein Gedicht! Nicht, wenn man beständig einherging und an seinem Leben dichtete, statt es zu leben. [...] Wenn es ihn doch nur überkommen wollte, – das Leben, die Liebe, die Leidenschaft, so daß er nicht darüber zu dichten brauchte, sondern daß es mit ihm dichtete. (JSW, 399)⁵⁸

⁵¹ Vgl. Bengt Algot Sørensen: *Funde und Forschungen*, S. 301-302.

⁵² Vgl. Wysling: *Dokumente zur Entstehung des „Tonio Kröger“*, S. 49.

⁵³ Vgl. Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 186.

⁵⁴ [Hvor Mennesker elske, Tage og Ellinor, lille Ellinor, der maa *den* altid ydmyge sig, som elsker mest] (JSV III, 275).

⁵⁵ Wysling: *Dokumente zur Entstehung des „Tonio Kröger“*, S. 53.

⁵⁶ Vgl. Matthias, S. 37.

⁵⁷ Vgl. Bengt Algot Sørensen: *Jens Peter Jacobsen*, S. 128.

⁵⁸ [Livet et Digt! Ikke naar man idelig gik omkring og digtede paa sit Liv i stedet for at leve det. [...] Blot det ville komme over ham – Livet, Kjærlighed, Lidenskab, saadan at han ikke kunde digte med det, men saa at det digtede med ham] (JSV II, 93-94).

Daß es gerade dieser durchgängige Zug in Jacobsens Werk ist, „die Sehnsucht, [die] sich nach dem [richtet], was bei ihm mit dem Wort ‚Leben‘ umschrieben wird, und von seinen Gestalten in so glühenden Farben mehr erträumt als verwirklicht wird“, ⁵⁹ der Thomas Mann faszinierte – und den er in resignativer Form auch bei Bang vorfand – erstaunt nicht. Da Thomas Mann einen Schriftsteller darstellt, „der sich wie kein anderer mit der Antinomie von Dekadenz und Lebensbejahung beschäftigt hat“ ⁶⁰ fühlte er sich von diesem Zug in Jacobsens Werk natürlich besonders angesprochen.

Der zweite dänische Autor, auf dessen Werk Thomas Mann in *Tonio Kröger* intertextuell Bezug nimmt, ist H.C. Andersen. Der „unauslöschliche Eindruck“ (XI, 108), den seine Märchen schon im Kindesalter bei Thomas Mann hinterließen, verblaßte auch später nie, wie Maar in seiner umfassenden Untersuchung von Thomas Manns Andersen-Rezeption gezeigt hat. Auch für *Tonio Kröger* bildete eines von Andersens Märchen einen Prätext. Es handelt sich um *Die kleine Seejungfrau* (*Den lille Havfrue*), auf die Thomas Mann auch in anderen Werken Bezug nahm. ⁶¹ Es fällt auf, daß auch Andersens Märchen in einem aristokratischen Milieu spielt und auf diese Weise erneut Tonio Krögers Nähe zur Existenz eines Fürsten hervorgehoben wird. Besonders deutliche Bezüge zu Andersens Geschichte der unglücklich liebenden Seejungfrau, die die Liebe ihres Prinzen nicht erringen kann, sind in *Tonio Kröger* in der zweiten Ballszene zu erkennen, die in Dänemark stattfindet.

Tonio trifft in diesem erkennbar parallel zur ersten Tanzszene gestalteten Teil der Erzählung überraschend auf ein junges Paar, das seinen beiden Jugendlieben Hans Hansen und Ingeborg Holm verblüffend ähnelt. Wie Maar erläutert, spiegelt sich in den drei Personen Tonio, Doppelgänger-Hans und Doppelgänger-Inge die Figurenkonstellation von Andersens Märchen. Tonio übernimmt dabei die Rolle der kleinen Seejungfrau, während Hans den Prinzen und Inge seine Prinzessin darstellt. ⁶² Maar bemerkt auch, daß die Erweiterung der Dreierkonstellation aus Andersens Märchen (Seejungfrau – Prinz – Prinzessin) in ein Vierer-verhältnis bei Thomas Mann („das stille Mädchen“ (VIII, 333), das Tonio auffällt – Tonio – Doppelgänger-Hans – Doppelgänger-Inge) es mit sich bringt, daß Rollen aus Andersens Märchen in *Tonio Kröger* doppelt besetzt sind. Diese Viererkonstellation etablierte Thomas Mann schon im ersten Teil seiner Novelle, wo dem zunächst unglücklich in Hans und dann unerwidert in Inge verliebten Tonio die schüchterne und ungelenke Magdalena Vermehren an die Seite gestellt ist, die Tonio ebenso sehr in unerwiderteter Liebe verbunden ist, wie Tonio uner-

⁵⁹ Bengt Algot Sørensen: *Funde und Forschungen*, S. 295.

⁶⁰ Bengt Algot Sørensen: *Funde und Forschungen*, S. 298.

⁶¹ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 85-128.

⁶² Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 85-94.

füllt Hans und Inge liebt. An ihre Position tritt im letzten Teil der Novelle das stille Mädchen, das durch die Beschreibung ihres Aussehens und ihre Außenseiterposition beim Tanz (vgl. VIII, 333) deutlich als Doppelgängerin von Magdalena gekennzeichnet ist.

Interessanterweise wird diese Doppelgänger-Magdalena, wie Maar nachweist, mit Andersens Prinz identifiziert. Das erreicht Thomas Mann durch die äußere Beschreibung des Mädchens, die ähnlich aussehende, dunkle Augen besitzt wie der Prinz. Hinzu kommt eine situative Parallele: Als sie beim Tanzen stürzt und Tonio ihr hilfsbereit aufhilft, entspricht diese Situation, wie Maar gezeigt hat, der Rettung des Prinzen durch die kleine Meerjungfrau.⁶³ Diese Parallelführung der Handlung aus dem Prätext mit der Situation in seiner eigenen Erzählung erreicht Thomas Mann dadurch, daß er ähnliches Vokabular verwendet und auf diese Weise den Bezug auf den Prätext diskret markiert. Andersens Prinz ist also in *Tonio Kröger* sozusagen doppelt zugegen: einmal als der junge Mann, der Tonio an Hans erinnert und seltsamerweise zugleich als das schüchterne Mädchen. Während die kleine Meerjungfrau allerdings den Prinzen aus Liebe rettet, ist Tonio keineswegs in Magdalena – beziehungsweise in ihre Doppelgängerin – verliebt. Schon im ersten Teil der Novelle verhielt sich Tonio, weil er nur an Hans' und Inges Liebe interessiert war, Magdalena gegenüber abweisend. Man muß sich daher fragen, warum Magdalena, wenn sie im Gegensatz zu dem die Rolle des ‚richtigen‘ Prinzen verkörpernden Hans Hansen von Tonio nicht begehrt wird, überhaupt zum Prinzen stilisiert wird.

An dieser Stelle versagt die Lektüre von Andersens Prätext als interpretatorisches Instrument. Die Figurenkonstellation in *Tonio Kröger* entspricht offensichtlich nur teilweise dem Personal der *Kleinen Seejungfrau*. Maar bemerkt diesen Bruch in seiner Analyse und kehrt folgerichtig erst einmal zur Begründung zurück, die Thomas Manns Text anbietet. Die Motivation für Tonios Benehmen wird vom Erzähler zwar nicht explizit erläutert, aber der Text legt nahe, daß Tonio deshalb Magdalenas Doppelgängerin hilft, weil sie ihm gleicht. Diese Ähnlichkeit zwischen Tonio und Magdalena ist im ersten Teil der Novelle deutlich herausgearbeitet, der Magdalenas und Tonios ähnliches Äußeres beschreibt und auch eine Geistesverwandtschaft zwischen den beiden andeutet. Magdalena steht in der Dichotomie der lebenslustigen Blondes, Blauäugigen und der melancholischen Dunkeläugigen zusammen mit Tonio auf der Seite der Dunklen. Wie er ist sie ungeschickt beim Tanzen, und während Hans und Inge Tonio „verachten“ (VIII, 284), weil er dichtet, bittet Magdalena ihn, ihr seine Gedichte zu zeigen. Das Mädchen stellt also gleichzeitig ein „Prinzen-Pendant“⁶⁴ und eine Parallelfigur

⁶³ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 91-92.

⁶⁴ Maar: *Geister und Kunst*, S. 91.

zu Tonio dar. Soviel lassen die Aussage des Textes und die aus Andersens Prätext zu ergänzenden Informationen erkennen.

Nach dieser wenig aufschlußreichen Identifizierung Magdalenas als Prinzen-Figur und Parallel-Gestalt zu Tonio bleibt ein Gefühl von Unzufriedenheit zurück, und man möchte sich Maar anschließen, der Erstaunen äußert über „die verblüffende Treue [...], mit der er [Thomas Mann] selbst da seiner Vorlage folgt, wo man nicht recht ahnt, wie es funktionieren soll.“⁶⁵ In der Tat scheint der Aufwand, den der Autor betreibt, um diese Nebenfigur darzustellen und sie sogar im zweiten Teil neben den drei Hauptpersonen wieder auftreten zu lassen, für ein bloßes Objekt von Tonios „Mitleidsethik“⁶⁶ zu gewaltig. Es drängt sich die Vermutung auf, daß sie noch eine andere Funktion erfüllt, die sich möglicherweise offenbart, wenn man einen weiteren Prätext berücksichtigt, der die Zusammenhänge erhellen könnte. Da die einzige Äußerung, die das Mädchen von sich gibt, ein dänisches „Tak! O, mange Tak!“ (VIII, 335) ist, kann man annehmen, daß der relevante Prätext auch dänischer Herkunft ist. In diese Richtung deutet auch der Erzählerkommentar, der die fünfte und letzte Person, die aus der ersten Tanzszene in Form eines Doppelgängers in die zweite Ballszene übernommen wurde, den Tanzlehrer François Knaak, als „fleischgewordene komische Figur aus einem dänischen Roman“ (VIII, 330) bezeichnet. Alles deutet darauf hin, daß es neben Jacobsen und Andersen noch einen dritten dänischen Autor gibt, mit dessen Hilfe dort Fäden entwirrt werden können, wo der Rückgriff auf Andersens Prätext im Verstehensprozeß nicht weiter führt.

6.3.1. (Hans) Hansen und Maria (Carolina) Magdalena

Dieser dritte Autor, auf dessen Werk Thomas Mann in *Tonio Kröger* Bezug nimmt, ist Herman Bang. Hinter der ungeschickten Magdalena und ihrer Doppelgängerin verbirgt sich neben dem biographischen Vorbild, der Lübeckerin Magdalene Brehmer,⁶⁷ und Andersens Seejungfrau auch Bangs Maria Carolina. Das scheint – auf zugegebenermaßen sehr indirekte Weise – schon die Namensgebung anzudeuten. „Magdalena“ entspricht nicht nur dem realen Vornamen des biographischen Modells dieser Figur – mit dem signifikanten Unterschied des abgeschwächten Auslautes, der bei Thomas Mann wieder auf die ursprüngliche biblische Namensform zurückgesetzt wird. Der Name läßt sich auch mit dem ersten Vornamen von

⁶⁵ Maar: *Geister und Kunst*, S. 91.

⁶⁶ Maar: *Geister und Kunst*, S. 91.

⁶⁷ Vgl. Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 149. Daß Magdalene Brehmer zwar äußerlich der Beschreibung von Magdalena Vermehren entsprach, daß sie jedoch, wie ihre Tochter später „einem jeden, der es hören wollte“ mit „Tränen in ihre[n] Augen“ erzählte, „doch überhaupt nicht hingefallen sei beim Tanzen“,

Bangs Protagonistin zu „Maria Magdalena“ zusammensetzen und suggeriert eine Einheit der beiden Figuren. Zudem entspricht die Identifizierung der Außenseiterin in *Tonio Kröger* zum Teil auch den Konnotationen der biblischen Maria Magdalena, die traditionellerweise mit der namenlosen Prostituierten in Lukas 7 gleichgesetzt wird. Tonios mitleidiges Benehmen der Außenseiterin gegenüber, das Jesu Haltung der Sünderin gegenüber ähnelt, läßt sich also auch vor einem biblischen Hintergrund verstehen. Tonio stellt auf diese Weise einen Vorläufer der Christusfiguren in Thomas Manns Spätwerk dar.

Bangs Protagonistin eignet sich in mehrfacher Hinsicht für ihre Verwendung als Bezugsfigur in *Tonio Kröger*. „Ihre Hoheit Maria Carolina“, die einsame Antiheldin aus *Ihre Hoheit* erfüllt die Anforderungen, die die bereits durch die starke intertextuelle Anlehnung an *Die kleine Seejungfrau* vorstrukturierte Erzählung *Tonio Kröger* an sie stellt, in besonderem Maße. Sie ist durch ihre großherzogliche Herkunft sowohl das benötigte „Prinzen-Pendant“ als auch in ihrem aussichtslosen Wunsch, am wirklichen Leben teilnehmen zu können, eine Parallelfigur zu Tonio Kröger. Mit Magdalena, deren Doppelgängerin und Tonio teilt sie mehrere auffällige Gemeinsamkeiten. Zunächst gleichen ihre Magerkeit und gekrümmte Körperhaltung dem Äußeren von Magdalena und ihrer Doppelgängerin, über die gesagt wird: „Sie hatte [...] magere, zu hohe Schultern“ (VIII, 335) und „unter dem durchsichtigen Stoff ihres Kleides schimmerten ihre bloßen Schultern spitz und dürrftig, und der magere Hals stak so tief zwischen diesen armseligen Schultern, daß das stille Mädchen fast ein wenig verwachsen erschien“ (VIII, 333). In der Beschreibung von Maria Carolina werden ihre „fehlenden Reize“ (VL, 18; EN, 203; VM II, 258) wiederholt erwähnt, „die Ellenbogen waren spitz wie Nadeln“ (VL, 17; EN, 202; VM II, 258), sie wird als „mager und reizverlassen“ (VL, 25; EN, 213; VM II, 266) geschildert.

Mit Tonio teilt Maria Carolina die Vorliebe für Schillers *Don Carlos*. Allerdings interessiert sich die Prinzessin, wie oben skizziert, besonders für Don Carlos' hoffnungslose Liebe zu seiner Stiefmutter und die einengenden Konventionen am spanischen Hof, die sie an ihre eigenen Leiden erinnern, während Tonio besonders von der Figur des einsamen Königs, der „immer so ganz allein und ohne Liebe“ (VIII, 277) ist, gerührt wird. Außerdem fühlt sich Tonio vermutlich auch von der schwärmerischen Freundschaft zwischen Don Carlos und dem Marquis Posa angesprochen, in der er sich und seine Liebe zu Hans Hansen wiederfinden

(Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 62) macht deutlich, daß sich Thomas Mann bei seiner Gestaltung der Figur keineswegs nur an Magdalene Brehmer dachte.

kann.⁶⁸ Frank Busch weist darauf hin, daß die Inhaltsangabe des Stückes, die Tonio Hans Hansen gibt, ausschließlich das gleichgeschlechtliche Beziehungsgeflecht des Dramas berührt, nämlich das Verhältnis des Marquis Posa zu Don Carlos und Philipp, das in Tonios Interpretation die Dimensionen eines von Eifersucht und Vertrauensbruch geprägten erotischen Dreiecksverhältnisses annimmt.⁶⁹ Interessant ist darüber hinaus, daß der Marquis Posa als Knabe ebenso wie der von Tonio verehrte Hans Hansen ein „Matrosenkleid“ trug (V. 155). Diese Übereinstimmung läßt vermuten, daß Tonio in Schillers Dramenfigur tatsächlich auch eine dem eigenen Geliebten ähnliche Gestalt zu erkennen meint und daß sein Autor Hans Hansens Garderobe bewußt in Übereinstimmung mit der Kleidung des Marquis Posa wählte. Sowohl für Tonio als auch für Maria Carolina liegt das Interesse an *Don Carlos* also primär auf erotischem Gebiet. Diese Parallele muß Thomas Mann wichtig gewesen sein, denn die einzigen Anstreichungen, die sein Exemplar der *Exzentrischen Novellen* aufweist, befinden sich an der Stelle, als Maria Carolina gebannt lauscht, wie Josef Kaim als Don Carlos Elisabeth seine Liebe erklärt.⁷⁰

Außerdem verbinden „schreckliche“ (VIII, 334) Erlebnisse beim Tanzen Maria Carolina mit Magdalena und Tonio, denn genau wie Thomas Manns Figuren lernt sie, Quadrille zu tanzen, was für sie eine mindestens ebenso demütigende Erfahrung ist wie für die beiden. Die Beschreibung von Maria Carolinas Tanzstunde, wie sie unbeholfen zwischen den als Tanzpartner dienenden Stühlen die vorgeschriebenen Schritte versucht, kritisiert und entmutigt von ihrer Mutter und dem François Knaak nicht unähnlichen Tanzlehrer,⁷¹ gehört zu den eindringlichsten Szenen in Herman Bangs Novelle. Maria Carolina ist ebenso ungelenk wie Magdalena, die schon im ersten Teil der Novelle „oft hin[fiel] beim Tanzen“ (VIII, 284), und begeht – wie Tonio (vgl. VIII, 285-86) – an späterer Stelle aus Verliebtheit eine Unachtsamkeit: sie stürzt – wie Magdalenas Doppelgängerin – mit ihrem Tanzpartner zu Boden. Magdalenas Doppelgängerin wird von Tonio aufgeholfen (vgl. VIII, 335), bei Maria Carolinas Sturz

⁶⁸ Hans Wyslings und Leonie Marx' übereinstimmende Feststellung, Maria Carolina fühle sich ebenso wie Tonio Kröger von dem „Einsamkeitsmotiv“ in *Don Carlos* angesprochen, vereinfacht die Dinge etwas zu sehr, vgl. Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 71 und Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 187.

⁶⁹ Vgl. Frank Busch: *August Graf von Platen – Thomas Mann: Zeichen und Gefühle*. München, 1987, (= Literatur in der Gesellschaft Neue Folge 13), S. 164. Böhm weist darauf hin, daß in Tonios Gespräch mit Hans über *Don Carlos* verdeckt auch Verbindungen zu einer Passage aus Platens Tagebüchern hergestellt werden, in der Platen die Freundschaft zwischen Don Carlos und Marquis Posa zu seiner eigenen Liebe zu Wilhelm von Hornstein in Beziehung setzt, vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 262.

⁷⁰ Für diese Information danke ich Katrin Bedenig vom Thomas-Mann-Archiv Zürich.

⁷¹ Für Tonios Tanzlehrer François Knaak gab es außerdem das biographische Vorbild von Thomas Manns eigenem Tanzlehrer Rudolf Knoll, vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 178-79. Der Name Knaak ist Veget zufolge Theodor Fontanes Roman *Irrungen Wirungen* entnommen, vgl. Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 105. Eine Photographie von Rudolf Knoll enthält Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 149.

„[eilte] ein junger Referendar herzu, und half Ihrer Hoheit wieder auf“ (VL, 71; EN, 271; VM II, 303).

Diese demütigenden Tanzerlebnisse setzen sich, wie bereits erwähnt, in *Königliche Hoheit* zunächst in den entwürdigenden Vorfällen des Bürgerballs fort, geraten Klaus Heinrich dann aber an Immas Seite beim Hofball zum Triumph. *Königliche Hoheit*, das dem einsamen Leid, das Tonio und Maria Carolina erfahren, Klaus Heinrichs Liebe zu Imma entgegenstellt, liest sich auch in diesem Punkt als gleichzeitige Kontrafaktur von Thomas Manns Novelle und ihrem Prätext.

Die Verwendung des gleichen Prätextes bindet *Königliche Hoheit* und *Tonio Kröger*, wie schon oben angedeutet, noch enger aneinander. Indem Thomas Mann bereits dem Künstler Tonio das *alter ego* der Prinzessin Maria Carolina an die Seite gibt, drückt er in dieser Erzählung die von Tonio gezogene Analogie von Aristokratie und Kunst zusätzlich implizit in der intertextuellen Bezugnahme auf Bangs Aristokratennovelle aus und verstärkt so den Zusammenhang zwischen der Erzählung und dem Roman. Gleichzeitig erhellt die enge Beziehung, in der die beiden Werke zueinander stehen, auch die Funktion der Magdalena-Figur und erklärt die etwas ungewöhnliche Vierer-Konstellation der Figuren, die von dem traditionellen Dreiecksverhältnis abweicht, wie es in *Die kleine Seejungfrau* vorgegeben ist. Thomas Mann ‚braucht‘ die einsame Außenseiterin Magdalena, weil er in dieser auf Bangs Maria Carolina verweisenden Figur und ihrer Ähnlichkeitsbeziehung zu Tonio die Parallelität von Aristokratie und Künstlertum darstellen kann. Außerdem erfüllt sie noch eine andere Funktion, die verständlich wird, wenn man sich das Dreiecksverhältnis, dessen undankbaren vierten Part sie übernehmen muß, noch einmal näher ansieht. Auch bei dieser Betrachtung hilft wieder die Kenntnis von Bangs Werken.

6.3.2. Geliebter Rivale

Ihre Hoheit ist keineswegs der einzige Prätext von Bang, mit dem sich Thomas Mann in *Tonio Kröger* auseinandersetzt. Es gibt vielmehr noch eine Erzählung von Bang, auf die Thomas Mann nicht nur in *Tonio Kröger* verweist, sondern die schon der „Vorstudie“⁷² der Novelle, dem kurzen Text *Die Hungernden*, als Prätext zugrunde liegt. Diese Erzählung trägt den Titel *Von der Liebe (En Fortælling om Elskov)*. Auf ihre Bedeutung für *Tonio Kröger* und *Die Hungernden* hat Ulrich Lauterbach bereits 1937 hingewiesen. Wie Lauterbach betont,

⁷² Thomas Mann in einem Brief an seinen Bruder Heinrich vom 25.03.1909, in: *Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949*, S. 95.

verweist, *Die Hungernden* schon im Titel auf Bangs Erzählung, in der es heißt: „vielleicht sind die Hungrigen auch wirklich die Unglücklichsten auf dieser Welt“ (LT, 112-13; VM II, 445). Dieser deutlichen Markierung von Bangs Erzählung als Prätext zu *Die Hungernden* entsprechen als weiterer Verweis die auffälligen Ähnlichkeiten in Szenerie und Handlung. Sowohl *Die Hungernden*, das die Ballszene aus *Tonio Kröger* isoliert vorwegnimmt, als auch *Tonio Kröger* selbst enthalten, wie Lauterbach zeigt, in der Szenerie und der Personenkonstellation offensichtliche Parallelen zu *Von der Liebe*. Nicht nur die Protagonisten von *Von der Liebe* einerseits und *Tonio Kröger* und *Die Hungernden* andererseits gleichen sich in ihrer Eigenschaft als Künstler und Außenseiter, auch die zweite männliche Figur in *Tonio Kröger* entspricht einer Gestalt in *Von der Liebe*.

Der Name „Hans Hansen“, der von Thomas Mann für den von Jacobsen inspirierten und dann wieder verworfenen Vornamen „Tage“ eingesetzt wurde, ist schon an sich stark assoziativ. Im Gegensatz zu „Tonio“ ist „Hans“ ein geläufiger, kein „verrückter“ (VIII, 279) Name, der in die bürgerliche Welt paßt, in der der Anfang der Novelle spielt. Der Gegensatz, der zwischen Tonios exotischem Vornamen und seinem nordisch-nüchternen Nachnamen besteht und der die innere Zerrissenheit dieser Figur widerspiegelt, wird kontrastiert von der harmonischen Einheit in Hans' Vor- und Nachnamen, der ihn als Abkömmling von ihm gleichenden Vorfahren charakterisiert und seiner „unbedroht-einfache[n] Natur“⁷³ entspricht. Obwohl „Hansen“ sowohl in Deutschland wie in Dänemark ein häufiger Nachname ist und sich dementsprechend viele mögliche Vorbilder finden lassen, ist in der Forschung die Suche nach einem Modell für Hans eifrig betrieben worden. Es sind mehrere Vermutungen geäußert worden, woher Thomas Mann den Namen für die Figur, die auch nach den biographischen Vorbildern von Thomas Manns Jugendlieben Armin Martens und Paul Ehrenberg gestaltet wurde (vgl. XI, 99-100), übernommen haben könnte. Maar referiert Werner Frizens Verweis auf den jungen Hans Hensen in Theodor Fontanes *Grete Minde*,⁷⁴ der wie Thomas Manns Hans das Objekt pubertärer Verliebtheit ist und deshalb in der Tat als ein mögliches Vorbild erscheint. Selbst schlägt Maar allerdings eine eher unwahrscheinliche Verbindung von H.C. Andersens

⁷³ Manfred Link: *Namen im Werk Thomas Manns. Deutung, Bedeutung, Funktion*. Tokio 1966, (= The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures, College of General Education, University of Tokyo XIV, 1), S. 29.

⁷⁴ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 289, Werner Frizen: *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt am Main, Bern, Cirencester 1980, (= Europäische Hochschulschriften I, 342), S. 577 und Theodor Fontane: „Grete Minde.“ In: Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. München ²1974, Abt. I, Bd. I: S. 7-102, hier: S. 14.

erstem Vornamen „Hans“ und dem Nachnamen „Hansen“ vor, unter dem 1901 ein Artikel über Andersens vermutete Homosexualität erschien.⁷⁵

Eine Verbindung zu Andersen ist über *Die kleine Seejungfrau* natürlich gegeben, wahrscheinlicher als Maars in diesem Punkt etwas weit hergeholte Überlegungen erscheint jedoch Lauterbachs These, die eine Figur namens „Hansen“ aus Herman Bangs *Von der Liebe* als Vorbild propagiert, weil Lauterbach im Gegensatz zu Maar die Figurenkonstellationen und Personenbeschreibungen mit einbezieht und dort Ähnlichkeiten nachweisen kann. Diese Parallelen sind noch deutlicher erkennbar, wenn man nicht wie Lauterbach den dänischen Originaltext zu Grunde legt, sondern Reventlows 1901 erschienene deutsche Übersetzung heranzieht, die Thomas Mann höchstwahrscheinlich kannte, wie sein oben zitierter Brief an Fischer zeigt.⁷⁶

Das Dreiecksverhältnis Tonio-Hans-Inge läßt sich mit Blick auf Bangs Novelle als Personenkonstellation erkennen, die der bei Bang dargestellten Beziehung zwischen den Gestalten Hvide, der wie Tonio die Figur des melancholischen Künstlers verkörpert, der von ihm geliebten Adelheid und seinem Konkurrenten um Adelheids Gunst, dem bereits erwähnten Hansen, entspricht. Tonios Identifikation mit Hvide zeigt sich auch im Aussehen der beiden Männer. Hvides „römisches Profil“ (LT, 110; VM II, 443) weist Ähnlichkeiten mit Tonios „südlich scharfgeschnittene[m] Gesicht“ (VIII, 272) auf. Wie Tonios bleibt auch Hvides Liebe unerwidert, denn Adelheid verliebt sich nicht in ihn, sondern in den jungen Schreiber Hansen. Bangs Hansen wird als „blond und von angenehmem Äußeren“ (LT, 92; VM II, 435) beschrieben und gleicht auffallend Thomas Manns Hans Hansen, der „bastblondes Haar“ hat und „außerordentlich hübsch und wohlgestaltet“ ist (VIII, 272). Diese Übereinstimmungen sind jedoch zum Teil auf die durchgängig ungenaue und mitunter sogar entstellende deutsche Übertragung von Bangs Novelle zurückzuführen. Im Gegensatz zu Reventlows Übersetzung schildert das dänische Original Hansen nämlich als „blond og højst almindelig at se“ [„blond und äußerst gewöhnlich anzusehen“] (VM II, 435). Die Übersetzung trägt so dazu bei, daß die bei Bang ursprünglich als unauffälliger junger Mann charakterisierte Figur, die unversehens und unerwartet in die Rolle des romantischen Liebhabers aufsteigt, im deutschen Text durchgängig als begehrenswerter Jüngling dargestellt wird.

Den Höhepunkt von Bangs Novelle bildet ähnlich wie in *Tonio Kröger* ein Maskenball,⁷⁷ bei dem Hvide die geliebte Adelheid mit dem Rivalen Hansen tanzen sieht. Hansen ist in ein

⁷⁵ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 101.

⁷⁶ Vgl. S. 66 dieser Arbeit.

⁷⁷ Ohl weist darauf hin, daß die Ballszene zugleich auch einer Situation in Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule* entspricht, vgl. Ohl, S. 106-107.

„neapolitanisches Fischerkostüm“ (LT, 145; VM II, 460), gekleidet, das „die schönen Formen seiner männlichen Gestalt fast unverhüllt zu Tage“ (LT, 151, VM II, 463) treten läßt.⁷⁸ Parallel dazu trägt Hans Hansen schon am Anfang von *Tonio Kröger* eine „Matrosenmütze“ – und zwar eine „dänische“ – eine „Seemannsüberjacke“ und einen „Marineanzug“ (VIII, 272). In der Ballszene ist sein Doppelgänger genauso gekleidet (vgl. VIII, 327-28). In beiden Texten wird der Protagonist, ein leidender Künstler, vom lebenslustigeren Rivalen aus dem Feld geschlagen. Tonio wie Hvide verlassen traurig den Tanz, Tonio indem er sich „noch einmal nach *ihnen* um[blickt]“ (VIII, 335), Hvide läßt „seine Blicke noch einmal langsam durch den Saal schweifen, wie einer, der sich zum letzten Mal den Rahmen eines Bildes einprägt, welches er nie vergessen kann“ (LT, 155-56; VM II, 465).

Es spricht also einiges dafür, daß Thomas Mann in der Namensgebung seiner Figur Hans Hansen auf Bangs Novelle *Von der Liebe* verweist, in der Bang eine ähnliche Geschichte von Künstlertum und unerwiderter Liebe erzählte wie Thomas Mann in *Tonio Kröger*. Die Verweise auf den Prätext setzt Thomas Mann hier folglich zur Verstärkung der eigenen Aussage ein. In dieser Funktion war die intertextuelle Auseinandersetzung mit dieser Bang-Novelle für Thomas Mann nicht neu. Er hatte *Von der Liebe* ja bereits in *Die Hungernden* als Prätext verwendet.

Detlef, der Protagonist in *Die Hungernden*, ist ebenso wie Bangs Hvide ein Künstler und leidet wie Tonio Kröger unter dem „Fluch“ des Künstlertums: „Du darfst nicht sein, du sollst schauen; du darfst nicht leben, du sollst schaffen; du darfst nicht lieben, du sollst wissen!“ (VIII, 267) Er liebt das Mädchen Lilli „ein liches und gewöhnliches Kind des Lebens“, die ihm jedoch „den kleinen Maler“ vorzieht, dessen Augen „ebenso blau, so freiliegend und ungetrübt waren wie ihre eigenen“ (VIII, 264). Thomas Mann mindert den Kontrast zwischen dem Protagonisten und seinem Nebenbuhler im Vergleich zu Bangs Erzählung also geringfügig ab. Während bei Bang Adelheid den Maler Hvide zugunsten eines einfachen Schreibers zurückweist, stehen sich in *Die Hungernden* zwei artistische Rivalen, ein leidender Künstler und ein lebensfroher „kleiner Maler“, gegenüber.

Diese Rivalität der beiden Männer wird in der parallelen Szene in *Tonio Kröger* von erotischem Interesse durchkreuzt. Der vormals geliebte Mann wird zum Rivalen um die Gunst der geliebten Frau. Zwar ist Tonios im ersten Teil der Erzählung deutlich geschilderte Liebe zu Hans anscheinend überwunden und von heterosexuellen Gefühlen abgelöst worden. Indem der ehemalige Geliebte – beziehungsweise sein Doppelgänger – als Nebenbuhler wieder auf-

⁷⁸ Auch an dieser Stelle übersetzt Reventlow ungenau und fügt selbsttätig das Wort „schön“ hinzu. Vgl. den dänischen Text: „I hans Fiskerdrag syntes hans Mands-Skabning nøgen“ [In seiner Fischerstracht schien seine

tritt, bleibt jedoch eine starke Emotionalität im Umgang der beiden erhalten, in der erotische Anziehung in erotische Rivalität verwandelt wird. Diese seltsame Dynamik zwischen den beiden Männern ist in *Die Hungernden* scheinbar noch nicht enthalten. Tatsächlich ist dieses seltsame Verhältnis der beiden Männer in *Tonio Kröger* jedoch auch in der Vorstudie *Die Hungernden* bereits verdeckt vorhanden, wie Böhm nachweist.

Zunächst läßt sich anhand bestimmter ‚Indizien‘ erkennen, daß auch in *Die Hungernden* homoerotische Gefühle eine Rolle spielen. Ein solcher Hinweis ist Detlefs existentielles Außenseitertum, das wie in anderen Texten Thomas Manns – und Herman Bangs⁷⁹ – auf die Ausgeschlossenheit des stigmatisierten Homosexuellen verweisen könnte.⁸⁰ Um dem Text tatsächlich eine homoerotische Lesart entnehmen zu können, muß man jedoch eine Umbewertung der Dreierkonstellation vornehmen, die derjenigen nahekommt, die Thomas Mann dann später in *Tonio Kröger* schilderte. Wie Böhm erläutert, spricht einiges dafür, daß in *Die Hungernden* ein biographisches Dreiecksverhältnis unter umgekehrten Vorzeichen fiktionalisiert wurde. Er zeigt, daß in Detlef, wie auch in seiner Folgefigur Tonio Kröger, ein literarisches Selbstporträt Thomas Manns zu sehen ist, während „der kleine Maler“ ein fiktionalisiertes Abbild des Malers Paul Ehrenberg darstellt, in den Thomas Mann zur Entstehungszeit der beiden Texte verliebt war. Der Rivale entpuppt sich auf diese Weise als der eigentlich Geliebte, und die angebliche Geliebte, die sicher nicht zufällig den Vornamen von Paul Ehrenbergs späterer Frau Lilly Teufel trägt, wird zur Rivalin um die Gunst des geliebten Mannes.⁸¹

Es ist davon auszugehen, daß Thomas Mann – nicht unbedingt zu Unrecht – auch in Bangs *Von der Liebe* eine ähnliche Vertauschung des erotischen Interesses vermutete. In Bangs Novelle wird, wie bereits erwähnt, die körperliche Attraktivität des – zumindest in der dänischen Originalfassung – ansonsten als eher durchschnittlich und uninteressant geschilderten Hansen in der Tanzszene deutlich hervorgehoben. Interessant ist dabei, daß Hansen aus Hvides Perspektive gesehen wird. Er ist es, und nicht etwa Adelheid, der die attraktive Gestalt des Rivalen betrachtet. Die Beschreibung des gutgewachsenen, in enger Kleidung kostümierten Hansen stellt sich in Reventlows sehr freier Übersetzung im Vergleich zum Originaltext noch entschieden erotischer dar, so daß Thomas Mann, der nur die deutsche Fassung kannte, höchstwahrscheinlich von einer erotischen Anziehung zwischen dem schönen jungen Liebhaber und seinem unterlegenen Rivalen ausging. Indem er dann Tonios Geliebten und späteren Nebenbuhler mit dem Namen des Rivalen aus *Von der Liebe* ausstattete, signalisierte er nicht

Männergestalt nackt] (VM II, 463).

⁷⁹ Vgl. Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 236.

⁸⁰ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 181-182.

⁸¹ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 180-181.

nur deutlich, wie er Bangs Erzählung verstanden hatte, sondern offenbarte durch den intertextuellen Verweis auf Bangs seiner Meinung nach als Rivalität getarnte Liebesgeschichte auch sein eigenes Vorgehen.

Zugleich folgte er auch hier wieder Jacobsens *Niels Lyhne*, in dem der frühere Geliebte Erik zu Niels' Rivalen um die Liebe der jungen Fennimore wird. Da hier der Geliebte und der Nebenbuhler tatsächlich in ein und derselben Person vereint sind, ohne daß wie bei Thomas Mann Doppelgänger-Figuren entworfen werden, illustriert diese Parallelsetzung und Identifizierung auf anschauliche Weise die Vertauschbarkeit von Anziehung und Rivalität, die Thomas Mann später auf umgekehrte Weise im *Zauberberg* thematisierte.⁸²

Dieses geschickte Manöver, in dessen Rahmen die tabuisierte homoerotische Leidenschaft durch ‚Heterosexualisierung‘ erzählbar gemacht wird, macht sich die emotionale Dynamik der patriarchalisch-heterosexuellen Gesellschaft zunutze, die Eve Kosofsky Sedgwick in ihrem Buch *Between Men* beschrieben hat. Sie widmet dem Phänomen des *erotic triangle* besondere Aufmerksamkeit und erläutert, wie männliche Rivalität von einer engen „homosozialen“ Beziehung zwischen den Nebenbuhlern begleitet ist, deren emotionale Intensität sogar die Gefühle der beiden Männer zu der gemeinsam geliebten Frau übersteigen kann.⁸³ Diese emotionale Konstellation, auf die noch zurückzukommen sein wird, macht es möglich, eine eigentlich homoerotische Anziehung auf die Weise zu camouflieren, wie es in *Die Hungernen* geschieht.

Diese Tarnung wird in *Tonio Kröger* modifiziert, aber nicht völlig aufgegeben. Zwar ist im Gegensatz zu *Die Hungernen* hier offen erkennbar, daß Homoerotik für den Handlungszusammenhang eine wichtige Rolle spielt. Immerhin stellt der erste Teil des Textes Tonios Liebe zu Hans Hansen deutlich in den Mittelpunkt. Nach seiner unerfüllten Liebe zu Hans wendet sich Tonio im zweiten Teil der Handlung jedoch einem Mädchen zu und läßt – so suggeriert es der Text – damit eine pubertätsbedingte homoerotische Phase hinter sich. Er liebt nun Ingeborg Holm, die Hans Hansen vom Typ her ähnelt. Der Erzähler betont ausdrücklich, daß Tonio bei Inges Anblick „ein Entzücken“ ergreife, „weit stärker als jenes, das er zuweilen empfunden hatte, wenn er Hans Hansen betrachtete, damals, als er noch ein kleiner, dummer Junge war“ (VIII, 282). Tonios Liebe zu Hans, so eindringlich und ausführlich sie auch im ersten Teil der Novelle geschildert wurde, soll offenbar auf diese Weise nachträglich auf die Unreife eines „kleinen“, das heißt sexuell noch ungefestigten, und obendrein „dummen“, Jungen reduziert werden. Homoerotik, so kann man vermuten, wird im Leben des

⁸² Vgl. S. 218 dieser Arbeit.

älteren, ‚vernünftigeren‘ Tonio keine Rolle mehr spielen. In dieser Beziehung scheint Tonio zunächst Jacobsens Niels Lyhne zu gleichen, der sich nach seiner jugendlichen Liebe für Erik nur noch in Frauen verliebt. Zunächst liebt er Frau Boye, der in *Tonio Kröger* Lisaweta Iwanowna entspricht, für die Tonio im Gegensatz zu Niels jedoch rein freundschaftliche Gefühle hegt. Dann verliebt er sich, wie bereits erwähnt, in seine Verwandte Fennimore, die jedoch nicht ihn, sondern Erik heiratet. Dennoch entwickelt sich auch zwischen Niels und Fennimore eine Liebesbeziehung. Dieses „merkwürdige Dreiecksverhältnis“⁸⁴ zwischen Niels, seinem ehemaligen ‚Geliebten‘ Erik und dessen Ehefrau ist bei Thomas Mann in der Konstellation Tonio–Hans–Inge nachgebildet. Anders als anscheinend bei Niels⁸⁵ ist die Homoerotik für Tonio jedoch nicht nur eine Phase.

Gleichzeitig mit der energischen Abwendung von der Homoerotik auf der Textoberfläche wird in *Tonio Kröger* ein homoerotischer Subtext kreierte, der von da an dem Text als zweite Bedeutungsebene unterlegt ist. Auf die Existenz dieses Subtextes weisen Signale auf der Textoberfläche hin. Zunächst begeht Tonio beim Tanzen einen *faux pas* und gerät durch falsche Tanzschritte in die Gruppe der Mädchen und somit „unter die Damen“ (VIII, 285). Nachdem an dieser Stelle bereits seine Geschlechtszugehörigkeit und damit indirekt auch seine Sexualität in Frage gestellt wurde, sinniert er später in Lisaweta Iwanownas Atelier – in Anlehnung an Ibsens *Wenn wir Toten erwachen* (*Når vi døde vågner*)⁸⁶ – über die mangelnde Männlichkeit des Künstlers und vergleicht ihn – und damit auch sich selbst – mit einem Kastraten. Insgesamt läßt sich, wie Marcel Reich-Ranicki gezeigt hat, das gesamte Ateliergespräch über den Gegensatz zwischen Künstlertum und Bürgerlichkeit auch als Klage eines geschlechtlichen Außenseiters lesen.⁸⁷ Tonios Ausgestoßensein aus dem Bürgertum, nach dem er sich sehnt und zu dem er doch nicht gehören kann, steht wie schon bei Detlef – und unter Umständen ebenfalls bei Bangs Hvide – auch als Chiffre für seine Homosexualität, die ihn von der heterosexuellen Gesellschaft trennt. Wie so häufig bei Thomas Mann – und bei Herman Bang – enthält das Außenseitertum des Protagonisten auch eine implizite geschlechtliche Dimension.

⁸³ Eve Sedgwick Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985, S. 21.

⁸⁴ Fritz Paul: „Nachwort.“ In: J.P. Jacobsen: *Niels Lyhne*. Aus dem Dänischen von Anke Mann. Frankfurt am Main 1981, (= Insel Taschenbuch 44), S. 281-291, hier: S. 285.

⁸⁵ Niels' Männlichkeit – und damit vielleicht auch seine Heterosexualität – wird später im Roman in Frage gestellt, vgl. S. 353 dieser Arbeit. Ein durch mehrfache Signalgebung indizierter homoerotischer Subtext, wie er in *Tonio Kröger* enthalten ist, läßt sich in *Niels Lyhne* jedoch nicht nachweisen. Die angebliche Homo- bzw. Bisexualität seines Autors ist allerdings ein umstrittenes Thema geblieben, vgl. Frederik Nielsen: *J.P. Jacobsen. Digteren og Mennesket*. Kopenhagen 1953, S. 61-64.

⁸⁶ Vgl. Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 106 und S. 104 dieser Arbeit.

⁸⁷ Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Thomas Mann und die Seinen*. Stuttgart 1987, S. 306-314.

Als Tonio schließlich unvermutet der Neuinkarnation seiner beiden Jugendlieben gegenübersteht, scheint der Text wiederum zu betonen, daß es Inge ist, nicht Hans, die Tonio begehrt. In Erlebter Rede wird wiedergegeben, was Tonio sich wünscht: „geliebt werden von den Harmlosen, Glücklichen, dich zum Weibe nehmen, Ingeborg Holm, und einen Sohn haben wie du, Hans Hansen –“ (VIII, 332). Bei näherem Hinsehen entpuppt sich dieser Wunsch als intertextuelle Anspielung auf das Dreiecksverhältnis in Shakespeares *Sonnets*, „dies[em] grundsonderbare[n] Trio von Dichter, Freund und Geliebter“ (VI, 288). Der Bezug zu Shakespeare liegt schon deshalb nahe, weil in *Tonio Kröger* ausdrücklich *Hamlet* erwähnt wird (vgl. VIII, 306). Mit Shakespeares Tragödien hatte sich Thomas Mann näher befaßt, als er im Wintersemester 1894/95 in München Carl von Reinhardstoetters Vorlesung zu diesem Thema besuchte.⁸⁸ Die Sonette, deren Bedeutung für Thomas Manns Schaffen bisher von der Forschung nur in bezug auf den *Doktor Faustus* erkannt worden ist⁸⁹ – nicht zuletzt, weil der Autor selbst in der *Entstehung des Doktor Faustus* so ausdrücklich auf ihre Funktion als Prätext verwies (vgl. XI, 166-167) – spielen offenbar schon in dieser frühen Erzählung eine Rolle, sie klingen, wie noch zu zeigen sein wird, erneut in dem Verhältnis Hans Castorp-Peeperkorn-Clawdia Chauchat im *Zauberberg* an⁹⁰ und werden auch in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* als Prätext verwendet.⁹¹ Für ein frühes Interesse Thomas Manns an Shakespeares Sonetten spricht die Tatsache, daß neben mehreren Einzel- und Werkausgaben von Shakespeares Dramen und Gedichten auch drei deutsche Nachdichtungen der Sonette in seiner Nachlaßbibliothek vorhanden sind, von denen eine aus dem Jahr 1902, das heißt aus der Entstehungszeit des *Tonio Kröger*, stammt.⁹²

Shakespeares Sonette, auf die auch Sedgwick in ihrer Untersuchung detailliert eingeht,⁹³ boten mit ihrer von gleichzeitiger homoerotischer und heterosexueller Anziehung getragenen Dreiecksbeziehung einen idealen Prätext für Thomas Manns wiederholte Gestaltung solcher Dreierkonstellationen. Die Art und Weise, in der die *Sonnets* intertextuell verarbeitet werden, ist in allen Fällen ähnlich. Wenngleich in Thomas Manns unterschiedlichen Werken auf je-

⁸⁸ Vgl. Thomas Manns Brief an Otto Grautoff vom 13./14.11.1894, in: Thomas Mann: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975, S. 22, Thomas Mann: *Notizbücher 1-6*. Hg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1991, S. 22 und de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 259-261.

⁸⁹ Vgl. u.a. Gunilla Bergsten: *Thomas Manns „Doktor Faustus.“ Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Tübingen ²1974., S. 77-78 und Steven Cerf: „The Shakespearean Element in Thomas Mann's *Doktor Faustus*-Montage.“ In: *Revue de Littérature Comparée* 59 (1985), S. 427-441, besonders S. 434-438.

⁹⁰ Vgl. S. 218 dieser Arbeit.

⁹¹ Vgl. S. 333 dieser Arbeit.

⁹² *Die Sonette von William Shakespeare*. Ins Deutsche übertragen von Alexander Neidhardt. Leipzig ²1902. Für diese Information danke ich Katrin Bedenig vom Thomas-Mann-Archiv Zürich.

⁹³ Vgl. Sedgwick: *Between Men*, S. 28-48.

weils andere Aspekte des Dreiecksverhältnisses der Sonette Bezug genommen wird, wird der intertextuelle Verweis auf sie doch stets als Indiz eines homoerotischen Subtexts instrumentalisiert. Thomas Mann macht sich den deutlich homoerotischen Inhalt der *Sonnets* auf ähnliche – wenn auch raffiniertere – Weise zunutze wie zahlreiche homosexuelle Autoren vor und nach ihm.⁹⁴ Die Bezugnahme auf die Sonette, die Teil des homosexuellen Literaturkanons sind,⁹⁵ dient dazu, diskret auf implizite homoerotische Inhalte im eigenen Werk hinzuweisen und erfüllt gleichzeitig die wichtige Funktion, durch die Anlehnung an den etablierten Autor Shakespeare diese homoerotischen Inhalte zu legitimieren.

Die Personenkonstellation der Sonette besteht bekanntlich aus vier Personen, von denen drei im Vordergrund stehen: ein Dichter, der zugleich das lyrische Ich darstellt, ein von ihm verehrter junger Mann, außerdem die Geliebte des Dichters, eine als *dark lady* bekannte erotisch fesselnde *femme fatale*, die den Dichter mit seinem jungen Freund betrügt, sowie ein eher beiläufig auftretender Dichterrivale.⁹⁶ Mehrfach fordert der Dichter den geliebten Jüngling auf, sich zu verheiraten, damit seine Schönheit in seinen Kindern weiterleben könne. Dann wieder wird diese Bitte variiert vom selbstbewußten Urteil des Dichters, wahre Unsterblichkeit werde der junge Mann nicht durch seine Nachkommen, sondern nur in den Versen des Dichters erlangen (vgl. Sonett 18). Diese höhere Bewertung der Dichtung gegenüber der Natur, die später in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* deutlich thematisiert wird,⁹⁷ scheint zunächst in *Tonio Kröger* noch keine Rolle zu spielen. Thomas Manns Tagebücher zeigen jedoch, daß er zumindest rückblickend dem geliebten Armin Martens, Hans Hansens biographischem Vorbild, „keine andere Bestimmung“ zubilligte, „als ein Gefühl einzuflößen, das zum bleibenden Gedicht werden sollte“.⁹⁸

Die Parallelen in der Figurenkonstellation der Sonette und in *Tonio Kröger* sind deutlich erkennbar: Ähnlich wie der Dichter in den *Sonnets* liebt der Schriftsteller Tonio zunächst Hans Hansen und dann Ingeborg Holm, die später – in Gestalt ihrer Doppelgänger – zueinander finden. Insbesondere macht jedoch Tonios Wunsch, einmal einen Sohn wie Hans haben zu wollen, die Verbindung zu Shakespeares Sonetten deutlich. In beiden Fällen wünscht sich der Liebende das Fortleben des Geliebten in einer kommenden Generation. Scheint es zu-

⁹⁴ Vgl. Sedgwick: *Between Men*, S. 28.

⁹⁵ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 269.

⁹⁶ So die Deutung der Sonette, die Thomas Mann schon 1896 in Georg Brandes' Shakespeare-Monographie lesen konnte, vgl. Georg Brandes: *William Shakespeare*. Paris, Leipzig, München 1896. Auf die große Wirkung, die diese Darstellung von Leben und Werk des englischen Autors auf Thomas Mann hatte, vgl. Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 150 und Uwe Ebel: „Reflexe der Brandes-Lektüre in Thomas Manns Essayistik. Zwei Studien über das Verhältnis Thomas Manns zu Georg Brandes.“ In: *Text und Kontext* 6 (1978), S. 300-334, hier: S. 305.

⁹⁷ Vgl. S. 333 dieser Arbeit.

nächst, als wolle Thomas Mann dadurch, daß Tonio Hans in die Position seines Sohnes versetzen möchte, Tonios Liebe zu Hans vom erotischen Begehren in eine geläuterte ‚väterliche‘ Zuneigung überführen, so wird der ursprünglich erotische Kontext durch den Bezug auf den Prätext wieder hergestellt. Indem Thomas Mann in der Situation eines scheinbaren Wiedersehens von Tonio und Hans auf die Sonette verweist, gibt er implizit zu verstehen, daß Tonio Hans immer noch liebt. In den Notizen zu *Tonio Kröger* ist dieser Umstand in einer Passage, die nicht in den endgültigen Text übernommen wurde, noch explizit dargestellt:

T[onio] K[röger] erzählt von einer öffentlichen Vorlesung. Wie er sich in Frack und Bart auf dem Podium im Spiegel erblickt u[nd] fühlte, daß er im Grunde doch noch immer der kleine Tonio sei, der Hans Hansen liebte.⁹⁹

An Tonios Gefühlen hat sich also im Gegensatz zu dem, was der Erzähler glauben machen möchte, nichts geändert. Die intertextuelle Parallelisierung von *Tonio Kröger* mit den *Sonnets* bewirkt zudem, daß Tonios so eindringlich beschworene Liebe zu Inge nur mehr von sekundärer Bedeutung zu sein scheint, denn das lyrische Ich der Sonette gibt seiner Liebe zu dem Jüngling weitaus mehr Raum als der Beziehung zu der *dark lady*. Der Großteil der Gedichte ist nicht an sie, sondern an ihn gerichtet und die Liebe zu ihm ist eindeutig positiver konnotiert ist als das belastende Verhältnis zu der untreuen Geliebten. Obwohl man, wie Sedgwick betont, in den Sonetten die Beziehung des lyrischen Ich zu dem jungen Mann und zu der Geliebten nicht als Alternative von Homo- oder Heterosexualität verstehen kann, sondern vor dem historischen Hintergrund der Texte vielmehr von einer Einbindung der homoerotischen Gefühle in gesellschaftliche Strukturen ausgehen muß, die zu einem wesentlichen Teil von „institutionalisierten sozialen Beziehungen“ geprägt waren, in denen Frauen eine unverzichtbare Rolle einnahmen, ohne gleichzeitige homoerotische oder homosexuelle Bindungen unmöglich zu machen,¹⁰⁰ lassen sich die Sonette, wenn man diesen Kontext nicht beachtet, gerade für diese Aussage, für eine Stellung der homoerotischen über die heterosexuelle Anziehung instrumentalisieren. Um unterschwellig deutlich zu machen, daß Tonio nicht nur weiterhin Hans liebt, sondern daß er primär Hans liebt, und Inge nur als heterosexuelles Gegenstück von geringerer Bedeutung hinzugefügt wird, bot sich für Thomas Mann die Bezugnahme auf diesen ‚klassischen‘ Prätext geradezu an. Neben Platens Lyrik, an der sich Thomas Mann schon früh orientierte, weil der „Ritter vom heiligen Arsch“,¹⁰¹ wie Heinrich Mann Platen mit

⁹⁸ Tagebucheintragung vom 19.3.1955, in: *Tagebücher 1953-1955*, S. 328.

⁹⁹ Zitiert nach Wysling: *Dokumente zur Entstehung des „Tonio Kröger“*, S. 55.

¹⁰⁰ [Institutionalized social relations that are carried out via women] Sedgwick: *Between Men*, S. 35.

¹⁰¹ Heinrich Mann in einem Brief an Ludwig Ewers vom 27.3.1890, in: Heinrich Mann: *Briefe an Ludwig Ewers*. Hg. v. Ulrich Dietzel u. Rosemarie Eggert. Berlin und Weimar 1980, S. 106.

deutlichem Bezug auf dessen Homosexualität abfällig nannte, einen der wenigen anerkannten deutschen Autoren darstellte, in dessen Texten ein nach Identifikationspotential suchender junger Homosexueller sich und seine Gefühle wiederfinden konnte, gab es auf internationaler Ebene kaum einen neuzeitlichen Text – noch dazu von so unbestritten hoher literarischer Qualität – der sich besser als Shakespeares *Sonnets* eignete, unterschwellig die Empfindungen homoerotischer Leidenschaft zu evozieren, wenn man diskret auf ihn verwies.

Thomas Mann deutet jedoch nicht nur mit Hilfe des intertextuellen Verweises auf die *Sonnets* an, daß Tonios wahre Liebe Hans und nicht Inge gilt, diese Aussage erreicht er auf anderen Wegen auch durch die Instrumentalisierung von Andersens kleiner Meerjungfrau. Indem Tonio mit der kleinen Meerjungfrau identifiziert wird, wie Maar gezeigt hat, vollzieht sich für ihn ein impliziter Geschlechtswechsel. Er wird zu einem Mädchen – wie auch seine falschen Tanzschritte im „moulinet des dames“ (VIII, 285) zeigen – und liebt seinen „Prinzen“, also Hans, nicht Inge. Daß Tonios Liebe stärker Hans als Inge gehört, die nur „minderen Stellenwert“¹⁰² besitzt und deshalb im Gegensatz zu Hans weniger ausführlich beschrieben wird und sich überhaupt in weitaus größerer Distanz zu Tonio befindet als Hans, ist von Böhm bereits festgestellt worden.¹⁰³ Wenn man Böhms Beobachtung die intertextuellen Implikationen des Textes hinzufügt, die Böhm selbst nur in bezug auf Thomas Manns Verwendung von Schillers *Don Carlos* beachtet, ergibt sich eine zusätzliche Bestätigung seiner Ergebnisse.

Die Änderungen, die Thomas Mann von *Die Hungernden* zu *Tonio Kröger* vornahm, bestanden hauptsächlich darin, daß aus dem leidenden Künstler Detlef der leidende homosexuelle Künstler Tonio wurde, und daß das Dreiecksverhältnis um eine vierte Person erweitert wurde. Ihre Anwesenheit unterstreicht Tonios Homosexualität erneut, denn Magdalena präsentiert sich ja ausdrücklich als geeignete Partnerin für Tonio – aber er weist sie ab. Er erkennt zwar, daß sie ihm ähnlich ist und fühlt sich daher mit ihr verbunden. Deshalb eilt er ihr auch zu Hilfe, aber lieben kann er sie nicht. Die Begründung, die der Text für Tonios Verhalten gibt, lautet, daß Magdalena leider nicht zu den „hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen“ gehört, denen Tonios „tiefste und verstohlenste Liebe“ (VIII, 338) gilt. Mit diesem Fazit – verpackt in den leitmotivischen Künstler-Bürger-Gegensatz – schließt *Tonio Kröger*. Unausgesprochen bleibt, daß Tonio Magdalena auch deshalb nicht lieben kann, weil sie eine Frau ist – und noch dazu eine, die im Gegensatz zu Inge nicht einmal dem sehnsüchtig begehrten Hans gleicht.

¹⁰² Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 256; vgl. auch Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 292-295.

In dieser Beziehung läßt sich *Königliche Hoheit* als Fortschreibung von *Tonio Kröger* betrachten. Wie häufig bemerkt wurde und wie unter anderem Hans Wysling in seinen Erläuterungen zur *Fürsten-Novelle* betont, kann man *Königliche Hoheit* in erotischer Hinsicht als Weiterentwicklung sowohl von den Entwürfen der *Fürsten-Novelle* als auch vom inhaltlich eng mit ihr verbundenen *Tonio Kröger* ansehen,¹⁰⁴ eine Interpretation, die auch der autobiographische Hintergrund beider Texte nahelegt. Darauf, daß *Königliche Hoheit* die Geschichte seiner eigenen Brautwerbung ist, hat Thomas Mann selbst mehrfach explizit hingewiesen (vgl. u.a. X, 571 und 574). In einer inzwischen viel zitierten Äußerung sprach Thomas Mann kurz nach seiner Heirat davon, daß er sich durch die Eheschließung mit Katia Pringsheim eine „Verfassung“¹⁰⁵ habe geben wollen. Damit ist nicht nur gemeint, daß er sein bohémienartiges Junggesellendasein in Schwabing zugunsten eines geregelten Lebens als Familienvater aufgeben wollte, vor allem bedeutet die Eheschließung für den jungen Autor „die Abkehr von der Homosexualität“.¹⁰⁶

Diese Lebensentscheidung spiegelt sich auch in den Werken dieser Zeit. Klaus Heinrich ist im Gegensatz zu Tonio Kröger in der Lage, mit der ihm ähnlichen Außenseiterin ein gemeinsames Glück anzustreben. Anders als Tonio kann er deshalb auf die Figur zugehen, die durch Magdalena präfiguriert wird. Tonio empfindet dem Mädchen mit dem „blasse[n], feine[n] Gesicht“ (VIII, 335) gegenüber nur freundliches Mitgefühl, während sich Klaus Heinrich in die Frau mit dem „perlblassen Gesichtchen“ (II, 184), in Imma Spoelmann, verliebt, obwohl sie keine blonde Inge und erst recht kein lebenslustiger Hans ist. Tonio nährt weiter Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, der pragmatischere Klaus Heinrich gibt sich mit dem Erreichbaren zufrieden. Der Außenseiter heiratet die Außenseiterin – aber es reicht nur zu einem „strengen Glück“ (II, 363). Nicht nur die Motivation, mit der auf der Textoberfläche argumentiert wird, nämlich die Beschränkungen des aristokratischen Alltags, lassen keine unbeschwerte Zweisamkeit zu. Daß sich aus dem strengen ein vollkommenes Glück entwickeln könnte, ist auch deshalb ausgeschlossen, weil die androgyne Imma trotz ihrer „Pagen-Anmut“ (II, 210) und tiefen Stimme eben doch kein Prinz, sondern ‚nur‘ eine Kapitalisten-Prinzessin ist. Zwar hatte Thomas Mann bei seiner Heirat „seine homoerotischen Neigungen willentlich in den Keller seines Gemütes verbannt“,¹⁰⁷ aber der Versuch, sie durch die Liebe zu Katia zu

¹⁰³ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 256-257 und, differenzierend zu Böhm, Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 291-292 und 306-314.

¹⁰⁴ Vgl. Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 71-72.

¹⁰⁵ Thomas Mann in einem Brief an Heinrich Mann vom 17.01.1906, in: *Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949*, S. 68.

¹⁰⁶ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 156.

¹⁰⁷ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 216.

ersetzen, scheiterte. Deshalb offenbart sich aller Märchenromantik zum Trotz die Ehe zwischen Klaus Heinrich und Imma als Notlösung, nicht als Erfüllung. Zwar zeigte sich die „Wiederzulassung des verdrängten Themas der Homoerotik“¹⁰⁸ explizit erst in Thomas Manns nächstem literarischem Selbstporträt als Gustav von Aschenbach, eine latente Homosexualität weist jedoch schon Klaus Heinrich auf. Unter der auf der Oberfläche erzählten Geschichte des einsamen Prinzen, der seine Prinzessin findet, enthält *Königliche Hoheit* einen homoerotischen Subtext.

6.4. Klaus Heinrich als Homoerotiker

Die Erkenntnis, daß nicht nur der Magdalena verschmähende Tonio Kröger, sondern auch der Imma ehelichende Klaus Heinrich Homoerotiker sind, wird schon dadurch nahegelegt, daß Thomas Mann in *Königliche Hoheit* intertextuell auf *Tonio Kröger* verweist. Vor allem die Parallelität der Tanzszenen verbindet die beiden Texte und legt es nahe, Klaus Heinrich in Beziehung zu Tonio zu setzen und so Tonios künstlerische Außenseiterstellung mit Klaus Heinrichs aristokratischer Einsamkeit unter dem Dach eines geschlechtlichen Außenseitertums in Verbindung zu bringen. Diese Bezüge auf die eigene homoerotische Jugend-Novelle widersprechen mit ihrer Verweisfunktion deutlich Thomas Manns Schutzbehauptung, „an Homosexuelles“ sei in *Königliche Hoheit* „nirgends [...] gedacht“.¹⁰⁹ Darüber hinaus ist diese Aussage schon beim isolierten Blick auf *Königliche Hoheit* nicht haltbar. Zahlreiche kalkuliert eingebaute „Bruchstellen im heterosexuellen Kosmos“¹¹⁰ des Romans indizieren deutlich die Existenz eines homoerotischen Subtextes.

Wie bereits erwähnt,¹¹¹ kennt Klaus Heinrich wie Thomas Manns zur Scharlatanerie neigende Künstlerfiguren, die Angst, in irgendeiner Form öffentlich entlarvt zu werden und befürchtet heimlich, etwas zu vertreten „was eigentlich nicht [...] aufrechtzuerhalten war“ (II, 163). Diese Angst ist verbildlicht in seinem anerzogenen Bemühen, seinen verkrüppelten Arm vor den Blicken anderer zu verbergen. Der mißgebildete Arm, der ihn noch innerhalb der Außenseiterkaste der Aristokratie als Stigmatisierten kennzeichnet, zeigt als erstes wichtiges Indiz, daß sich Klaus Heinrichs Außenseitertum ähnlich wie bei *Tonio Kröger* nicht nur aus seinem „hohen Beruf“ und der Künstler-Analogie speist.

¹⁰⁸ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 193.

¹⁰⁹ Thomas Mann in einem Brief an Harald Kohtz vom 6.1.1953, in: *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14/I, S. 274.

¹¹⁰ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 243.

¹¹¹ Vgl. S. 107 dieser Arbeit.

Klaus Heinrich setzt die Reihe der „defekten“¹¹² Helden Thomas Manns fort, die mit dem buckligen kleinen Herrn Friedemann beginnt. Die Wahl von Klaus Heinrichs individuellem Makel folgt dabei zwei verschiedenen Vorbildern: der ähnlichen Behinderung Wilhelms II.¹¹³ und dem fehlenden Bein von Andersens Titelfigur in *Der standhafte Zinnsoldat* (*Den standhaftige Tinsoldat*). Thomas Mann wies selbst darauf hin, daß der „verkümmerte Arm [...] als moralisches Symbol [...] [an die] Haltung [von] Andersens *Standhafte[m] Zinnsoldaten* [...] erinnert“ (XI, 575). Der standhafte Zinnsoldat ist aber nicht nur das bedeutendste der vielen Märchenmotive in *Königliche Hoheit*,¹¹⁴ er wird auch schon von Herman Bang in *Ihre Hoheit* verwendet, wo Bang – in gleicher Weise wie Thomas Mann – den Hinweis auf diesen Prätext benutzt, um eine Analogie zwischen der in allen Unglückslagen und Gefahren unverändert militärisch strammen Haltung des standhaften Zinnsoldaten und der strikten Hofetikette aufzubauen: „Oben in der Hofdamenloge schlummerte Fräulein von Hartenstein, so steif wie ein Zinnsoldat auf ihrem Stuhl sitzend“ (EN, 217; VL, 29; VM II, 269). In seiner Bezugnahme auf den Zinnsoldaten kann Thomas Mann auf diese Weise gleichzeitig auf Andersens und Bangs Prätext verweisen.

Welch wichtige Bedeutung die Figur des standhaften Zinnsoldaten für Thomas Mann hatte, zeigt ein Brief an Agnes Meyer, in dem er ihn als „Symbol meines [Thomas Manns] Lebens“¹¹⁵ bezeichnet. In dieser Funktion weist der Zinnsoldat in *Königliche Hoheit* weit über diesen Roman hinaus und formuliert mit seiner allen Anfechtungen zum Trotz unverändert militärischen Haltung auf sinnbildliche Weise das Lebensethos Thomas Manns, wie es schon Tonio Kröger ironisch aussprach: „Man ist als Künstler innerlich immer Abenteurer genug. Äußerlich soll man sich gut anziehen, zum Teufel, und sich benehmen wie ein anständiger Mensch...“ (VIII, 294-95).

Die körperlichen Makel von Thomas Manns Figuren sind insgesamt von der Forschung als Symbol einer „ins Physiologische verlegten defekten Männlichkeit“ erkannt worden,¹¹⁶ deren Wurzeln in Thomas Manns Homosexualität zu sehen sind. Thomas Mann folgt auch in

¹¹² Maar: *Geister und Kunst*, S. 333.

¹¹³ Vgl. Hans Wysling: „*Königliche Hoheit*.“ In: Hans Wysling: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Hg. v. Thomas Sprecher u. Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 1996. (= Thomas-Mann-Studien XIII), S. 219-230, hier: S. 228.

¹¹⁴ Zu anderen Märchenmotiven vgl. Wysling: *Königliche Hoheit*, S. 226-27; Jürgen H. Petersen: „Die Märchenmotive und ihre Behandlung in Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*.“ In: *Sprachkunst* 4 (1973), S. 216-30 sowie speziell zu Andersen Maren Dunsby: „...ob sie nun mit dem Fischeschwanz kam, oder mit Beinen.“ In: *Anderseniana* 3 (1978/79), S. 61-75 und Maar: *Geister und Kunst*.

¹¹⁵ Thomas Mann in einem Brief an Agnes E. Meyer vom 9.2.1955, in: Thomas Mann: *Briefe 1948-1955 und Nachlese*. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt am Main 1965, S. 375.

¹¹⁶ So Maar: *Geister und Kunst*, S. 333, vgl. auch Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 166 sowie Gerhard Härles Aufsatz „Simulationen der Wahrheit. Körpersprache und sexuelle Identität im *Zauberberg* und

der Verwendung dieser Technik seinen literarischen Vorbildern H.C. Andersen und Herman Bang. Hans Mayer, Heinrich Detering und Michael Maar haben Andersens Vorgehensweise am Beispiel der kleinen Meerjungfrau und des standhaften Zinnsoldaten, die beide durch fehlende Beine als geschlechtliche Außenseiter gekennzeichnet sind, analysiert.¹¹⁷ Auch bei den mit „physischen Makeln behaftet[en]“ Figuren in Herman Bangs Werken kann diese „Verkrüppelungsmetaphorik“ im Rahmen des Diskurses zur Homosexualität¹¹⁸ verstanden werden. Es scheint sich dabei allerdings um eine literarische Strategie zu handeln, deren sich vermutlich unabhängig voneinander viele homosexuelle Autoren bedient haben, so unter anderem auch E.M. Forster, der in *The Longest Journey* seinen Protagonisten Rickie als Indiz seiner latenten Homosexualität mit einem lahmen Bein versah.¹¹⁹

Interessanterweise verwandte Thomas Mann zur Beschreibung von Klaus Heinrichs kleiner Behinderung das Wort „Hemmungsbildung“ (II, 29), auf das Klaus Heinrichs Vater ziemlich übertrieben mit „einem ängstlichen Ekel“ (II, 29) reagiert. Fast könnte man meinen, daß der Großherzog – wie offenbar sein Autor – weiß, daß Magnus Hirschfeld, die zentrale Figur der homosexuellen Emanzipationsbewegung im Deutschland der Jahrhundertwende, die Homosexualität als „angeborene Hemmungsbildung“, vergleichbar der „Hasenscharte“ oder dem „Wolfsrachen“ bezeichnete.¹²⁰

Ein weiteres Signal für die Existenz eines homoerotischen Subtextes, ist, wie schon in *Das Wunderkind* so auch in *Königliche Hoheit* eine auffällige Androgynie der Figuren, durch die ihre Geschlechtszugehörigkeit hinterfragt wird. Das trifft, wie bereits angedeutet, vor allem auf Imma zu, die mit ihrer „Pagen-Anmut“ und der „doppelt[en] Stimme“: „einer tiefen und einer hohen, mit einem Bruch in der Mitte“ (II, 208) deutlich jugenhafte Züge trägt. Indem Imma an das männliche Geschlecht angenähert wird, rückt Klaus Heinrich in die Rolle eines impliziten Homosexuellen.

Neben Immas deutlicher Maskulinisierung verweist auch Klaus Heinrichs Verhältnis zu seinem „liebsten Lehrer“ (II, 246) und Freund Raoul Überbein, das mit Assoziationen des

Felix Krull.” In: Gerhard Härle (Hg.): „*Heimsuchung und süßes Gift*.” *Erotik und Poetik bei Thomas Mann*. Frankfurt am Main 1992, (= Fischer Taschenbuch 11243), S. 63-86.

¹¹⁷ Vgl. Hans Mayer: *Außenseiter*. Frankfurt am Main 1981, (= Suhrkamp Taschenbuch 736), S. 226-227; Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 338; Maar: *Geister und Kunst*, S. 102-103.

¹¹⁸ Wischmann, S. 116.

¹¹⁹ Vgl. Elizabeth Heine: „Introduction.” In: E.M. Forster: *The Longest Journey*. London 1989 [¹1907], S. VII-LXX, hier: S. XVIII. Ob Thomas Mann E.M. Forsters Romane kannte, ist ungewiß, aber nicht unwahrscheinlich, zumal seine Tochter Erika anscheinend persönlich mit dem englischen Autor bekannt war. Möglicherweise stellte Erikas Ehemann W.H. Auden den Kontakt her, vgl. Erika Mann, S. 435.

¹²⁰ Magnus Hirschfeld: *Sappho und Sokrates, oder: Wie erklärt sich die Liebe der Männer und Frauen zu Personen des eigenen Geschlechts?* Leipzig ³1922 [¹1896], S. 14, zitiert nach: Gesa Lindemann: „Magnus Hirschfeld.” In: Rüdiger Lautmann (Hg.): *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Frankfurt am Main und New York 1993, S. 91-104, hier: S. 96.

pädagogischen Eros versehen ist, auf einen homoerotischen Subtext. Das wird besonders deutlich, als Überbein unverkennbar eifersüchtig auf Klaus Heinrichs Heiratspläne reagiert und sich – wenngleich der Text für diese Tat gewichtige Gründe anführt, die den Prinzen nicht berühren – interessanterweise am selben Tag das Leben nimmt, an dem Klaus Heinrichs Verlobung mit Imma offiziell bekanntgegeben wird (vgl. II, 347). Eine ähnlich eifersüchtige Freundin besitzt Imma in ihrer geistig verwirrten Gesellschafterin, der Gräfin Löwenjoul, die Immas Treffen mit Klaus Heinrich aufmerksam-kritisch überwacht. Sie ergeht sich in Visionen, in denen sie sich von „liederlichen Weibern“ (II, 222) sexuell verfolgt fühlt. Hier dient die Thematisierung lesbischer Sexualität als Hinweis auf das verdeckte Vorhandensein männlicher Homoerotik. Diese Technik hatte Thomas Mann bereits in seiner 1904 veröffentlichten, ebenfalls von Bang beeinflussten Erzählung *Ein Glück*¹²¹ angewandt, wo die Protagonistin in der oben geschilderten Umkehrung von Rivalität und Liebe davon überrascht wird, daß sie die schöne und verführerische Sängerin, mit der ihr Ehemann vor ihren Augen tanzt und flirtet, selbst begehrt (vgl. VIII, 359). Böhm bewertet das Verhalten der Gräfin Löwenjoul zu Recht als „ein sehr bewußtes spielerisches Anreizen erotischer Assoziationen“.¹²² Diese Instrumentalisierung lesbischer Gefühle zum Zweck der Evokation männlicher homoerotischer Empfindungen, die Thomas Mann später im *Zauberberg* erneut anwandte,¹²³ und auf die in Kapitel 9.1.1.1.5. dieser Arbeit näher eingegangen wird, konnte er nicht von Herman Bang, wohl aber von Andersen übernehmen.

Klaus Heinrich wird also durch unterschiedliche Hinweise als latenter Homoerotiker gekennzeichnet. Es stellt sich abschließend noch die Frage, ob auf *Ihre Hoheit* und *Königliche Hoheit* zutrifft, was sich bei der Betrachtung von *Charlot Dupont* und *Das Wunderkind* ergab, das heißt, inwieweit *Ihre Hoheit* auch in bezug auf den homoerotischen Subtext einen Prätext für *Königliche Hoheit* darstellt. Bangs Novelle enthält jedoch allenfalls eine sehr versteckte homoerotische Anspielung, die sich zudem nur intertextuell im Vergleich mit *Charlot Dupont* erschließt. In *Ihre Hoheit* wiederholt Herman Bang wörtlich Teile des oben zitierten Dialoges zwischen Charlot und Hugo Becker.¹²⁴ Hat Hugo Becker mit dem ausgebeuteten kleinen Charlot Mitleid, so tröstet Maria Carolinas Onkel sie in ihrem einengenden, einsamen Alltag. Indem die gleichen Worte – „mon pauvre enfant“ – und Gesten – zärtliches Streicheln über das Haar des Kindes – in beiden Texten geschildert werden (vgl. EN, 186 u. 299; VL 5 u. 88; VM II, 247 u. 154), bindet diese Parallele sie nicht nur enger aneinander und verstärkt auf

¹²¹ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 320-321 und S. 86 dieser Arbeit.

¹²² Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 293.

¹²³ Vgl. S. 208 und 357 dieser Arbeit.

¹²⁴ Vgl. S. 104 dieser Arbeit.

diese Weise – wie im Fall von *Tonio Kröger* und *Königliche Hoheit* – die intendierte Analogie von Künstlertum und Aristokratie, es wird auch die angedeutete Homoerotik aus *Charlot Dupont* in den keineswegs homoerotischen Kontext des Gesprächs zwischen Onkel und Nichte in *Ihre Hoheit* übertragen. Abgesehen von dieser sehr indirekten homoerotischen Anspielung, deren Intentionalität zudem fragwürdig ist, enthält *Ihre Hoheit* keinen homoerotischen Subtext. Die Hinterfragung von Klaus Heinrichs Heterosexualität kann also mit Hilfe von *Ihre Hoheit* nicht oder nur sehr begrenzt erfolgen. Dieses Ziel erreicht Thomas Mann hingegen einerseits durch die Herstellung intertextueller Bezüge zu Andersens *Standhaftem Zinnsoldaten* und andererseits durch die Verwendung zweier weiterer Prätexte von Herman Bang, die ihrerseits homoerotische Inhalte enthalten – sei es offen, sei es als Subtext.

Bei dem ersten dieser Prätexte handelt es sich um den bereits im Zusammenhang mit Felix Krulls Königsspiel erwähnten Roman *Hoffnungslose Geschlechter*.¹²⁵ Der Protagonist von Bangs erstem Roman ist zugleich auch eine seiner ersten camoufliert homosexuellen Figuren. Williams latente Homosexualität läßt sich hauptsächlich anhand von zwei Indizien erkennen. Zunächst sind seine problematischen heterosexuellen Erfahrungen wie bei fast allen männlichen Protagonisten Bangs nur der Deckmantel für eine darunter verborgene Homosexualität. Seine beiden Geliebten, Kamilla Falk und Gräfin Hatzfeldt, sind erheblich älter als er und gehören deutlich dem *femme fatale*-Typus an.¹²⁶ Diese Konstellation einer skandalösen Liebesbeziehung zwischen einem jungen Mann und einer älteren, dominanten Geliebten steht, so ist sich die Forschung einig, stellvertretend für eine andere Art der verbotenen Liebe, für Homosexualität, die Bang offen nicht darzustellen wagte.¹²⁷ Indem William sich passiv verhält in der Beziehung zu seinen aktiven Partnerinnen, nimmt er die Rolle ein, die konventionellerweise durch die Frau in ihrem Verhältnis zum Mann besetzt ist. Auf diese Weise werden durch das höhere Alter und dominante Verhalten der beiden Frauen die „traditionellen Geschlechterrollen und das traditionelle Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern vertauscht“,¹²⁸ so daß Williams Männlichkeit in Frage gestellt wird. Indem der Mann im Verhältnis zu der dominanten *femme fatale* als schwach und quasi entmaskulinisiert dargestellt wird, gleicht er dem häufig als effeminiert charakterisierten Homosexuellen.¹²⁹ Die wegen angeblicher Obszönität beschlagnahmte dänische Erstausgabe des Romans wird an dieser

¹²⁵ Vgl. S. 124 dieser Arbeit.

¹²⁶ Vgl. Mogren, S. 60 und Wischmann, S. 56.

¹²⁷ Vgl. u.a. Hakon Stangerup: „De berømte og berygtede romaner.“ In: Mette Winge (Hg.): *Omkring „Haabløse Slægter“*. Kopenhagen 1972, S. 228-233, hier: S. 229 und 232.

¹²⁸ [I forholdet William/Hatzfeldt sker således en ombytning af de traditionelle kønsroller og af det traditionelle magtforhold mellem kønnene] Claus Secher: *Seksualitet og samfund i Herman Bangs romaner*. Kopenhagen 1973, (= Borgens Billigbogs Bibliotek 23), S. 69.

¹²⁹ Genauer wird diese Technik auf den Seiten 329-333 dieser Arbeit beleuchtet.

Stelle noch deutlicher als die überarbeitete zweite Fassung, die der deutschen Übersetzung zu Grunde lag. Gräfin Hatzfeldt liebt es in der Originalausgabe, wenn William sich für sie verkleidet, und besonders genießt sie es, als er auf ihren Wunsch Frauenkleider anzieht.¹³⁰ Diese Szene illustriert einerseits Williams vollständige Unterordnung unter ihren Willen, kann andererseits aber auch als Homosexualitätssignal verstanden werden. Nicht zufällig waren es besonders die Passagen, die Williams Affäre mit der Gräfin beschreiben, aufgrund derer der Roman verboten wurde.¹³¹

Die deutlichsten Hinweise auf Williams latent homoerotische Veranlagung finden sich allerdings nicht in seinem Verhältnis zu Frauen, sondern in der Beziehung zu seinem Freund Bernhard Hoff. Hoff ist der Typ des effeminierten, parfümierten und geschminkten *décadent*, eines der vielen Selbstporträts Herman Bangs.¹³² Wie schon erwähnt, scheint seine Heterosexualität trotz dieser auf Homosexualität hinweisenden Attribute durch seinen häufigen Umgang mit weiblichen Prostituierten bestätigt zu werden.¹³³ Zu William hat er ein scheinbar rein freundschaftliches Verhältnis. Da aber auch William ein Selbstporträt des Autors ist, erscheinen die Freunde als zwei Facetten ein und derselben Person.¹³⁴ Nicht verwunderlich also, daß beide auch in zartem Alter die gleiche Geliebte hatten: Gräfin Hatzfeldt. Wirklichen Aufschluß über Williams Sexualität gibt dieses seltsame Dreiecksverhältnis jedoch erst, wenn deutlich gemacht wird, daß nicht nur William und Hoff Parallelfiguren sind, sondern auch Hoff und die Gräfin. Bereits als William die Wohnung der Gräfin zum ersten Mal betritt, stellt er fest, daß die rotseidene Einrichtung der Dekoration in Hoff's Wohnung gleicht und daß in beiden Fällen die Zimmer stark parfümiert sind (vgl. VM III, 192, 233; GW I, 226, 270). Anschließend wird beschrieben, wie die Gräfin William ein Klavierstück vorspielt, das dieser von Hoff kennt. Die folgende sexuelle Verführung steht dadurch so sehr im Zeichen von Hoff, daß man ihn fast selbst als Williams Verführer ansehen kann, wie Antje Wischmann betont:

Durch das Hoff und der Gräfin gemeinsame Spiel der Kompositionen Chopins und Rubinsteins, das seine atmosphärische Wirkung auf William nie verfehlt, wird ein impliziter Hinweis auf eine erotische Aufladung des Verhältnisses der Freunde gegeben.¹³⁵

¹³⁰ Vgl. Herman Bang: *Haabløse Slægter*. Udgivet med indledning af Villy Sørensen. Kopenhagen 1975, (Gyldendals Tranebøger), S. 293-94.

¹³¹ Vgl. Mogren, S. 282.

¹³² Vgl. u.a. Koskimies, S. 54.

¹³³ Vgl. Kapitel 2, Fußnote 160.

¹³⁴ Vgl. Nilsson, S. 69; Koskimies, S. 49.

¹³⁵ Wischmann, S. 55.

Hoffnungslose Geschlechter eignet sich also als Prätext, mit dessen Hilfe ein homoerotischer Subtext transportiert werden kann. Indem Klaus Heinrich mit William verglichen oder identifiziert wird, betont Thomas Mann erneut die latente Homosexualität seines Prinzen. Diese Identifizierung Klaus Heinrichs mit William nimmt Thomas Mann jedoch nur auf indirektem Weg vor. Nicht William und Klaus Heinrich werden zueinander in Beziehung gesetzt, sondern ihre Mütter. Das Verhalten von Klaus Heinrichs eitler Mutter, die angesichts ihrer früh schwindenden Schönheit verzweifelt, ähnelt in mehreren Zügen dem Dahinsiechen von Williams Mutter an Tuberkulose. Beide Frauen beobachteten ihren Verfall im Spiegel und lassen sich bereitwillig von günstigeren Lichtverhältnissen täuschen:

Hoffnungslose Geschlechter

Stella wollte das Licht nicht sehen. Wenn die Gardinen zurückgezogen wurden, schloß sie die Bettvorhänge, das Licht durfte nicht zu ihr dringen. Sie hatte Angst vor seiner Unbarmherzigkeit, sagte sie zu Nina. [...] Dann ließ sie sich den Spiegel geben und betrachtete ihr Gesicht. Sie blickte lange auf ihre welk gewordenen Züge, auf die hohlen Wangen, die Haut, die durchsichtig und gelblich war. Sie verfolgte Schritt für Schritt die Verheerungen der Krankheit, die sie tötete. „Nimm den Spiegel fort,“ sagte sie; und sie lag lange ruhig da [...]. Aber manchmal, an dunkleren Tagen, wenn es unter dem Betthimmel dämmerig war, oder die Glut des Fiebers auf ihren Wangen lag, fand sie sich frischer und gesünder aussehend. Sie setzte sich dann auf, strich das Haar zurück und klammerte sich an die Lebenshoffnung, die das Spiegelbild ihr schenkte. (GW I, 91-92; VM III, 71)

Königliche Hoheit

Dorothea war gealtert [...]. Ihre [...] Vollkommenheit war [...] schnell und unaufhaltsam verwelkt [...]. Nichts [...] hatte zu hindern vermocht, daß der süße Glanz ihrer tiefblauen Augen erlosch, daß Ringe von schlaffer, gelblicher Haut sich darunter bildeten, daß die wundervollen kleinen Gruben in ihren Wangen sich zu Furchen höhlten und ihr stolzer und herber Mund nun so scharf und mager erschien. [...] Sie ward helligkeits-scheu [...]. Sie verbrachte ganze Tage vor ihren Spiegeln, und man beobachtete, wie sie diejenigen mit den Händen lieb kostete, die aus irgendeinem Grunde ihre Erscheinung in günstigerem Lichte wiedergaben. Dann wieder ließ sie alle Spiegel aus ihren Zimmern entfernen, ja, die in den Wänden eingelassenen verkleiden, legte sich ins Bett und rief nach dem Tode. (II, 129-30)

Der elementare Unterschied der Passagen liegt natürlich darin, daß Stella in *Hoffnungslose Geschlechter* einen verzweifelten Kampf gegen den Tod führt, der ihre drei Kinder als Halbwaisen in den Händen des unter Schizophrenie leidenden Vaters zurücklassen wird. Dorothea hingegen trauert nur narzißtisch um ihre verlorene Jugend. Ihre Schönheit, so erläutert der Erzähler, war „ihre Seele“. Sie hatte „nichts gewollt und geliebt [...] als die erhebende Wirkung

dieser Schönheit, während ihr eigenes Herz nicht hochschlug, keineswegs, für nichts und niemanden” (II, 129). In dieser rein auf Äußerlichkeiten fixierten Haltung wird die innerliche Leere, die hinter der Hoffassade herrscht, deutlich offenbart. Indem der Autor Dorotheas Schönheitsverlust mit Stellas Todeskampf parallelisiert und kontrastiert, wird Dorotheas Verzweiflung banalisiert. So dient der Bezug auf den Prätext – neben seiner Funktionalisierung im Rahmen des homoerotischen Subtextes – einerseits dazu, ein materialistisches, gefühlskaltetes Wertesystem in seiner Oberflächlichkeit und Unmenschlichkeit zu entlarven. Andererseits stellt *Königliche Hoheit* eine ironisch-relativierende Auseinandersetzung mit Herman Bangs Prätext dar. Bang gestaltete in Stella Høgs Todeskampf ein literarisiertes Porträt vom Sterben seiner eigenen Mutter.¹³⁶ Dieser biographische Hintergrund bedingt es, daß die Sterbeszene von einer tief empfundenen Tragik geprägt ist, die der junge Bang aber nicht ohne eine etwas übertrieben wirkende Sentimentalität darzustellen vermochte. Dieses Übermaß an Gefühl dürfte Thomas Mann zum relativierenden Widerspruch gereizt haben. Der sich aufopfernden Mutter stellt er die gefühlskalte Aristokratin gegenüber – die im übrigen ihrerseits ein fiktionales Abbild von Thomas Manns eigener Mutter darstellte.¹³⁷

Neben diesem indirektem Bezug, der zwischen Klaus Heinrich und William Høg hergestellt wird, verwendet Thomas Mann zum Zweck der Infragestellung von Klaus Heinrichs heterosexueller Identität auch einen explizit homoerotischen Text Herman Bangs: die Novelle *Fratelli Bedini*. Diese Erzählung, die im Milieu der Zirkusleute und Artisten spielt, stellt denjenigen von Bangs literarischen Texten dar, in dem Homoerotik am unverhülltesten thematisiert wird. Wenngleich sich anders als im Fall von *Michael* und *Die Vaterlandslosen*¹³⁸ seltsamerweise eine zweifelsfreie Zugehörigkeit von *Fratelli Bedini* zum homosexuellen Literaturkanon nicht nachweisen läßt, und auch Klaus Mann in seinen zahlreichen Äußerungen zu Bang die Novelle nicht erwähnt, scheint es doch zumindest Bestrebungen gegeben zu haben, sie dem Kanon hinzuzufügen. Als solchen Versuch, *Fratelli Bedini* einem homosexuellen Publikum näher zu bringen, läßt sich der Umstand interpretieren, daß Peter Hamecher, der mehrfach über Bang publizierte und sich gerade in Homosexuellen-Kreisen sehr für diesen Autor einsetzte, die Geschichte dieser „edle[n] Männerfreundschaft“¹³⁹ 1919 in eine von ihm herausgegebene Anthologie homoerotischer – oder als solche interpretierbarer – Erzählungen aufnahm.¹⁴⁰

¹³⁶ Vgl. Harry Jacobsen: *Den unge Herman Bang*. Kopenhagen 1954, S. 43.

¹³⁷ Vgl. Thomas Manns Brief an Agnes E. Meyer vom 29.6.1939, in: *Briefe 1937-1947*, S. 100-101.

¹³⁸ Vgl. S. 28 dieser Arbeit.

¹³⁹ Hamecher (*Der Eigene*), S. 136.

¹⁴⁰ Peter Hamecher (Hg.): *Die Novellen der Freundschaft*. Potsdam 1919.

Wie Bang in *Gedanken zum Sexualitätsproblem* erläutert, hielt er das Leben eines Zirkusartisten besonders geeignet für Homosexuelle, die ihre Sexualität fern von den Zwängen der bürgerlichen Welt ausleben wollten.¹⁴¹ In *Fratelli Bedini* gerät der Junge Klaus in diese soziale Gegenwelt der Artisten, als ihn sein Vater an einen Zirkus verkauft. Dort geht Klaus, der als Artist den Namen „Giovanni“ erhält, eine deutlich homoerotisch gefärbte Bindung zu dem Dompteur Batty ein, wie in Kapitel 7.1. noch näher zu erläutern sein wird. Diese Liebe endet mit einem tragischen Unfall, und der letzte Abschnitt der Novelle zeigt den gebrochenen Giovanni, der vor den Trümmern seines Lebens steht und mit der Bürde seines Schicksals in eine trostlose Zukunft gehen muß. Diese letzten Sätze, die sich durch ihre auffällige Position am Ende der Erzählung und durch ihren stark emotionalen Inhalt dem Leser besonders einprägen, übernimmt Thomas Mann fast wörtlich in *Königliche Hoheit* und setzt sie an eine ähnlich exponierte Stelle, an das Ende des den Roman einleitenden „Vorspiels“:

Fratelli Bedini

Giovanni stand auf und ging durch die Dunkelheit dahin. Er hatte ein Gefühl, als schleppe er eine schwere Last hinter sich her. (EN, 48; GW IV, 306; VM II, 137)

Königliche Hoheit

Dort geht er [Klaus Heinrich], [...] geht einsam dahin und trägt auf seinen schmalen Schultern die Last seiner Hoheit. (II, 11)

Dem informierten Leser wird so indiziert, daß Klaus Heinrich nicht nur mit der „Last seiner Hoheit“, also seiner einsamen Stellung als Aristokrat, zu kämpfen hat, sondern daß auch seine latente Homosexualität ihn belastet. Daß es sich hier nicht um die zufällige Übereinstimmung einer kurzen Textpassage handelt, wird durch eine zweite Markierung der intertextuellen Bezugnahme deutlich. Der von Bang übernommene Name „Hansen“ in *Tonio Kröger* stellt keineswegs das einzige Beispiel für Thomas Manns Technik dar, Namen aus Prätexten zu übernehmen und über diese Namen eine Identifizierung der eigenen Figuren mit Personen aus den Prätexten zu erreichen. Thomas Mann wendet diesen Kunstgriff sehr häufig an, so auch in *Königliche Hoheit*. Der Name Klaus Heinrich birgt in seiner Kombination aus den Namen von Thomas Manns Schwager, seinem ältesten Sohn und seinem Bruder nicht nur autobiographische Assoziationen,¹⁴² sondern identifiziert Klaus Heinrich auch mit Klaus/Giovanni. Um die Deutlichkeit der Markierung zu erhöhen, erstreckt sich die Namensgleichheit auch auf

¹⁴¹ Vgl. *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 77-78.

¹⁴² Vgl. auch Link, S. 16.

die Väter: Der Name von Klaus/Giovannis Vater ist Johann (EN, 15; GW IV, 281; VM II, 116), Klaus Heinrichs Vater heißt parallel dazu Johann Albrecht (II, 13).¹⁴³

Durch Klaus Heinrichs Identifizierung mit Giovanni erreicht Thomas Mann erneut eine Verstärkung der diversen Subtexte, die *Königliche Hoheit* enthält. Indem Klaus Heinrich zu Herman Bangs homosexuellem Helden in Beziehung gesetzt wird, wird einerseits seine Heterosexualität hinterfragt. Andererseits läßt sich Herman Bangs Zirkusnovelle *Fratelli Bedini*, wie detailliert in Kapitel 7.1. erläutert wird, als Künstlernovelle lesen, so daß letztendlich Klaus Heinrichs Identifizierung mit Giovanni auch der erneuten Verstärkung des Künstler-Subtextes in *Königliche Hoheit* dient.

6.5. Fazit

Im Gegensatz zu *Das Wunderkind*, wo Bangs *Charlot Dupont* klar erkennbar den dominanten Prätext darstellt, der für Thomas Manns Novelle zur Folie wird, zeigt sich in *Königliche Hoheit* die für Thomas Mann typische intertextuelle Arbeitsweise, die mit einer Vielzahl ineinander verschränkter Prätexte operiert. Zwar läßt sich mit Recht behaupten, daß Herman Bangs Novelle *Ihre Hoheit* den wichtigsten Prätext für Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit* darstellt. Von gleichrangiger Vorbildfunktion war neben Bangs Erzählung nur der autobiographische Hintergrund der Handlung. Darüber hinaus sind jedoch noch mehrere andere Prätexte im Spiel, zu denen nicht zuletzt auch Thomas Manns eigene Novelle *Tonio Kröger* gehört.

Ähnlich wie in der intertextuellen Auseinandersetzung mit *Charlot Dupont* in *Das Wunderkind* stellt *Königliche Hoheit* eine Kontrafaktur zu *Ihre Hoheit* dar. In seinem Protagonisten Klaus Heinrich, der sich durch die Ehe mit Imma Spoelmann aktiv für einen Mittelweg zwischen aristokratischer Einsamkeit und unerfüllbarer Sehnsucht nach dem ‚wirklichen Leben‘ entscheidet, entwirft Thomas Mann eine Gegenfigur zu Bangs passiv-resignativer Prinzessin Maria Carolina. Auch ein weiterer Text Bangs, der sich mit der aristokratischen Existenz auseinandersetzt, der Roman *Gräfin Urne*, wird von Thomas Mann auf ähnliche Weise intertextuell verarbeitet. Dasselbe gilt für die konträren Figuren des traurigen Versagers William Høg und des Glückskindes Felix Krull, die auf entgegengesetzte Weise beide mit dem Aristokratentum assoziiert werden: Felix als Auserwählter, William als Ausgestoßener. Diese Kontrafakturbildung entfaltet ihre Wirkung jedoch in zwei Richtungen. Einerseits stellen Thomas Manns überlegene, lebensfähige Figuren bewußte Gegenentwürfe zu Bangs resigna-

¹⁴³ „Johann“ war auch einer der Vornamen von Thomas Manns eigenem Vater Thomas Johann Heinrich Mann.

tiven *décadents* dar. Indem Thomas Mann seine Personen mit Bangs problematischen Figuren assoziiert oder gar identifiziert, signalisiert er aber andererseits auch eine partielle Zurücknahme seiner eigenen Aussage. Klaus Heinrich und Felix Krull heben sich als positive Neuentwürfe von Maria Carolina und William Høg ab, aber der Umstand, daß sie zu ihnen in Verbindung gesetzt werden, bewirkt zugleich, daß die Aussage des Posttextes relativiert wird, indem Thomas Manns Figuren mit Bangs Personen und deren Eigenschaften assoziiert und ihnen so angenähert werden.

Sowohl Bangs *Ihre Hoheit* als auch Thomas Manns *Königliche Hoheit* enthalten einen Subtext, der die Existenzmöglichkeiten des Fürsten mit denen des Künstlers analog führt. Thomas Mann hatte die enge Verbindung zwischen Künstler und Aristokrat bereits in *Tonio Kröger* thematisiert. Um einen engeren Zusammenhalt von *Tonio Kröger* und *Königliche Hoheit* zu erreichen, arbeitete er bereits in *Tonio Kröger* mit *Ihre Hoheit* als Prätext und stellte seinem Künstler Tonio auf intertextuelle Weise die Prinzessin Maria Carolina an die Seite.

In *Tonio Kröger* stellte Thomas Mann außerdem noch diverse andere intertextuelle Bezüge her. Seine Verbindung von Bangs Prätexten mit Werken von Jacobsen und Andersen sowie Shakespeares Sonetten dient dazu, im zweiten Teil der Novelle, der auf der Textoberfläche dargestellten Abwendung des Protagonisten von der angeblich pubertär bedingten Homosexualität einen homoerotischen Subtext gegenüberzustellen. Das erreicht Thomas Mann, wie auch die Berücksichtigung der frühen Novelle *Die Hungernden* und ihres autobiographischen Hintergrunds illustriert, indem er erotische Dreiecksverhältnisse entwirft, deren rivalisierende männliche Partner sich als Geliebte entpuppen.

Auch in *Königliche Hoheit* gestaltet Thomas Mann einen homoerotischen Subtext, auf den der Oberflächentext mit diversen Mitteln hinweist. *Ihre Hoheit* kann im Rahmen des homoerotischen Subtexts nicht instrumentalisiert werden, deshalb erreicht Thomas Mann die Verstärkung dieses Subtextes, indem Klaus Heinrich zusätzlich mit zwei von Bangs homoerotischen Figuren aus anderen Texten identifiziert wird. Einer dieser Texte ist Bangs explizit homoerotische Zirkusnovelle *Fratelli Bedini*, die Thomas Mann in *Königliche Hoheit* nicht zum letzten Mal als Prätext benutzte.

7. „Vom Salto-Mortale-Fach“: Der gefährdete Artist

7.1. Drahtseilakte über dem Abgrund und erotische „Heimsuchung“

Als Thomas Mann 1940 vor den Studenten der Princeton University über sein Werk und seine Arbeit als Schriftsteller sprach, wies er darauf hin, daß sich ein das Gesamtwerk zusammenhaltendes „Grund-Motiv“ durch alle seine Werke ziehe. Dieses Motiv, das zum ersten Mal in *Der kleine Herr Friedemann* anklingt, bezeichnete Thomas Mann mit dem Begriff der „Heimsuchung“, worunter er „de[n] heulenden Triumph der unterdrückten Triebwelt“, „de[n] Einbruch trunken zerstörender und vernichtender Mächte in ein gefaßtes und mit allen seinen Hoffnungen auf Würde und ein bedingtes Glück der Fassung verschworenes Leben“ (XIII, 136) verstand. Diese bald zum „psychologische[n] Modell“¹ ausgebaute Thematik des destruktiven Eros, der den „treuen Kunstbau“ der aus Triebsublimation, „aus Einsicht und Verzicht“ gewonnenen, „hochkultivierten Haltung“ zerstört (XIII, 136), entwickelte Thomas Mann unter dem Einfluß von Schopenhauer (vgl. IX, 573) und Nietzsche.² Er fand sie jedoch auch auf literarische Weise bei Herman Bang behandelt, in dessen Werken „die Liebe“ ebenfalls mit „Heimsuchung“ „zusammengekoppelt“ ist.³ Nicht nur bei Thomas Mann, auch in Bangs Gesamtwerk stellt „der *Trieb* als Ursprung allen Unglücks“ ein „Hauptmotiv“ dar.⁴

Besonders deutlich ist dieses Motiv dort vertreten, wo menschliche Ausnahmesituationen dargestellt werden. Wenn der Erzähler im *Joseph* betont, daß schon „die Ehrenannahmen der Sitte, die gesellschaftlichen Übereinkünfte“ nur wenig „auszurichten vermögen gegen das tiefe, dunkle und schweigende Gewissen des Fleisches“ (V, 1087), so folgt daraus, daß Situationen, in denen die gesellschaftliche Ordnung geschwächt oder außer Kraft gesetzt ist, besonders stark die Gefahr der erotischen „Heimsuchung“ und der Entfaltung des destruktiven Triebes in sich bergen,

denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfahrt des Alltages nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann. (VIII, 500)

In *Tine* beschreibt Bang analog zu den Wirren des deutsch-dänischen Krieges, die die gestörte alltägliche Ordnung ersetzen, wie an die Stelle der romantischen Liebe der „entfesselte

¹ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 33.

² Vgl. u.a. Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse*. S. 17.

³ [Kärleken; hemsökelse; samkopplad] Mogren, S. 67.

⁴ [*Driften* som alle ulykkers ophav; hovedmotiv] Grandjean, S. 52.

Trieb”⁵ tritt. In der Ausnahmesituation des Krieges wendet sich der verheiratete Oberförster Berg in Abwesenheit seiner Frau der Küsterstochter Tine zu, um seine plötzlich stark erwachende sexuelle Begierde zu befriedigen, während Tine, die in den Schrecken des Krieges als eine von wenigen mit unermüdlichem Einsatz bemüht ist, die alte Ordnung zu wahren, ihn hingegen aufrichtig liebt. Als sie erkennt, daß sie von ihm nicht geliebt, sondern nur benutzt wurde, fühlt sie sich nicht mehr in der Lage, weiter zu leben: Die Tüchtigkeit und Hingabe, mit der sie ihre Familie und die gesamte Umwelt unterstützte, schwindet angesichts der bitteren Erkenntnis, daß Berg ihr keine Gefühle, sondern nur blindes Verlangen entgegenbrachte. Der Krieg hat zu einer Vernichtung der Ordnung und einer Verrohung der Menschen geführt,⁶ an der Tine zerbricht. Desillusioniert ertränkt sie sich.

Ähnlich wie bei Thomas Mann lauert also auch in Bangs Weltvorstellung die Sexualität als unbezwingbare Macht, die dominiert, sobald die bestehende Ordnung gefährdet ist. Während als Quelle dieser „Auffassung von der alles zerstörenden Macht des Trieblebens” in Herman Bangs Werk neben autobiographischen Erfahrungen zumeist der Einfluß des französischen Naturalismus geltend gemacht worden ist,⁷ ist auch eine Beeinflussung Bangs durch Schopenhauer erwogen worden, so daß sich Bangs und Thomas Manns ähnliche Überzeugungen in diesem Punkt nicht nur auf dominante Zeitströmungen, sondern unter Umständen auch auf die gleiche philosophische Grundlage zurückführen lassen.⁸

Die Auffassung von der Sexualität als einer destruktiven Macht offenbart sich bei Bang nicht nur der verzweifelten Tine in der gesellschaftlichen Ausnahmesituation des Krieges, sie wird auch in dem autobiographisch gefärbten Roman *Das weiße Haus* thematisiert. *Das weiße Haus* ist eine fikionalisierte Schilderung von Bangs glücklichen Kindheitsjahren aus der Zeit, bevor seine Mutter starb und sein Vater geisteskrank wurde, und stellt so die Beschreibung eines entschwundenen Kindheitsidylls dar. Um so erstaunlicher scheint es zunächst, daß gerade in diesem heiter-nostalgischen Buch wieder die Thematik des bedrohlichen Trieblebens angesprochen wird. Besonders die Tatsache, daß es die fröhliche und kindlich unbeschwert wirkende Mutter ist, die über die zerstörerische Macht der Sexualität sinniert, ist als unpassend empfunden worden.⁹ Die Mutter gibt Bangs „Triebnihilismus”¹⁰ Ausdruck mit den Wor-

⁵ Lauterbach: *Herman Bang*, S. 49.

⁶ Vgl. Lauterbach: *Herman Bang*, S. 51-52.

⁷ [Opfattelse af driftslivets althærgende magt] Johan Fjord Jensen: *Turgenjev i dansk åndsliv. Studier i dansk romankunst 1870-1900*. Kopenhagen 1961, S. 299. Vgl. auch Greene-Gantzberg: *Biography of Herman Bang*, S. 169.

⁸ Vgl. Lauterbach: *Herman Bang*, S. 190. Detering spricht in bezug auf Bangs Zirkusnovellen von einer für das „fin de siècle typisch[en] Mischung aus Schopenhauerscher Willensmetaphysik und vorfreudianischer Triebtheorie”, vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 249.

⁹ Vgl. u.a. Nilsson, S. 252.

ten: „Ja – die Begierde... denn das ist das Geheimnis: es gibt nichts als den Trieb, er allein ist Herr und Meister... Der Trieb brüllt zum leeren Himmel hinauf – er allein“ (GW I, 399; VM I, 222). Diese desillusionierte Äußerung steht nicht isoliert da. Bei genauer Lektüre zeigt sich, daß das Idyll von *Das weiße Haus* brüchig ist. Obwohl die Ehe der Eltern einst aus Liebe geschlossen wurde und die Mutter eine ansteckende Fröhlichkeit den Kindern gegenüber ausstrahlt, leidet die leidenschaftlich empfindende Frau in ihrem Zusammensein mit dem melancholischen Vater. Indem die Mutter den Menschen als ein „denkendes Tier“ begreift, das „[sich] erst paart und nachher ekelt sich der Mensch“ (GW I, 430; VM I, 250), zeigt sich in dieser Betonung der menschlichen Animalität, der Schwäche des Menschen den als tierisch verstandenen Trieben gegenüber, die Zerbrechlichkeit des geschilderten Glücks. So antizipieren die desillusionierten Gedanken der Mutter über Liebe, Tod und Sexualität förmlich den Untergang der Familie.

Beispiele für die Aufhebung der sozialen Ordnung bieten nicht nur generelle Ausnahmesituationen wie der Krieg, es gibt auch innerhalb der Zivilisation Außenseiterexistenzen, die sich in einer Lage außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung befinden. Zu diesen zählen die Zirkusartisten. Indem sie, wie Bang betont, ein Leben „ganz außerhalb der Gesellschaft“ führen, sind die Zirkusartisten einerseits von den bürgerlichen Regeln und Zwängen befreit und können ihre Sexualität in „Freiheit und Unbemerktheit“ von der Gesellschaft ausleben,¹¹ andererseits stellen die sexuellen Triebkräfte, die nicht durch gesellschaftliche Konventionen eingeschränkt sind, wiederum eine Gefahr für die Artisten dar.

Herman Bang hat diese Problematik in zwei Zirkusnovellen dargestellt, in *Fratelli Bedini* und in *Die vier Teufel*. *Die vier Teufel* erzählt die Geschichte zweier Geschwisterpaare, Fritz und Adolphe, Aimée und Louise, die gemeinsam unter dem Namen „Les quatre diables“ [„Die vier Teufel“] als Trapezkünstler arbeiten. Die Atmosphäre, die während ihres Auftritts im Zirkus herrscht, wird als stark erotisiert beschrieben. Die vier Artisten treten in engen Kostümen auf, die sie „wie nackt“ erscheinen lassen, und ihre Darbietung wird wie ein Sexualakt geschildert:

Sie umarmten einander [...]; es war, als wenn die weißen und schwarzen Körper sich liebesheiß umschlangen und dann sich wieder lösten, sich abermals umschlangen und sich wieder lösten in lockender Nacktheit. (EN, 81; GW IV, 203; VM II, 176)

¹⁰ [Driftsnihilisme] Secher, S. 298.

¹¹ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 77.

Obwohl sie vor dem Publikum ihre erotisierenden Darbietungen vorführen, gehen die vier Artisten privat keine sexuellen Beziehungen ein. Das ändert sich, als Fritz von einer reichen Dame, einer als „femme du monde“ beschriebenen Frau aus dem Publikum umworben wird, und eine leidenschaftliche Liebesbeziehung zwischen den beiden beginnt. Fritz ist so erfüllt von diesem Verhältnis, daß er seine Trapez-Partnerin Aimée, die mit Hingabe und Liebe an ihm hängt, gar nicht mehr beachtet. Fritz' reiche Geliebte ist, wie schon ihre „Katzenaugen“ (EN 109; GW IV, 224; VM II, 196) andeuten, mit den animalischen Zügen einer „femme fatale“¹² ausgestattet. Bereits durch diese Charakterisierung erhält die Sexualität in *Die vier Teufel* eine bedrohliche Dimension. Bald zeigt sich, worin diese Bedrohung besteht. Nach einer Liebesnacht mit der *femme du monde* kehrt Fritz müde in den Zirkus zurück und vergleicht seine „Ermattung“ entsetzt mit dem „starken und unberührten Körper des Bruders“ (EN, 119; GW IV, 232; VM II, 202). Bei den gemeinsamen Proben ist er schwach, und die Übungen mißlingen ihm. Er begreift mit Schrecken, daß er durch das „verzehrende Verhältnis zur femme fatale aus dem Publikum arbeitsunfähig“¹³ geworden ist. Er erfährt die Sexualität als kraftraubende und destruktive Macht, die ihn in seiner Existenz als Artist vernichten kann, und wird von Haß gegen die Frau, gegen die „Verderberin“ (EN, 120; GW IV, 232; VM II, 203) erfüllt, die ihm seine körperliche Stärke nimmt. Trotz seines starken Hasses auf die Sexualität, die „das Tier, das wir nun einmal sind“ (EN, 145; GW IV, 251; VM II, 220), in ihm hervorruft, und obwohl er Aimées Eifersucht bemerkt (vgl. EN, 123; GW IV, 235; VM II, 205), kann er der verführerischen Geliebten jedoch nicht widerstehen.

Inzwischen hat Aimée erkannt, daß Fritz, mit dem sie fast symbiotisch „Körper an Körper zusammen gelebt“ (EN, 122; GW IV, 234; VM II, 204) hatte, sich einer anderen Frau sexuell hingibt. Das verletzt sie um so stärker, weil ihre eigene „keusche“ Liebe zu Fritz von „Hingebung“ „Zärtlichkeit“ und „Opferwilligkeit“ (EN, 132; GW IV, 242; VM II, 211) geprägt gewesen war. Diese caritativen Formen der Liebe haben jedoch keinen Bestand der triebhaften Sexualität gegenüber. Während Aimée die beiden Liebenden beobachtet, fällt das, was sie für Fritz empfindet, „in seine Ursprünglichkeit zurück: In den Trieb – den allmächtigen, allesvernichtenden Trieb“ (EN, 134; GW IV, 242; VM II, 211). Ihre Liebe zu Fritz ist sexuell geworden und eine Rückkehr in das alte, nichtsexuelle Vertrauensverhältnis, das Aimée noch in Adolphe und Louise bewahrt sieht, wenn die beiden harmonisch „Arm in Arm“ (EN, 143; GW IV, 249; VM II, 218) gehen, ist für Aimée und Fritz unmöglich geworden. Aimée sieht in ihrer Verzweiflung nur einen Ausweg aus dieser Situation: sie beschließt, Fritz zu töten. Als

¹² Joachim Grage: „Homöerotisk camouflage i Herman Bangs *Les quatre diables*.“ In: *Horizont* 3, Kopenhagen 1994, S. 67-92, S. 82.

das Verlangen, ihn umzubringen, seinen Körper „kalt und still“ (EN, 136; GW IV, 244; VM II, 212) zu sehen, von ihr Besitz ergreift, wird deutlich gemacht, daß auch sie sich jetzt auf der animalischen, triebgesteuerten Ebene menschlicher Existenz bewegt. Aimée nimmt wilde, bedrohliche, geradezu mänadenähnliche Züge an: „Sie hatte gleichsam die Kraft des Fiebers in ihrem angespannten Körper. [...] Von Schaukel zu Schaukel flog sie – wild, mit fliegendem Haar vor ihm, als zeigte sie ihm den Weg“ (EN, 137; GW IV, 245; VM II, 214). Während der Proben „stachelt“ sie Fritz einem Tier ähnlich „durch gedämpfte, gleichsam knurrende Zurufe an“ (EN, 137; GW IV, 245; VM II, 214). Dann manipuliert sie die Trapeze, deren „Messingknöpfe“ animalisch wie „Katzenaugen“ im Dunkeln leuchten (EN, 138; GW IV, 246; VM II, 214), so daß dieses Attribut von der gefährlichen *femme du monde* nun auf Aimée in ihrer bedrohlichen Gemütsverfassung übertragen wird. Aimée befindet sich in einem Rausch, dessen Anzeichen animalischer Wildheit und entfesselter Sexualität sich zum antiken Dionysos-Kult in Verbindung setzen lassen. Als die vier Akrobaten bei der nächsten Vorstellung ohne Netz auftreten, fängt Aimée Fritz nicht auf, sondern läßt ihn ins Leere fallen, um sich dann selbst in den Tod zu stürzen, den sie als „eine Wollust“ erfährt (EN, 149; GW IV, 255; VM II, 223). Hier zeigt sich das Vernichtungspotential der Sexualität in ihrer ganzen Kraft. Sexuelle Begierde und Todessehnsucht verschmelzen, die Einheit von Eros und Thanatos ist erreicht.

In seiner anderen Zirkusnovelle *Fratelli Bedini* beschreibt Herman Bang eine Handlung, die in mehreren Zügen *Die vier Teufel* ähnelt. Wie bereits erwähnt,¹⁴ erzählt *Fratelli Bedini* die Geschichte des Jungen Klaus, der an den Zirkus verkauft wird, wo er unter dem Namen „Giovanni“ bald zur Hauptattraktion einer Akrobatentruppe avanciert. Der Text betont ebenso wie *Die vier Teufel* mit auffälliger Deutlichkeit die erotisierte Körperlichkeit des Akrobatenberufs, die Giovanni beim Eintritt in den Zirkus zugleich ängstigt und fasziniert. Gebannt betrachtet er die Artisten, die „nackend“ umherlaufen und „Goldflittern um den Leib“ haben (EN, 11; GW IV, 278; VM II, 113). Er ist „heiß und verwirrt“ (EN, 12; GW IV, 279; VM II, 114) von den Eindrücken dieser sinnlichen Welt. Bald lernt er selbst, seinen Körper wie ein Instrument zu beherrschen, empfindet eine narzißtische „stolze Liebe“ (EN, 19; GW IV, 285; VM II, 119) zu ihm und hat ein harmonisches Verhältnis zur Körperlichkeit, das sich auch nicht ändert, als sich seine Beziehung zu Rosa, einem Mädchen aus der Truppe, die wie eine Schwester mit ihm aufgewachsen ist, zu einem sexuellen Verhältnis entwickelt. Es stellt sich hier gewissermaßen die sexualisierte Fassung von Fritz' Beziehung zu Aimée dar, ohne daß jedoch die sexuelle Dimension dieses Verhältnisses für Giovanni problematisch würde. Zwar

¹³ Wischmann, S. 88.

¹⁴ Vgl. S. 156 dieser Arbeit.

fühlt der Erzähler sich veranlaßt, diese außereheliche und quasi-inzestuöse Liebesbeziehung unter Minderjährigen mit dem Argument zu verteidigen, daß „niemand von ihnen wußte, daß etwas Böses dabei sei“ (EN, 19; GW IV, 284; VM II, 118), da sich die Akrobaten aber außerhalb gesellschaftlicher Normen bewegen, ergeben sich für Giovanni aus dem Verhältnis zu Rosa, die danach im Text nie wieder erwähnt wird, keine negativen Konsequenzen. Da auch der bei Bang so häufig mit destruktiver Sexualität assoziierte Kräfteschwund unterbleibt, kann man folgern, daß dieses narzißtisch geprägte quasi-inzestuöse Verhältnis nicht als gefährliche Form von Sexualität wahrgenommen wird, eine wichtige Einsicht, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Bald darauf beginnt Giovanni, sich für die körperlich gefährlichen Berufe des Jockeys und des Dompteurs zu interessieren. Die Faszination, die diese Tätigkeiten auf ihn ausüben, wird mit einem gleichzeitigen gesteigerten sexuellen Interesse parallel geführt. Bisher war Giovanni zwar gelegentlich „mit unbändiger Begierde über eine Frau her[ge]fallen, aber am nächsten Tage würde er sie nicht wieder gekannt haben.“ „Die Frauen spielten keine große Rolle in Giovannis Leben“ (EN, 20; GW IV, 286; VM II, 119). Erfahrungen mit den Gefahren der Sexualität hat er also weder in der Beziehung zu Rosa noch danach gemacht. Dann wird ihm der Beruf des Kunstreiters von dem Jockey Mr. Cooke empfohlen. Cookes Beschreibung ist auffällig „mit Attributen versehen, die dem Klischee vom effeminierten Homosexuellen entsprechen“.¹⁵ Giovanni spürt „einen feinen Duft, den der Jockey im Stall verbreitet hatte“ (EN, 22; GW IV, 287; VM II, 120), und es scheint, daß ein Teil der Faszination, den der Reiterberuf auf Giovanni ausübt, auch von Cookes Homosexualität bestimmt ist. Er beschließt, den Rat anzunehmen und Kunstreiter zu werden. Bei seinen Proben als Jockey geht er eine Freundschaft mit dem Tierbändiger Mr. Batty ein, die schon früh als „homoerotisch gefärbte Beziehung“¹⁶ gekennzeichnet wird. Dieser Eindruck von Homoerotik teilt sich dem Leser hauptsächlich durch die ausführliche Beschreibung mit, die fürsorgliche Gesten und zärtliche Berührungen mit der Hand im Umgang zwischen Giovanni und Batty erfahren. Sie werden „in solcher Weise hervorgehoben, daß es naheliegt, sie als stellvertretende Zeichen körperlicher Intimität zu lesen“.¹⁷ Bleibt es dem Leser überlassen, zu vermuten, daß die beiden auch eine körperliche Beziehung verbindet, so wird ihr emotionales Verhältnis zueinander explizit beschrieben – in der deutschen Fassung allerdings deutlicher als im Original. Während Giovannis und Battys Gefühle für einander im dänischen Originaltext mit den etwas zurückhaltenden Worten „de holdt af hinanden“ (VM II, 123) [„sie mochten sich“ oder „sie hatten

¹⁵ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 243.

¹⁶ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 242.

sich gern”] beschrieben werden, wählt die deutsche Fischer-Ausgabe eine deutlichere Formulierung: „sie hatten sich lieb” (EN, 25; GW IV, 289).¹⁸

Giovanni verläßt dann jedoch diesen Zirkus, um andernorts seine Karriere als Kunstreiter zu beginnen. Bei seinem neuen Engagement lernt er die Seiltänzerin Miss Alida kennen, in die er sich so leidenschaftlich verliebt, „als habe er bisher noch nie ein Weib gesehen” (EN, 28; GW IV, 292; VM II, 125). Er geht eine von Gewalt gefärbte, „von einer gefräßigen Wut gegen sich selber und gegen sie” (EN, 31; GW IV, 293; VM II, 126) geprägte Beziehung zu Alida ein. Dieses nahezu sado-masochistische, zwischen „Schläge[n]” und „Liebkosungen” (EN, 31; GW IV, 294; VM II, 126) variierende Verhältnis schwächt ihn auf ähnliche Weise wie Fritz’ Liebe zu der Dame aus dem Publikum in *Die vier Teufel*. Als die Geliebte ihn dann auch noch betrügt, erlebt er eine große psychische Krise, die sich auch physisch negativ auf seine Auftritte mit den Pferden auswirkt. Im Gegensatz zu seiner Beziehung zu Rosa erfährt Giovanni in seiner Bindung an Alida nur zu deutlich die Macht des destruktiven Eros.

Giovannis Gefährdung in der Beziehung zu Alida wird auch durch die Charakterisierung der Geliebten deutlich, die nicht nur als sexuell „erfahren“ (EN, 29; GW IV, 292; VM II, 125), sondern auch als hochmütig und treulos dargestellt wird und auf diese Weise, wie Fritz’ Geliebte in *Die vier Teufel*, mit den Zügen einer *femme fatale* gezeichnet ist. Der Rückgriff auf die literarische Tradition der *femme fatale*-Darstellung signalisiert deutlich, daß es sich hier um ein gefährliches Verhältnis handelt. Die Bedrohlichkeit der Situation stellt sich jedoch noch in anderer Beziehung dar. Wie noch zu zeigen sein wird,¹⁹ begibt sich der narzißtisch geprägte Giovanni mit jeder Beziehung zu einem Menschen, den er nicht wie die kleine Rosa als Erweiterung seines eigenen Ich betrachten kann, in Gefahr. Das ist in der Beziehung zu Alida der Fall. Sie erscheint als ein mächtiges Gegenüber, das ihn dominiert und das er nicht in enge Verbindung mit seinem Ich bringen kann. Der Kraft- und Kontrollverlust, den er durch die Hingabe an Alida erleidet, ist besonders stark, weil sie in der Tradition der bedrohlichen *belle dame sans merci* steht und weil diese Charakterisierung als lockend-dämonische, das „Verderben“ (EN, 30; GW IV, 293; VM II, 125) symbolisierende Frau zudem auch auf eine verbotene und als solche gefährliche homosexuelle Bindung verweist.

¹⁷ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 243.

¹⁸ Die 1910 bei Janke erschienene, vermutlich von Emil Jonas angefertigte Übersetzung verwendet die neutralere Formulierung „sie hielten viel voneinander”, die jedoch weiter vom Sinn des dänischen Originals entfernt ist, Hermann [sic] Bang: *Die Tänzerin und andere Erzählungen*. Berlin 1910, S. 38. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß Thomas Mann diese Übersetzung überhaupt zur Kenntnis nahm. Als sie 1886 in *Schorers Familienblatt* unter Pseudonym erstveröffentlicht wurde, war er erst 11 Jahre alt, und als sie in Buchform erschien, besaß er bereits die Fischer-Ausgabe, vgl. S. 67 dieser Arbeit.

¹⁹ Vgl. Kapitel 8.3.

Das Verhältnis zu Alida ist doppelt gefährlich, weil Bang die Figur der *femme fatale* und die mit ihr verbundene Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen, wie schon in *Hoffnungslose Geschlechter*,²⁰ auch hier wieder als Hinweis auf einen homoerotischen Subtext instrumentalisiert. Auf dieser unterschweligen Ebene des Textes offenbart sich die Beziehung zu Alida als eigentlich homosexuell. Wie es für diese Umkehrung der Geschlechterrollen charakteristisch ist, ist es Alida, die die Initiative ergreift und sich dem zögerlichen Giovanni solange herausfordernd anbietet, bis er aus Angst vor ihrem Spott, der ihm signalisiert, daß sie an seiner Männlichkeit zweifelt, ihrem Werben nachgibt (vgl. EN, 29-31; GW IV, 292-293; VM II, 125-126). Daß es sich bei Giovanni's Verhältnis zu Alida tatsächlich um eine verschleierte homosexuelle Beziehung handelt, indiziert die Beschreibung ihres anderen Geliebten. Detering irrt, wenn er meint, Mr. Cooke stelle die „einzige Gestalt“ in der Novelle dar, die mit den klischeehaften Merkmalen effeminiertes Homosexualität versehen ist.²¹ Alidas neuer Geliebter ist „ein weichliche[r], blonde[r] Akrobatenjüngling, der die Dame im grünen Haus spielte“ (EN, 31; GW IV, 294; VM II, 126) und als solcher deutlich als effeminiertes Homosexueller erkennbar. Indirekt läßt diese Figur auch Rückschlüsse auf Alida selbst zu, die durch ihre Partnerwahl in die Rolle des maskulinen Homosexuellen gedrängt wird, im homoerotischen Subtext der Erzählung also keine Frau, sondern ein homosexueller Mann ist. So erklärt sich auch, warum Giovanni, der schon in der Freundschaft zu Batty homoerotisches Interesse zeigte, von Alida stärker gefesselt ist als je zuvor von einer Frau.

Noch während Giovanni's Beziehung zu Alida besteht, trifft er Batty wieder. Die beiden nehmen ihre Freundschaft wieder auf und intensivieren sie. Als dem durch seine fatale Bindung an Alida schon merklich geschwächten Giovanni wieder einmal sein Sprung auf das Pferd mißlingt, tröstet Batty den Weinenden und die beiden beschließen, gemeinsam fortzugehen. Bevor sich dieser Plan in die Tat umsetzen läßt, erleidet Giovanni jedoch einen schweren Sturz. Er kann nie wieder als Reiter arbeiten. Batty, der ihn aufopfernd gesund gepflegt hat, bietet ihm an, gemeinsam mit ihm als Dompteur zu arbeiten. Obwohl Giovanni vor den Raubtieren Angst hat, nimmt er das Angebot an.

Von Anfang an werden in *Fratelli Bedini* Giovanni's Verhalten in der Manege und seine erotische Entwicklung parallel geschildert. Wie Detering gezeigt hat, läßt sich Giovanni's Freude an den akrobatischen Leistungen der eigenen Glieder, seine „stolze Liebe zu seinem Körper“ (EN, 19; GW IV, 285; VM II, 119) nach Freud mit der autoerotischen Phase seiner sexuellen Entwicklung – die anscheinend auch durch das narzißtisch geprägte quasi-in-

²⁰ Vgl. S. 153 dieser Arbeit.

²¹ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 243.

zestuöse Verhältnis zu Rosa nicht beendet wird – gleichsetzen.²² Später spiegelt sich sein problematisches, gewalttätiges Verhältnis zu Alida in seinen Mißerfolgen als Reiter, die ihn wie besessen „sein Pferd blutig peitschen“ (EN, 32; GW IV, 294; VM II, 127) lassen. Diese Parallelität wird fortgesetzt, als Giovanni als Dompteur zu arbeiten beginnt. Die Sexualität, die, wie auch in *Die vier Teufel*, als das animalische Element im Menschen begriffen wird, ist in *Fratelli Bedini* symbolisch in Giovanni's Umgang mit seinem Pferd und mit den Löwen dargestellt. Die Tiere, mit denen Giovanni in der Manege auftritt, können so als „Ver-Körperungen von Triebstrukturen“ verstanden werden.²³ Giovanni's Furcht vor den Löwen, die sich darin zeigt, daß seine Hand „kalt wie Eis“ ist (EN, 40; GW IV, 301; VM II, 132), als er den Käfig betreten soll, spiegelt auf diese Weise seine Angst in der offen homoerotischen Beziehung zu Batty wider, die allerdings im Gegensatz zu der destruktiven Affäre mit Alida nicht direkt als bedrohlich gekennzeichnet wird.

Anders als die „spöttische“ (EN, 30; GW IV, 293; VM II, 125) Seiltänzerin wird Batty durchgängig als zärtlich und fürsorglich beschrieben. Als Giovanni nach seinem Unfall endlich zu sich kommt, „schluchzt“ „der große Mann wie ein Kind“ (EN, 36; GW IV, 298; VM II, 130) und beweist so seine zärtliche Liebe zu Giovanni. Dennoch droht Giovanni in der Beziehung zu Batty Gefahr, wie der berauschte (vgl. EN, 40; GW IV, 301; VM II, 133), aber zugleich lebensgefährliche Umgang mit den Löwen beweist. Es ist deshalb fraglich, ob Giovanni seine Entscheidung, Batty „nie mehr“ (EN, 39; GW IV, 300; VM II, 132) zu verlassen, auch nur vorübergehend als „befreiende[s] *coming out*“ erlebt, wie Detering meint,²⁴ oder ob nicht vielmehr die Beziehung von Anfang an durch die bedrohliche Ambivalenz von Rausch und Angst geprägt ist. Während das gesellschaftlich eigentlich inakzeptable homoerotische Verhältnis in der hermetischen Zirkuswelt geduldet wird und die Beziehung von Giovanni zu Batty auf der Textoberfläche als nahezu utopisch harmonisch geschildert wird,²⁵ erlaubt die zweite Ebene der Erzählung die Beschreibung der Löwen und ihres bedrohlichen Verhaltens, keinen Zweifel daran, daß Giovanni und Batty mit ihrem Leben spielen. Wie zu erwarten ist, folgt die Katastrophe auf dem Fuße. Wieder zeigt sich die enge Verknüpfung der beiden Ebenen Privatleben und Zirkusauftritt, wenn beschrieben wird, wie Giovanni zunächst in Alpträumen die Löwin erscheint und schließlich auch Batty unter Schlaflosigkeit zu leiden beginnt. Beide spüren die Bedrohung, der sie ausgesetzt sind, stehen ihr aber hilflos gegenüber (vgl. EN, 41; GW IV, 301-302; VM II, 133). Bald darauf kommt es während der Vorstellung

²² Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 245.

²³ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 245.

²⁴ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 247.

²⁵ Vgl. auch Grage, S. 78-79.

zu einem Zwischenfall im Käfig, und Batty wird von der wütenden Löwin getötet. Die Verschränkung der beiden Textebenen, in der die sexuelle Dimension der Handlung in der Beschreibung der Raubtiere und ihrem Verhalten symbolisiert wird, signalisiert, daß die sexuelle Hingabe die Katastrophe hervorruft: „Die schöne Kameradschaft der Artisten [wird] durch die Liebesleidenschaft vernichtet und [führt] ins Verderben.“²⁶ Daß es insbesondere die homosexuelle Leidenschaft ist, die den Untergang bewirkt, zeigt sich daran, daß Bang Giovanni bewußt von einem weiblichen Löwen töten läßt. Der Vorfall läßt sich als Eifersuchtsmord der Löwin lesen, die „ihren Dompteur [zerreißt], als er den mit ihm befreundeten Jockey an der Dressur im Käfig teilnehmen läßt“,²⁷ und kann als Eingreifen der „sich rächende[n] heterosexuelle[n] Norm“,²⁸ die das homosexuelle Verhältnis der Artisten verurteilt, interpretiert werden.

Sicher war es gerade auch das homoerotische Element der Erzählung, das Thomas Mann fesselte, der als Leser „stets besonderes Augenmerk auf diejenigen Textstellen legt[e], die eine homoerotische Lesart eröffnen könnten.“²⁹ Wie in *Die vier Teufel* dürfte jedoch bereits die semantische Essenz der Erzählung sein Interesse erregt haben, die besagt, daß das Ausleben von Sexualität ein Spiel mit dem Tod darstellt, weil die freigesetzte Triebenergie den Menschen auf eine animalische Stufe seiner Entwicklung zurückbefördert und so die Kraft besitzt, seine zivilisierte Existenz zu vernichten. Genau diese Geschichte mit ihrem „Doppelakzent aus Faszination und Abwehr“³⁰ dem sexuellen Rausch gegenüber hatte er selbst in *Der kleine Herr Friedemann* zum ersten Mal erzählt. Weitere Darstellungen folgten unter anderem in *Der Tod in Venedig* und *Joseph in Ägypten*.

Die Raubtiermetaphorik, deren Herman Bang sich in *Fratelli Bedini* und *Die vier Teufel* bediente, um die Bedrohlichkeit der Sexualität zu umschreiben, verwandte er mit größerer Deutlichkeit auch in einem seiner Gedichte, das er später in *Das weiße Haus* einflocht und dort von der Mutter rezitieren ließ:

Ich träumte einen schönen Traum:
in der Wüste war ich.
Dort war nur Sand und Sand,
und nichts als Sand.
Doch plötzlich erblickte
mein erschrockenes Auge
ein furchtbares Gesicht:

²⁶ Steffensen, S. 234.

²⁷ Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 47.

²⁸ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 247.

²⁹ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 337.

³⁰ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 46.

die Raubtiere der Wüste schritten
in endlosem Zuge daher.
Zuvorderst gingen die Löwen
mit weißen Zähnen;
Tiger und Panther kamen
Mit ihrem fleckigen Fell.
Doch hinterdrein schritten Hyänen,
Deren kranke Gier nach Aas steht.

Es waren die Triebe des Menschen,
welche die Wüste absuchten.
[...]
(GW I, 422; VM I, 243-44)³¹

Eher versteckt ist diese Symbolik auch in einer der übrigen *Exzentrischen Novellen* enthalten, die, wie noch zu zeigen sein wird, ebenfalls von Thomas Mann intertextuell verarbeitet wurde: *Franz Pander*.³² Der Name der Titelfigur „Pander“, erinnert an die Raubkatze Panther und ist als Hinweis auf Franz' Tribschicksal und die Bedrohung gewertet worden, die er in seiner unterlegenen aber sexuell aufbegehrenden Position für die von ihm verehrte, gesellschaftlich höhergestellte Miss Ellinor darstellt.³³

Wenn in Bangs Werken „die Bedrohlichkeit des allgegenwärtigen Sexualtriebes leitmotivisch in einer animalischen Bildlichkeit zum Ausdruck [kommt]“,³⁴ greift der Autor in seiner Verwendung dieser Raubtiermetaphorik auf antike Vorstellungen des Dionysischen zurück. In Aimées Beschreibung, die zum Ende von *Die vier Teufel* deutlich mänadenhafte Züge annimmt, setzt Bang die vom destruktiven Todesrausch des Eros erfaßte Artistin in Analogie zu den enthemmten Begleiterinnen des Dionysos. Thomas Mann war den Raubtieren als Sinnbildern der dionysischen Sphäre vermutlich zuerst in Nietzsches *Geburt der Tragödie* begegnet,³⁵ das er noch vor der Jahrhundertwende erstmals las.³⁶ Im 1902 abgeschlossenen *Tonio Kröger*³⁷ verwandte Thomas Mann dann erstmals das Sinnbild des Tigers für „unterdrückte Leidenschaften“ (vgl. VIII, 321).³⁸ Die eindeutige Verwendung der Raubtiermetapho-

³¹ Vgl. auch die wortgetreue Übersetzung in: Herman Bang: *Gedichte*. Übersetzt von Etta Federn. Berlin [1910], S. 80.

³² Vgl. Kapitel 8.2.

³³ Vgl. Bonde Jensen, S. 121.

³⁴ Wischmann, S. 20.

³⁵ Vgl. Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.“ In: Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Hg. v. Karl Schlechta. München 1997 [1955], Bd. I: S. 19-134, hier: S. 24.

³⁶ Herbert Lehnert setzt Thomas Manns Lektüre dieses für ihn so einflußreichen Werks bereits für das Jahr 1895 an. Peter de Mendelssohn vermutet 1896 als Jahr der Erstlektüre und Manfred Dierks geht davon aus, daß *Die Geburt der Tragödie* seit 1897 einen „Orientierungshintergrund“ für Thomas Mann bildete, vgl. Herbert Lehnert: *Thomas Mann – Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965, S. 34; de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 303; Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 33.

³⁷ Zu den Entstehungsphasen der Novelle vgl. Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 108-111.

³⁸ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 331.

rik als dionysisches Attribut mit deutlichem Bezug zur antiken Mythologie lässt sich allerdings erst ab dem *Tod in Venedig* beobachten. Mit dieser Novelle entwickelte Thomas Mann eine zu diesem Zeitpunkt für ihn noch neue Technik der Rückbeziehung auf antike Muster, die der realistischen Handlung eine mythologische „Folie“ unterlegt.³⁹ Aschenbachs Vision von der lockenden Gefahr Indiens, die genau wie Bangs Gedicht den Tiger als Sinnbild erotisch-triebhaften Verlangens enthält (vgl. VIII, 447), ist, wie die Arbeitsnotizen zum *Tod in Venedig* zeigen, die erste eindeutige Stilisierung des Raubtier-Motivs als Anspielung auf den antiken Dionysos-Kult.⁴⁰ Wenn Thomas Mann in späteren Werken diese Raubtier-Metaphorik einsetzte, erweiterte er die Konnotationen um den christlichen Bereich. Im *Doktor Faustus* wird der Teufel als „arger Gast und brüllender Löwe“ (VI, 114) bezeichnet. Zudem stellt im biblischen Kontext der Löwe ein Untergangssymbol aus der Apokalypse dar (vgl. Offenb. 4,7 und VI, 500). Hinzu kommt der intertextuelle Hinweis auf Bangs *Fratelli Bedini*, der für Thomas Manns Zwecke um so passender war, da diese Novelle im Namen des Protagonisten Giovanni, der italienischen Form für „Johannes“, auch Bezüge zur Apokalypse herstellt.

Bangs Novelle, die auf Deutsch erstmals 1886 unter Pseudonym und mit dem Titel *Der Kunstreiter* in *Schorers Familienblatt* erschien, war, wie *Charlot Dupont, Ihre Hoheit* und *Die vier Teufel*, in Fischers Ausgabe der *Exzentrischen Novellen* enthalten und deshalb Thomas Mann vermutlich spätestens seit 1904 bekannt. Während *Fratelli Bedini* in der gleichen, nahezu plakativen Form wie *Die vier Teufel* die Thematik des Geschlechtlichen als bedrohlich lockender Abgrund enthält, verbindet Giovannis Geschichte nicht nur deutlicher als *Die vier Teufel* das Raubtier-Motiv mit der Vorstellung des destruktiven Eros, sie weist im Gegensatz zu *Die vier Teufel*, das nur einen diskreten homoerotischen Subtext enthält,⁴¹ zugleich auch als die gefährlichste Form von Sexualität vergleichsweise deutlich die Sphäre der Homoerotik aus. Diese Verbindung übte auf Thomas Mann eine große Anziehung aus, weil er selbst die Gefahr des ausgelebten Eros hauptsächlich mit der Homosexualität verband.

Wie der 1925 entstandene Essay *Über die Ehe* zeigt, der Homo- und Heterosexualität kontrastiert, stellte sich für Thomas Mann die Homoerotik als das ästhetisch Reizvollere, aber zugleich auch als das „Hoffnungslose“, „Unfruchtbare“, „Verantwortungslose“, ja „Unmoralische“ dar (X, 197). Gerade durch die große Faszination, die die Homoerotik auf ihn ausübte, durch die „Schönheit“, die er in ihr verwirklicht sah, verband sie sich für ihn mit einem „To-

³⁹ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 9.

⁴⁰ Vgl. Blatt 9 der Notizen, abgedruckt in: T.J. Reed: *Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“. Text, Materialien, Kommentar*. 1983 München und Wien, (= Hanser Literatur-Kommentare 19), S. 95 und Reeds Kommentar, S. 129. Vgl. außerdem Ford B. Parkes: „The Image of the Tiger in Thomas Mann's *Tod in Venedig*.“ In: *Studies in 20th Century Literature* 3 (1978), S. 73-83.

⁴¹ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 248-257.

dessegen“, weil seiner Meinung nach „aller Ästhetizismus pessimistisch-orgiastischer Natur, das heißt des Todes ist“ (X, 199). Diese Überzeugung, in der sich platonische Vorstellungen mit Konzepten von Schopenhauer und Nietzsche sowie Platens Ästhetizismus (vgl. X, 197) mischen, ist wie die meisten von Thomas Manns gedanklichen Figuren auf Gegensatzpaaren aufgebaut. In seiner Adaption von Nietzsches antithetischen Begriffen des rauschhaft Dionysischen und des rational Apollinischen, der er Schopenhauers Unterscheidung von „Wille“ und „Vorstellung“ anpaßte⁴² und die er später noch um Freuds psychische Instanzen „Es“ und „Ich“ erweiterte (vgl. IX, 487),⁴³ stellte sich ihm auch das Verhältnis von Homo- und Heterosexualität in diesen Gegensätzen dar. Während die Heterosexualität dem „Lebensbefehl“ (X, 197) und der „Lebenszucht“ (X, 200), also im weitesten Sinne dem apollinischen Element angehört, wird die Homoerotik als „sterile Libertinage“ (X, 197) begriffen, die sich stets in der Nähe des rauschhaft Auflösenden, „der orgiastische[n] Freiheit“ (X, 200), also des Dionysischen befindet. Das Dionysische stellt sich zugleich als das Todesverhaftete dar, weil es durch seinen Rausch die Auflösung jeglicher Form und damit den Untergang befördert. Auf diese Weise wird auch die Homoerotik mit dem Tode gleichgesetzt. Sie führt zum Abgrund, weil sie sich als unfruchtbare und „freie, allzu freie Liebe“ (X, 197) der geregelten Ordnung des Lebens entzieht. Auch die ausgeprägt ästhetische Dimension der Homoerotik und ihre Verkörperung der apollinischen Ideale „Schönheit und Form“ (X, 197) kann ihr die todesverhaftete Eigenschaft nicht nehmen, denn das Ästhetische, stellt sich auch als „außermoralischer, von Ethik, vom Lebensbefehl nichts wissender [...] Gesichtspunkt“ (X, 196-197) dar. Der „Weg der Schönheit“ kann nicht gegangen werden, „ohne daß Eros sich zugesellt“ (VIII, 521), und führt so trotz seiner Lebensferne in den Abgrund. Die Wahrung von „Form“ und „Zucht“ wird dem Ästhetiker trotz seiner lebensabgewandten, kontemplativen Existenz unmöglich, wenn Eros seine Macht entfaltet.

Diese gesamte Problematik betrifft in Thomas Manns Augen vor allem den Künstler. In einer Gleichführung von Ästhetizismus und Homoerotik, die er als „unmoralisch[e]“ „*l'art pour l'art*“ (X, 197) bezeichnet, umreißt er die Gefahren, die seiner Meinung der – unausweichlichen, so scheint es – Kombination von Künstlertum und Homoerotik innewohnen. Da das Künstlertum sich der Beschäftigung mit dem Schönen widmet, und die Homoerotik „kein[en] Segen [...] als de[n] der Schönheit“ besitzt (X, 197), übt sie auf den Künstler eine große Attraktivität aus. Da die Homoerotik zwar ästhetische Züge aufweist, zugleich jedoch auf gefährliche Weise „im tiefsten mit der Idee des Todes“ (X, 197) verbunden ist, und zu-

⁴² Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 124-125.

gleich „alles Künstlertum zum Abgrund tendiert“ (X, 199), ergibt sich, daß diese Verbindung existenzbedrohend ist. Dennoch kann „der künstlerische Zustand“, wie Thomas Mann in seinem Essay über Schopenhauer betont, „vorübergehende Erlösung“ von „Trieb“ und „dunkle[r] Leidenschaft“ gewähren (IX, 573). Dazu ist es wichtig, daß der Künstler sich auf seinen „Einschlag von Lebensbürgerlichkeit und Ethik“ (X, 199) besinnt und so zum „*Mittler* zwischen den Welten des Todes und des Lebens“ (X, 199) wird. Mit diesen Zügen umreißt Thomas Mann die Gestalt des idealen Künstlers. Diesen Kampf des Künstlers um die angestrebte Mittelposition zwischen Leben und Tod stellte Thomas Mann wiederholt dar und thematisierte mehrfach „die Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit“ (VIII, 494), die dem Künstlertum seiner Meinung nach zu eigen war. *Der Tod in Venedig* porträtiert am deutlichsten das Schicksal des Künstlers, der seine „Selbstzucht“ (VIII, 448) und „elegante Selbstbeherrschung“ (VIII, 453) aufgibt, sich von der (homo)erotischen Schönheit überwältigen läßt und so dem Tod verfällt. In der Geschichte Gustav von Aschenbachs, der nach Jahren einer in „Würde und Strenge“ (VIII, 455) verbrachten künstlerischen Existenz zum „Heimgesuchten“ (VIII, 492) wird, der der „Begeisterung seines Blutes“ (VIII, 486) nachgibt, sich willig „buhlerisch einlullen“ (VIII, 503) läßt und den Tod als schicksalhaften Teil der Leidenschaft akzeptiert, beschreibt Thomas Mann, wie sehr gerade der in lebensabgewandter Sublimierung existierende Künstler bedroht ist von der lockenden, rauschhaften Gefahr, die die Sexualität darstellt.⁴⁴

Die besondere Berücksichtigung des Künstlertums in diesen Überlegungen bildet eine weitere Übereinstimmung zwischen Herman Bangs und Thomas Manns Darstellung der Sexualitätsproblematik. Zwar stellen sich Herman Bangs Ansichten zu dieser Thematik insgesamt weniger komplex dar als bei Thomas Mann, wie auch die grelle, melodramatische Darstellungsweise in den Zirkusnovellen sich kontrastiv von Thomas Manns subtilerer, ironischer Erzählweise abhebt. Bangs Zirkusnovellen weisen jedoch über die oben skizzierten Gemeinsamkeiten hinausgehend noch eine weitere wichtige Übereinstimmung mit Thomas Manns Thematik der „Heimsuchung“ auf: So wie Thomas Mann diese Problematik mit einer Existenzbestimmung des Künstlers verschränkte, sind auch Bangs Artisten als Verkörperung eines problematischen Künstlertums zu verstehen. Antje Wischmann betont zu Recht, daß die *Exzentrischen Novellen* mehr als bloße „sentimentale Zirkusgeschichten oder Rührstücke über

⁴³ Vgl. auch Eckhard Heftrich: „Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud. Zu Mythos und Psychologie im *Josephsroman*.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 4 (1991), S. 58-74, hier: S. 70-71.

⁴⁴ Vgl. auch Margot Berghaus: *Versuchung und Verführung im Werk Thomas Manns*. Hamburg 1971, diss, S. 152.

verkaufte Kinder“ sind.⁴⁵ Wie bereits bei der Analyse von *Charlot Dupont* deutlich wurde, bietet sich in diesen Texten „auch die Lesart einer Künstlernovelle“⁴⁶ an. Während Aschenbach mit „Willensdauer und Zähigkeit“ (VIII, 452) seine literarischen Werke erschafft, arbeiten Bangs Artisten mit „heftig angespannte[m] Körper“ (GW IV, 245; EN, 137; VM II, 213). Beiden droht die gleiche Gefahr durch den Eros, der sie empfänglich macht für die Auflösung der Disziplin in ihrer Kunst zugunsten der rauschhaften Erfüllung ihrer Begierden: „Durch das Wirksamwerden dämonisierter Lebenskräfte [...] sind künstlerisches Scheitern und/oder Tod vorherbestimmt.“⁴⁷ Wenn auch die körperliche Dimension bei Herman Bang weitaus stärker im Vordergrund steht, handelt es sich doch in den Werken beider Autoren um den gleichen Konflikt.

Thomas Mann hat diese Gemeinsamkeiten zwischen seinem Konzept der „Heimsuchung“, die die mühsam aus Verzicht errichtete Existenz zerstört, und Bangs Zirkusnovellen, in denen der unterdrückte Eros mit gleicher Macht hereinbricht, zweifellos erkannt. Bangs Zirkusnovellen boten sich ihm deshalb zur intertextuellen Verarbeitung besonders an, weil er einerseits durch die Bezugnahme auf Bangs Texte die Aussage seines Textes verstärken konnte. Auf diese Weise gleicht der Umgang mit Bangs Prätexten der Rolle, die die Verwendung von Bezügen auf den antiken Mythos im *Tod in Venedig* einnimmt. Es entsteht eine zweite Ebene im Text, die als verstärkendes Echo fungiert.⁴⁸ Andererseits boten sich Bangs Novellen auch wieder für das komplizierte Kontrafaktur-Verfahren von gleichzeitiger Kommentierung des Prätextes und semantischer Relativierung des Posttextes an, das bereits mehrfach skizziert wurde. Schließlich ließen sich intertextuelle Verweise insbesondere auf *Fratelli Bedini*, wie bereits am Beispiel von *Königliche Hoheit* gezeigt wurde, auch leicht für die Gestaltung eines homoerotischen Subtextes instrumentalisieren. Die bei Bang entdeckte Geschichte von Giovanni und Batty stellte einen idealen Prätext dar, wenn es galt, unterschwellig homoerotische Assoziationen zu evozieren und dem heterosexuell bestimmten Oberflächentext einen homoerotischen Subtext entgegenzustellen, eine intertextuelle Funktionalisierung von Bangs Novelle, die Thomas Mann wiederholt vornahm. Die Identifizierung seiner eigenen Figuren mit dem homosexuellen Giovanni, die Thomas Mann zuerst an Klaus Heinrich erprobte, führte er im *Zauberberg*, im *Doktor Faustus* und besonders deutlich in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* fort. Deshalb wird dieser Roman hier zuerst betrachtet.

⁴⁵ Wischmann, S. 84.

⁴⁶ Wischmann, S. 84.

⁴⁷ Wischmann, S. 125.

⁴⁸ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 115.

7.2. Felix Krull im Zirkus

1982 hat Hans Wysling in seiner ausführlichen Interpretation der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* daraufhingewiesen, daß Bangs Zirkusnovellen Prätexte zu diesem Roman darstellen.⁴⁹ Wysling bezieht sich allerdings nur auf die Zirkusszene im dritten Buch der *Bekenntnisse*. Es scheint ihm nicht aufgefallen zu sein, daß *Fratelli Bedini* auch noch an diskreter Stelle im Roman Verwendung fand.

Die Bezüge auf Bangs Novellen sind in der Zirkusepisode der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* unverkennbar. Obwohl „das Interesse an den Gauklern, Akrobaten und Schauspielern zeittypisch“ war und außer bei Bang unter anderem bei Hofmannsthal, Rilke und Heinrich Mann eine Rolle spielt,⁵⁰ ist es deutlich, daß Thomas Mann sich primär auf *Die vier Teufel* und *Fratelli Bedini* bezieht, wenn er schildert, wie Felix Krull während seiner Zeit als Hotelangestellter in Paris mit einem Kollegen den Zirkus besucht. Die Darbietungen, die Felix bestaunt, stehen alle in engem Zusammenhang mit den in Bangs Novellen beschriebenen Ereignissen. Felix gibt diese aus seiner Sicht wieder und interpretiert sie. Damit liefert Thomas Mann durch seine Figur Felix Krull eine ironisch gebrochene Darstellung seiner eigenen Rezeption von Bangs Novellen.

Felix zeigt sich zunächst beeindruckt von der exotisch-erotisierten Atmosphäre im Zirkus, die der Stimmung in Bangs Novellen entspricht. Die erotische Aufladung der Darbietungen wird so stark betont, daß die Zirkusszene zu Recht als „sinnlicher Höhepunkt des Romans“⁵¹ bezeichnet worden ist. Gleich zu Beginn der Beschreibung erläutert Felix, worin die Faszination, der unvergleichliche Reiz der Zirkuswelt besteht: es ist die Kombination aus „erregende[r] Leiblichkeit“ (VII, 456) und dem Spiel „mit dem Genickbruch“ (VII, 455), also der Todesgefahr. Die gefährliche Einheit von Eros und Thanatos, die alle Protagonisten Thomas Manns in ihren Bann schlägt, fesselt auch Felix Krull: „Welch ein Angriff auf die Sinne, die Nerven, die Wollust“ (VII, 455). Gebannt beobachtet er die Artisten, die in hautengen Trikots ihre Körper zur Schau stellen und ihr Leben am Trapez und im Raubtierkäfig riskieren. Zunächst tritt „eine Truppe von Springern und Equilibristen“ (VII, 456) auf, von denen besonders ein fünfzehnjähriger Knabe – „ihr Bester und offenbar der Liebling aller“ (VII, 456) – das Publikum begeistert. Er erinnert auffällig an Bangs Giovanni, der mit sechzehn Jahren der beste Turner der Truppe ist (vgl. EN, 19; GW IV, 285; VM II, 118-19). Ohne wirklich miteinander verwandt zu sein, tritt die Gruppe bei Bang unter dem Familiennamen „Bedini“ auf,

⁴⁹ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 48.

⁵⁰ Wischmann, S. 85-86.

⁵¹ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 320.

mit einem „ältere[n] Bruder“ (VII, 457) arbeitet der Junge in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* zusammen. Die nächsten Vorführungen, von denen Felix berichtet, nehmen alle auch in Bangs Zirkusnovellen breiten Raum ein: Clowns und Trapezartisten, die in *Die vier Teufel* die Hauptpersonen sind, dann eine Pferdenummer, die an Giovannis zweite Karriere als Jockey erinnert, und schließlich der Löwenbändiger, der wieder auf *Fratelli Bedini* verweist.

Felix sinnt über die anthropologische Sonderstellung des Artisten nach, dessen „strenge[r] Körper“ wie bei Bang „das, was andere der Liebe geben, an seine abenteuerliche Kunstleistung verausgabte“ (VII, 460). Er sieht die Artisten dadurch so weit vom eigentlichen Leben entfernt, daß er ihnen fast schon die Zugehörigkeit zur menschlichen Rasse absprechen möchte: „Was für Menschen, diese Artisten! Sind es denn welche?“ (VII, 457) Der weite Begriff des ‚Lebens‘, von dem der Artist ausgeschlossen ist, wird von Felix in der Form der Sexualität konkretisiert, deren zerstörerische Auswirkung für die auf Triebsublimierung gegründete künstlerische Existenz auch in Bangs Zirkusnovellen immer wieder deutlich thematisiert wird, wie Wischmann erläutert:

Die künstliche Identität des Artisten wird durch Einflüsse des Lebens gefährdet, die in den Zirkusnovellen in der dämonisierten Lebenskraft des Eros [drift] repräsentiert sind. [...] Indem keine Figur der Novellen der Versuchung des Lebens in Form erotischer Herausforderung entsagen kann, wird die gewaltsame Lebensferne des Artisten problematisiert [...].⁵²

Da ihr Leben außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft es den Artisten gestattet, ihre Sexualität ausschweifender, also gewissermaßen potenziertes zu leben als gewöhnliche Menschen, sind sie auch den Gefahren, die ihrer auf Sublimation aufgebauten Künstlerexistenz drohen, in größerem Maße ausgeliefert. Drastische Konsequenzen zieht in Herman Bangs Novelle *Die vier Teufel* der Clown Tim aus dieser Situation, indem er seine Hunde kastriert, um sie vor dem Trieb zu schützen und sie „menschlicher als die Menschen“ zu machen (EN, 145; GW IV, 251; VM II, 219), eine Tat, die er auf der symbolischen Ebene auch auf sich selbst ausgeweitet hat.⁵³ Die seltsame Existenz der Clowns, die als „dem Leben nicht angehörige Mönche der Ungereimtheit“ sich der Sexualität entziehen und bei denen es unmöglich wäre, sie sich „mit Weib und Kind“ (VII, 458) vorzustellen, hebt auch Felix Krull fasziniert hervor. Das gleiche gilt für die auf *Fratelli Bedini* verweisende Situation des Dompteurs Mustafa, der durch seinen entblößten Oberkörper sowohl das Publikum erotisiert, als auch die Tiere zum

⁵² Wischmann, S. 84.

⁵³ Zu Tim als homosexuellem Kastraten vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 254-255.

Zubeißen reizt, und dem die eifersüchtigen Löwen – davon ist Felix überzeugt – „den Gehorsam kündigen“ (VII, 463) würden, falls er sich eine Geliebte nähme.

Die größte Höhe sublimierter Existenz erreicht jedoch die von Felix „angebotete“ (VII, 459) Trapezartistin Andromache. Als androgyne, lebensferne „fille de l’air“ (VII, 458), die Felix durch ihre sexuelle Ambiguität und Unnahbarkeit fesselt, steht sie dem geschlechtlichen Leben so fern wie nur möglich. Sie ist „eine unnahbare Amazone des Luftraumes“, (VII, 460) und hätte sie sich aus ihrer überlegenen, asexuellen Situation „zum Weibe erniedrigt“, „sie hätte fehlgegriffen [...] und wäre schmähhlich-tödlich zur Erde gestürzt“ (VII, 463). Auf diese Weise würde sie das Schicksal von Fritz und Aimée teilen, denen der Einbruch der Sexualität in ihre sublimierte Existenz den Tod bringt. Die Gestalt der Andromache läßt sich so nicht nur als Verweis auf die androgyne Figur der Miss Urania in Huysmans *A Rebours* begreifen,⁵⁴ sie stellt zugleich auch eine Neugestaltung und Interpretation von Bangs Aimées dar. Wenn Felix sich eifersüchtig vorstellt, daß die von ihm bewunderte Andromache vielleicht die Geliebte des Dompteurs Mustafa ist, betont Thomas Mann durch diese Assoziation die enge Beziehung, die zwischen den Inhalten von Bangs Zirkusnovellen besteht. Indem in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* eine Verbindung zwischen den Aimée und Batty entsprechenden Figuren hergestellt wird, werden die beiden Prätexte *Die vier Teufel* und *Fratelli Bedini* miteinander verknüpft. An die Stelle der homoerotischen Beziehung zwischen Batty und Giovanni tritt Mustafas – von Felix imaginierte – Verbindung zu der androgynen Andromache. Diese Modifikation verringert die homoerotische Dimension der Aussage, die bei Bang noch offen erkennbar ist, und erhöht ihre Allgemeingültigkeit. Andromache, die ein Mischwesen aus Aimée und Giovanni darstellt, zeigt sich in jeder Beziehung als Zwitter. Die zwischen den Schaukeln schwebende Trapezartistin bewegt sie sich nicht nur zwischen Leben und Kunst, zwischen „Tier und Engel“ (VII, 461), sondern auch zwischen den Geschlechtern. Sie stellt ein faszinierendes aber unerreichbares, weil zugleich auch „unnatürliche[s]“ (VII, 460) Bild menschlicher Existenz dar, in dem sich die von Thomas Mann stets versuchte Synthese von Gegensätzen zeigt.⁵⁵

Daß Felix Krull das Wesen der Zirkusartisten und die ihnen durch den Eros drohende Gefahr so gut durchschaut, ist darin begründet, daß er sich ihnen verwandt fühlt. Gleichsam abgehoben von der gaffenden Menge der Zuschauer schließt Felix sich aus „von ihrem Gären und Gieren, kühl wie einer, der sich vom ‚Bau‘, vom Fach fühlt“ (VII, 463). Der Zusammenhang zwischen den Artisten und Felix ist damit hergestellt und eine Analogie etabliert zwi-

⁵⁴ Vgl. Klaus Peter Luft: *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann*. New York, Washington D.C., Boston, Bern, Frankfurt am Main 1998, (= Studies on Themes and Motifs in Literature 30), S. 16 und 162-163.

schen der „ins Kriminelle“ „abgewandelten“ (XIII, 147) Künstlerfigur Felix und den Akrobaten, die auch eine Form des Künstlertums darstellen. Obwohl Felix selbst diese enge Verbindung zwischen sich und den Artisten herstellt, befindet er sich letztendlich jedoch genauso wie die von ihm verachtete Menge des „Pöbel[s]“ (VII, 462) auf der Seite der Zuschauer. Er besitzt zwar eine weitergehende Einsicht in die Existenzbedingungen des vom Eros, von der „Heimsuchung“, bedrohten Künstlers, aber er bewegt sich zugleich in sicherer Distanz zur Gefahr. Das entspricht seiner Charakterisierung als unbeschwertem „Sonntagskind“ (VII, 271), das sorglos allen Gefahren des Lebens entkommt und überall nur auf Sympathie stößt. Sein Name „Felix“, der Glückliche, ist Programm. Dennoch wird fragwürdig, ob er, was die erotisch gefährlichen Darbietungen der Zirkusartisten anbelangt, wirklich nur Zuschauer aus sicherer Entfernung ist.

Daß Felix tatsächlich von der bedrohlich-anziehenden Macht des Eros nicht völlig unberührt bleibt, zeigt sich darin, daß er die Artisten nicht nur im Zirkus beobachtet, sondern auch selbst mit dem gefährdeten Giovanni Bedini identifiziert wird. Diese Identifizierung erreicht Thomas Mann auf indirekte Weise über eine Nebenfigur. Während seines Aufenthaltes in Frankfurt geht Felix eine Liebesbeziehung zu einer Prostituierten namens Rozsa ein. Sie trägt nicht nur den gleichen Namen wie Giovannis Akrobatikpartnerin, „die kleine Rosa“ (EN, 18; GW IV, 284; VM II, 118), sondern hat ebenfalls Verbindungen zum Zirkus. Zwar ist Rozsa selbst keine Artistin, aber, wie Felix berichtet, war „ihre Mutter [...] in einem Wandercirkus durch Reifen, mit Seidenpapier bespannt, gesprungen“ (VII, 382) und „Rozsas „kurze, anfeuernde Zurufe [...] bei unserem Verkehre [...] entstammten dem Vokabular von Rozsa's frühester Jugend, nämlich dem Ausdrucksbereich der Cirkusmanege“ (VII, 382-383). Indem Felix' Geliebte mit Rosa gleichgesetzt wird, der Kindheitsfreundin und ersten Geliebten Giovannis, wird Felix mit Giovanni identifiziert und auf diese Weise sowohl mit den Gefahren des Eros allgemein als auch mit der besonderen Gefährdung durch die Homoerotik assoziiert. Die Sexualität stellt für ihn jedoch niemals wirklich den lockenden Abgrund dar. Das zeigt sich auch darin, daß er mit einer bestimmten Lebensphase von Giovanni identifiziert wird, nämlich nicht etwa mit den Wochen, als Giovanni in der gewalttätigen Beziehung zu Alida leidet, oder die Zeit seines gefährlichen gemeinsamen Auftretens mit Batty, sondern mit seinem folgenlosen Verhältnis zu Rosa. Es entspricht dem allseits geliebten und selbstverliebten Felix Krull und seinem sorglosen Umgang mit Sexualität, daß er gerade zu Giovannis einziger gefahrloser sexueller Erfahrung in Beziehung gesetzt wird. Die Identifizierung mit Giovanni bestätigt so zunächst die gefahrlose Stellung, die Felix in bezug auf Sexualität ein-

⁵⁵ Vgl. Berghaus, S. 125.

nimmt. In dieser Beziehung stellt Felix Krull eine Parodie auf die leidenden Außenseiterfiguren dar, die Thomas Manns Gesamtwerk dominieren. Er ist das Gegenteil der melancholischen Künstlerfiguren und einsamen Protagonisten, wie Thomas Mann sie zuvor unter anderem in Johannes Friedemann, Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger und Gustav von Aschenbach gestaltet hatte. Da Felix' unproblematischer Umgang mit der Sexualität, die für ihn im Gegensatz zu Thomas Manns anderen Künstlergestalten niemals in die Katastrophe mündet, jedoch im Zusammenhang des Gesamtwerks nur als utopische Parodie verstanden werden kann,⁵⁶ muß Felix Krulls Resistenz gegen die Anfechtungen der Sexualität notwendigerweise auch wieder hinterfragt werden.

Um den utopischen Charakter dieser „unwirklichen Existenz“ jenseits der Sexualangst zu unterstreichen, wird erneut *Fratelli Bedini* instrumentalisiert. Indem Giovanni nicht wie Felix auf der Stufe sicherer Sexualität verharrt, sondern im Gegenteil besonders die Gefahren der Homosexualität erlebt, denen in *Fratelli Bedini* entschieden mehr Raum gegeben wird als der kurzen Episode um Rosa, wird auch für Felix eine ähnliche Entwicklung und eine Hinwendung zum gefährvollen Eros, insbesondere zur Homoerotik, denkbar. Eine Identifizierung von Felix mit Giovanni, die sich ausschließlich auf die Rosa-Episode beschränkt und Giovannis gefährliches Leben inner- und außerhalb der Manege sowie den tragischen Verlust seines Freundes Batty vollständig ausblendet, ist nicht vorstellbar. Felix' sorgloser Umgang mit der Sexualität wird durch seine Identifizierung mit Giovanni also gleichzeitig bestätigt und hinterfragt.

Diese ambivalente Position, die Felix als intertextueller Nachfolger Giovannis und gleichzeitiger Gegenentwurf zu Bangs Figur einnimmt, wird auch in der Umwertung der Rosa-Figur deutlich. Einerseits verweist die Namensgebung von Felix Krulls Geliebter auf Giovannis einzige gefahrlose sexuelle Beziehung und unterstreicht auf diese Weise Felix' sorglosen Umgang mit der bedrohlichen Welt des erotischen Rausches. Andererseits erfährt Bangs Rosa in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* jedoch eine auffällige Umgestaltung, die nur den Namen und die Herkunft der Figur unverändert läßt und aus der Kindheitsfreundin eine gefährliche Verführerin macht. Zwar bleibt Felix auch in dieser Begegnung letztlich davor gefeit, in den Gefahren des Eros unterzugehen, aber die Umwandlung von Bangs harmloser *femme-enfant* in eine *femme fatale*,⁵⁷ in deren Armen Felix durch eine „schlimme Liebesschule“ (VII, 385) geht und sich in „entnervender Wollust [...] verausgabt“

⁵⁶ Vgl. Benno von Wiese: „Die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* als utopischer Roman.“ In: Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*. Frankfurt am Main 1977, S. 189-206.

⁵⁷ Zu der Gestaltung der konträren Weiblichkeitsbilder von *femme-enfant* und *femme fatale* vgl. Kapitel 9.1.

(VII, 384), beschwört auch in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* die lockende Versuchung von Eros-Thanatos. Darüber hinaus ist Rozsa als Teil der „anrühigen Schwesternschaft“ (VII, 375) von Prostituierten, die Felix so faszinieren, und die von ihm mit dem „Totenvogel“ oder „Leichenhühnchen“ (VII, 375) assoziiert werden, deutlich als Todesbotin gekennzeichnet, vor der man sich in acht nehmen sollte. Felix betont ausdrücklich die bedrohliche – aber zugleich auch stimulierende – Dimension ihrer Beziehung, wenn er sagt, daß der Umgang mit Rozsa „eines gewissen Reizes der Gefahr“ (VII, 377) nicht entbehrte.

Daß Felix' scheinbar unbeschwerte Existenz brüchig ist, wird auch dadurch deutlich, daß seine Selbstdarstellung als Glückskind nicht nur der „ebenso naive[n] wie kräftig stilisierende[n] Schilderung einer charismatischen Erhöhung“ in H.C. Andersens Memoiren *Das Märchen meines Lebens (Mit Livs Eventyr)* folgt,⁵⁸ sondern zugleich eine Gegenkonzeption zu *Hoffnungslose Geschlechter* darstellt, wie bereits in der Königsspiel-Episode des kleinen Felix deutlich wurde.⁵⁹ Bangs Protagonist William identifiziert sich seit seiner Kindheit mit dem Märchenhelden Aladdin aus *1001 Nacht*. Er träumt davon, als Titelfigur in Adam Oehlenschlägers Drama *Aladdin oder die Wunderlampe (Aladdin eller den forunderlige Lampe)*, auf der Bühne Triumphe zu feiern und ersehnt sich auch privat ein Leben wie Aladdin, der „erklärte Günstling des Glücks“,⁶⁰ dem alles mühelos zufällt und der sogar noch Pomeranzen mit dem Turban fängt, wenn ihm die Hände gebunden sind (vgl. GW I, 181; VM III, 152). Aladdin bleibt jedoch für William ein unerreichbares Wunschbild seiner selbst. Aus ihm wird nie ein Aladdin, zu stark ist er in der deterministischen Welt des naturalistisch geprägten Romans durch seine Geburt als dekadenter letzter Abkömmling eines großen Geschlechts zum Untergang prädestiniert. Nicht einmal um Aladdin auf der Bühne darzustellen, reicht sein Talent. Seine Schauspielkarriere mißlingt, und auch privat führt er keineswegs das Leben eines Glückskindes, sondern ergibt sich, von Schulden und Depressionen geplagt, den Exzessen einer dekadenten Lebensweise. Felix Krull hingegen wird an einer Stelle in Thomas Manns Roman deutlich in die Position des glücklichen Aladdin in der Schatzhöhle gestellt. Als der kleine Felix sich in einem Schokoladengeschäft allein und unbeobachtet weiß, bedient er sich ohne Schuldgefühle freigebig:

Märchenhafte Vorstellungen, die Erinnerung an das Schlaraffenland, an gewisse unterirdische Schatzkammern, in denen Sonntagskinder sich ungescheut die Taschen und Stiefel mit Edelsteinen gefüllt hatten, umfingen meinen Sinn. Ja, das war ein Märchen oder ein Traum! (VII, 308)

⁵⁸ Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 238.

⁵⁹ Vgl. S. 124 dieser Arbeit.

⁶⁰ [Lyckans förklarade gunstling] Mogren, S. 32.

Auch in sexueller Hinsicht wird Felix mit William kontrastiert. Beide gehen Liebesbeziehungen zu älteren, dominanten Frauen ein. Zunächst verbindet ein Liebesverhältnis William mit Kamilla Falk, der älteren Cousine eines Schulkameraden, die sich zum Zeitvertreib stets pubertäre Knaben sucht (vgl. GW I, 153; VM III, 126). Dann geht er eine Beziehung zu der deutlich als *femme fatale* gekennzeichneten ehemaligen Geliebten seines Vaters, Gräfin Hatzfeld, ein. Er leidet in diesen gesellschaftlich inakzeptablen Verhältnissen, die die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern umkehren, besonders von der Gräfin fühlt er sich zu ihrem „Sklaven“ und „Knecht“ (GW I, 281; VM III, 245) erniedrigt, vermag sich jedoch nur schwer von den ihn beherrschenden Frauen zu lösen.

Ein sexuelles Abenteuer mit einer solchen älteren, maskulinisierten Frau hat auch Felix Krull. Während seiner Arbeit als Liftboy in Paris wird er von der Industriellengattin Madame Houpflé, die ein maskulines „kleines dunkles Flaumbärtchen auf der Oberlippe nicht übel [kleidete]“ (VII, 419) auf ihr Zimmer gebeten. Obwohl auch sie schon durch ihren Vornamen „Diane“ als *femme fatale* ausgewiesen ist,⁶¹ wird sie Felix keinesfalls gefährlich, sondern verhilft ihm sogar zu finanziellen Vorteilen in Form ihrer Schmuckschatulle. Wieder findet die Umkehrung von Williams tragisch-melodramatischem Schicksal in eine Reihung von Glücksfällen statt, durch die Felix Krulls Leben gekennzeichnet ist. Wenn Madame Houpflé sich Felix nicht nur hingibt, sondern sich sogar lustvoll von ihm bestehlen läßt, tritt die Komik dieser Szene, die sicher zu den unterhaltsamsten des Romans gehört, stark hervor. Sie steht der unheilvoll-tragischen Atmosphäre bei Bang, wo William der Gräfin hoffnungslos und passiv verfallen ist, diametral entgegen. Bangs Schilderungen von Williams Hörigkeit der Gräfin gegenüber, die – wie auch *Hoffnungslose Geschlechter* insgesamt – von allenfalls mittelmäßiger literarischer Qualität und deutlich als Werk eines noch unreifen, jungen Autors zu erkennen sind, erscheinen in ihrer übertriebenen Melodramatik an einigen Stellen unfreiwillig komisch – ein Eindruck, den Thomas Mann mit seinem sicherem Gespür für Komik und Ironie auch so empfunden haben muß. Mit der Darstellung Felix Krulls als Gegenfigur zu William dürfte Thomas Mann deshalb ebenso sehr eine Parodie von Bangs Helden beabsichtigt haben, wie er Felix Krull als ironischen Gegenentwurf seiner eigenen leidenden Protagonisten intendierte.

Gleichzeitig haftet Felix Krull dadurch, daß er zu William Høg in Beziehung gesetzt wird, jedoch auch wieder ein Hauch des gescheiterten Helden an. Zwar behauptet sich Felix in jeder Situation und scheint im Gegensatz zu Thomas Manns übrigen Protagonisten „das Unheimli-

⁶¹ Zur Darstellung der *femme fatale* als Diana vgl. u.a. Lise Præstgaard-Andersen: *Sorte damer. Studier i femme fatale-motivet i dansk digtning fra romantik til århundredskifte*. Kopenhagen 1990. S. 19-20.

che, das Tiefe“, das „Leiden am Geschlechtlichen“,⁶² nicht zu kennen, durch seine Verbindung mit dem unglücklichen Dekadent William Høg wird seine instinktive Sicherheit, mit der er sich in allen Dingen des Lebens zurechtfindet, jedoch ansatzweise hinterfragt. Er ist nicht so unangreifbar, wie er seine Leser glauben machen möchte.

Zu Felix Krulls Charakteristika gehört auch eine als natürlich geschilderte Bisexualität. Ähnlich wie die von ihm verehrte androgyne Andromache wird auch Felix als „nicht [...] Frau, [...] nicht Mann, sondern etwas Wunderbares dazwischen“ (VII, 374) beschrieben, und „bleibt auch geschlechtlich immer vag und unstabilisiert“,⁶³ also androgyn. Zwar strich Thomas Mann einige Stellen, die Felix' Offenheit homosexuellen Erfahrungen gegenüber schildern sollten – wie etwa die Erstfassung der Twentyman-Episode, in der nicht nur die kleine Eleanor, sondern auch ihre Mutter und ihr Vater Felix nachstellen – auf Anraten seiner Tochter Erika aus der endgültigen Fassung des Romans.⁶⁴ Auch auf „die einzige Passage, in der kurz von Krulls homosexueller Praxis die Rede ist,“⁶⁵ verzichtete er. Felix' geplante gleichzeitige Liebesaffäre mit einer Argentinierin und ihrem Bruder gelangte gar nicht erst zur Ausarbeitung. Dennoch enthält der Roman nicht zuletzt in der Episode mit Lord Kilmarnock, der sich in Felix verliebt, und in Felix' eigener Äußerung, homosexuelles „Verlangen“ erscheine ihm „nicht unverständlich“ (VII, 374) sowie in seiner erotischen Faszination durch eine schöne junge Frau und ihren Bruder (vgl. VII, 345-346) mehrere Hinweise auf Homosexualität, die durch die intertextuelle Bezugnahme auf *Fratelli Bedini* und *Hoffnungslose Geschlechter* verstärkt werden.

Felix' Identifizierung mit Giovanni sowie mit dem latent homosexuellen William bewirkt also nicht nur eine Hinterfragung von Felix Krulls sorgloser Immunität den Gefahren des geschlechtlichen Abgrundes gegenüber, sie verstärkt auch Felix' homoerotische Züge, die, obgleich sie „vordergründig kaum eine Rolle zu spielen scheinen“, in Wahrheit „handlungsbestimmend“ sind, wie auch Rolf Günter Renner betont.⁶⁶ Diese Punkte lassen sich wiederum zueinander in Beziehung setzen, denn sowohl in Bangs als auch in Thomas Manns Werk ist es, wie unter anderem *Fratelli Bedini* und *Der Tod in Venedig* zeigen, ja insbesondere die homoerotische Anziehung, die mit sexueller Gefahr und dem Eros-Thanatos-Komplex verbunden ist. Durch diese Instrumentalisierung von Bangschen Prätexten erreicht es Thomas Mann also, daß sogar sein heiterster Protagonist, der gegen alle Gefahren gefeit scheint, nicht

⁶² Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel 1900-1949*, S. 36.

⁶³ Thomas Manns Notizblatt 586, zitiert nach: Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 464.

⁶⁴ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 88.

⁶⁵ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 318.

⁶⁶ Rolf Günter Renner: *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann*. München 1985, S. 389-390.

völlig der Glücksseite des Lebens zugeordnet werden kann. Deutet der Ich-Erzähler selbst, der schon früh „Merkmale des Alterns“ (VII, 328) an sich bemerkt, an, daß sein Glückskind-Dasein nicht ewig dauerte, so untermauert Thomas Mann den Umstand, daß es auch Felix „bei den außerordentlichen Forderungen, die das Leben an [s]eine Spannkraft stellte, nicht erlaubt war“, sich körperlich-sexuell „zu verausgaben“ (VII, 384), daß auch er also nicht völlig immun ist für die Gefahren des Lebens, durch die geschickte Bezugnahme auf Bangs hoffnungslose Protagonisten.

7.3. *Joseph in Ägypten*

Zwischen Joseph, den Thomas Mann einen „religiöse[n] Hochstap[ler]“ (XI, 628) nannte, und dem echten Hochstapler Felix Krull besteht eine enge Beziehung. Beide fallen aus der großen Gruppe problematischer Künstlerexistenzen in Thomas Manns Werk heraus und verstehen es, ihr Außenseitertum, das nahezu alle Protagonisten Thomas Manns charakterisiert, in ein positives Gefühl der Auserwähltheit zu verwandeln. Während Felix Krull es als selbstverständlich hinnimmt, daß alle Menschen ihm wohlwollend begegnen, wächst Joseph in dem Bewußtsein heran, daß er von Gott auserwählt sei. Auch die zwei „Grubenfahrten“, die er durchmacht, als er zuerst von seinen Brüdern in den Brunnen und später in Ägypten ins Gefängnis geworfen wird, bringen ihn nicht ab von der Gewißheit, daß Gott große Pläne mit ihm habe und daß er zum Retter und „Ernährer“ (V, 1277) seines Volkes auserkoren sei.

So wie Felix Krull trotz seines unbeschwerten Lebens als Glückskind Einsicht besitzt in die Gefahren des Eros, was sich nicht zuletzt in seiner Identifikation mit Giovanni Bedini und William Høg zeigt, ist auch Joseph der „Heimsuchung“ gegenüber nicht immun. Obwohl er sich letztendlich Mut-em-enet, der verführerischen Gattin Potiphars, gegenüber standhaft zeigt, ist er keineswegs unempfänglich für ihre Reize und muß für die Nähe zu Eros-Thantos, in die er sich begibt, für die „Liebäugelei mit [...] dem Verbotenen“ (V, 1146) mit einem Gefängnisaufenthalt bezahlen – freilich nur, um alsbald von „sein[em] Gott“ (IV, 13) wieder befreit und erhöht zu werden.

Für die Darstellung der erotischen Anziehung zwischen Joseph und Mut-em-enet entwickelte Thomas Mann ein komplexes Netz aus intertextuellen und mythologischen Bezügen. Nicht nur verschiedene ägyptische Gottheiten werden herangezogen, um Mut als Verführerin und Liebende zu kennzeichnen, ähnlich wie im noch zu beschreibenden Fall von Clawdia

Chauchat⁶⁷ bemüht Thomas Mann auch hier „eine international gemixte Mythologie“⁶⁸ aus biblischen, antiken, volkstümlichen und Wagnerschen Quellen,⁶⁹ zu denen Mut-em-enet in Beziehung gesetzt wird und die sie, wie Hermann Kurzke dargelegt hat, mit Figuren so unterschiedlicher Herkunft wie Eva, Kundry, Schneewittchen und Leda identifiziert.⁷⁰ Nicht zuletzt spielt auch Andersens kleine Meerjungfrau wieder eine Rolle.⁷¹

Einzureihen in diese Fülle weiblicher Vorbildgestalten sind außerdem auch Veronika und Serpentina aus Hoffmanns *Der goldene Topf*, wie Muts verzweifelte Versuche, den Geliebten durch Zauberei zu gewinnen (vgl. V, 1227-1238), zeigen. Diese Hexerei, an der sich Mut mit Hilfe der Sklavin Tabubu versucht, verweist nicht nur auf Apuleus' Roman *Der goldene Esel* (*Asinus aureus*),⁷² sondern ähnelt in ihren äußerlichen Umständen, vor allem der Beschreibung der stürmischen Nacht, auffällig dem Liebeszauber, den Veronika und die alte Liese in Hoffmanns Erzählung praktizieren.⁷³ Nicht zufällig verbinden Muts für eine Ägypterin wenig typische „metallblaue Augen“ (V, 1014) sie mit Veronika, deren „blaue Augen“ Hoffmann sogar in einer Kapitelüberschrift hervorhebt.⁷⁴ Obwohl der Erfolg der Bemühungen um den Geliebten in beiden Fällen ausbleibt, werden sowohl Joseph als auch Anselmus von den Zauberei betreibenden Frauen immerhin stark in Versuchung geführt. Neben dieser Identifizierung mit Veronika versetzt „die besondere Schlängelbildung“ (V, 1009) ihres Mundes Mut – einmal abgesehen von der offensichtlichen biblischen Anspielung auf Eva und den Sündenfall (vgl. V, 1169) – gleichzeitig in die Position der „grünen Schlange“⁷⁵ Serpentina, so daß Mut sowohl mit der wie sie selbst unerwidert liebenden Veronika als auch mit der begehrenswerten, hilfsbereiten aber zugleich rätselhaft-unheimlichen, weil übernatürlichen, Geliebten des Anselmus identifiziert wird. Die Bezugnahme auf Hoffmanns Prätext, in dem auch an einer Stelle die Identität von Veronika und Serpentina miteinander zu verschmelzen scheint,⁷⁶ unterstreicht so die gefährlich-lockende Anziehung, die Mut auf Joseph ausübt. Die Vereinigung zweier unterschiedlicher Frauentypen entspricht außerdem auch Thomas Manns Gestaltungsweise von Mut-em-enet, wie noch in Kapitel 9.3 zu zeigen sein wird.

⁶⁷ Vgl. S. 205 dieser Arbeit.

⁶⁸ Hermann Kurzke: *Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman*. Frankfurt am Main 1993, (= Fischer Taschenbuch 11806), S. 81.

⁶⁹ Vgl. Heftrich: *Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud*, S. 59.

⁷⁰ Vgl. Kurzke: *Mondwanderungen*, S. 81.

⁷¹ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 107-109.

⁷² Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 268.

⁷³ Vgl. E.T.A. Hoffmann: „Der goldene Topf.“ In: E.T.A. Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke*. München 1993, S. 179-255, hier: S. 218-224.

⁷⁴ *Der goldene Topf*, S. 192.

⁷⁵ *Der goldene Topf*, S. 211.

Darüber hinausgehend hat Thomas Mann auch in *Joseph und seine Brüder* wieder Bangs Zirkusnovellen *Die vier Teufel* und *Fratelli Bedini* als Prätexte verwendet, was sich besonders in der auffälligen Raubtiermetaphorik zeigt. Den Löwen als das Symbol des aggressiven und destruktiven Eros, wie er in *Fratelli Bedini* dargestellt wird, übernimmt Thomas Mann in den *Joseph*-Romanen für die Darstellung der verbotenen Leidenschaft zwischen Joseph und Mut-em-enet.

Der Löwe, der „Unterwelts-Wüstling“ (IV, 89) wird schon früh im Roman als Gefahrensymbol eingeführt, wenn Jaakob seinen Sohn vor dem wilden Raubtier warnt, den der unbekleidet am Brunnen sitzende Joseph – ähnlich wie der Dompteur Mustafa in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* – durch seine Nacktheit anlocke (vgl. IV, 81). Jaakob antizipiert auf diese Weise die spätere Lüge der Brüder, der von ihnen verkaufte Joseph sei das Opfer eines „reißende[n] Tier[es]“ (IV, 561; vgl. 1. Mose 37, 33) geworden. Während Joseph bei seiner ersten Fahrt in die Grube scheinbar Gefahr von einem Löwen droht, wird auch die Beschreibung seines zweiten, von Mut-em-enet verursachten Sturzes durchgängig mit der Raubtiersymbolik durchsetzt, die stets auf die Macht der dionysischen, animalischen Geschlechtlichkeit verweist und in den *Joseph*-Romanen zusätzlich durch Bezüge auf die ägyptische Mythologie, insbesondere den Verweis auf die „löwenköpfige Sachmet“ (V, 967), eine ägyptische Muttergöttheit,⁷⁷ unterfüttert wird. Mit dieser löwenköpfigen Göttin wurde Mut, die Gemahlin des Gottes Amun, die ursprünglich Geiergestalt besaß, häufig „vermischt“ dargestellt. Diese „Vereinigung“ von Mut mit Sachmet⁷⁸ nutzte Thomas Mann geschickt aus, um die gefährliche Bedrohung, die Mut-em-enet für Joseph darstellt, ikonographisch zu untermauern. In dem Symbol des Geiers, das erkennbar den Tod verkörpert, und der Gestalt des Raubtieres, das die Gefahr dionysischer Ausschweifungen darstellt, findet sich erneut die charakteristische Einheit von Eros und Thanatos.

Die Bedeutung des Raubtieres als Symbol für Rausch und Untergang, insbesondere für den geschlechtlichen Abgrund, zeigt sich auch deutlich in der Figur des Juda, der stets als „der Löwe“ (u.a. V, 1562) bezeichnet wird. Dieser Charakterisierung entsprechend – die Thomas Mann bezeichnenderweise nicht nur der Genesis entnehmen konnte (vgl. 1. Mose, 49,9) sondern auch in der Apokalypse vorfand (vgl. Offenb. 5,5) – besitzt Juda bei Thomas Mann ein besonders problematisches Verhältnis zur Sexualität. In seiner Gestalt „verdichtet und dämonisiert“ Thomas Mann den Reiz des Eros „noch einmal zum Heimsuchungsmo-

⁷⁶ Vgl. *Der goldene Topf*, S. 223.

⁷⁷ Vgl. Alfred Grimm: *Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Ägypten*. Mainz 1992, S. 201 (mit Abbildung einer Sachmet-Figur) und Kurzke: *Mondwanderungen*, S. 108.

⁷⁸ Hans Bonnet: *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. Berlin 1952, S. 492.

tiv“.⁷⁹ Juda ist den Anfechtungen der „Geschlechtshölle“ (V,1548) von allen Söhnen Jaakobs am stärksten ausgesetzt. Das macht sich Thamar, die Witwe von Judas Söhnen, zunutze. Als Juda sich weigert, ihr nach dem frühen Tod seiner beiden ältesten Söhne auch noch den jüngsten zum Manne zu geben, rächt sich diese „behexende“ *femme fatale*,⁸⁰ von „dämonischer“ (V, 1550) Geschlechtlichkeit, die man der „Vampirei“ (V, 1568) bezichtigt und der man nachsagt, daß sie „ihre Liebsten vernichtet, daß sie an ihrer Liebe sterben“ (V, 1549), indem sie, als Prostituierte verkleidet, Juda unerkantet verführt. In dem Wissen, daß er dem „Engel der Lüste“ (V, 1572) nie widerstehen kann, gelingt es ihr so, Zwillinge mit ihm zu zeugen und den schon verloren geglaubten Platz in Israels Genealogie für ihre Söhne zurück zu erobern. Das Löwensymbol steht in Judas Gestalt wieder für leidvoll empfundene Sexualität, gegen deren Lockungen der „Durst nach Reinheit“ (V, 1548) nichts auszurichten vermag. Wer der verhängnisvollen Macht des Sexuellen so hilflos und ohne Widerstandskraft gegenübersteht wie Juda, trägt den reißenden Löwen in sich.

Nach diesem Muster ist auch der Name der Gräfin Löwenjoul in *Königliche Hoheit* gewählt, die sich nach der zerstörerischen Ehe mit einem Sadisten bewußt in den Wahnsinn flüchtet. Auch in der „wohltuenden Verwirrung“ ihres Geistes, die ihr gestattet, „sich gehenzulassen“ (II, 254), fühlt sie sich weiterhin sexuell verfolgt von „liederlichen Weibern“ (II, 222), so daß in den nunmehr gesicherten Lebensumständen, die sie als Immas Gesellschafterin genießt, die sexuelle Bedrohung für die Gräfin dennoch stets lebendig bleibt.⁸¹

Die im Raubtier symbolisierte Gefahr des Eros zeigt sich deutlich noch einmal in Thomas Manns letzter Darstellung einer „späte[n] Heimsuchung“ (VIII, 903), in der *Betrogenen*. In dieser Erzählung führt ein Ausflug die Protagonistin Rosalie Tümmeler mit dem von ihr begehrten Ken Keaton zu einem Rokkokko-Schloß, wo die muffigen „Lustgemächer“, die „die erotische Frivolität eines galanten Zeitalters [enthüllen]“,⁸² deutliche Ähnlichkeit aufweisen mit den barocken erotischen Darstellungen im verfallenden Stammschloß der Maags, die Bangs Protagonistin Ellen in *Gräfin Urne* in Verwirrung stürzen und eine ambivalente Sehnsucht nach dem Geschlechtlichen in ihr hervorrufen (vgl. GU 62-63, F 53-54). Bevor Rosalie

⁷⁹ Doris Runge: *Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann*. Stuttgart 1998, S. 113.

⁸⁰ Vgl. Jelka Keiler: *Geschlechterproblematik und Androgynie in Thomas Manns „Joseph“-Romanen*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien 1999, (= Europäische Hochschulschriften I, 1723), S. 139.

⁸¹ Das biographische Vorbild für diese Figur gab die Baronin Perfall ab, eine Nachbarin von Thomas Manns Mutter Julia, die an ähnlichen Zwangsvorstellungen litt. Den Namen „Löwenjoul“ entnahm Thomas Mann vermutlich einem Nachruf auf den belgischen Vicomte Spoelberch de Lovenjoul. Er kombinierte also bewußt die sexuellen Wahnvorstellungen mit dem Raubtiernamen. Zur Baronin vgl. Viktor Mann: *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*. Frankfurt am Main 1988, (= Fischer Taschenbuch 1678), S. 141-144, zum Gesamtzusammenhang vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 1194-1196.

⁸² W.H. Rey: „Rechtfertigung der Liebe in Th. Manns Erzählung *Die Betrogene*.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 34 (1960), S. 428-448, hier: S. 441.

und Ken das Schloß betreten, wo Rosalie dem jungen Amerikaner ihre Liebe gestehen wird, macht Ken sich einen Spaß daraus, auf „einem der wachhaltenden Löwen“ (VIII, 942) zu reiten, die als Statuen vor dem Schloß stehen. Die zerstörerische Macht von Eros und Tod, die den Text beherrscht und auf die noch zahlreiche andere Todes- und Sexualitätssymbole hinweisen,⁸³ ist auf diese Weise auch wieder in der Raubtiermetaphorik präsent.

Auch im *Zauberberg*, der ja eine ganze hermetische Welt schildert, die der Faszination des Todes-Eros verfallen ist, läßt sich die Verwendung der Raubtiersymbolik beobachten. Als Hans Castorp den Berghof, das Reich von Krankheit und todesverhaftetem Eros erreicht hat, muß er gleich zu Beginn feststellen, daß die Kranken einen für ihren Zustand unnatürlichen „Löwenappetit“ zeigen, einen „Heißhunger, dem zuzusehen wohl ein Vergnügen gewesen wäre, wenn er nicht gleichzeitig auf irgendeine Weise unheimlich, ja abscheulich gewirkt hätte“ (III, 109). Weniger auffällig als in den später entstandenen *Joseph*-Romanen wird also bereits im *Zauberberg* diese Raubtiersymbolik mit Untergang und Tod verknüpft. Wenn Settembrini vor „dem Grabe und seiner anrühigen Anatomie“ warnt, kann Hans Castorp „nicht umhin“ zu denken „Gut gebrüllt, Löwe“ (III, 311; vgl. auch III, 643). Auch an explizit sexuellen Raubtier-Konnotationen fehlt es im *Zauberberg* nicht. Der draufgängerische Hauptmann Miklosisch aus Bukarest, „dem es in Damengesellschaft überhaupt nie dunkel genug sein“ kann, wird von Frau Stöhr „mit erstickter Stimme“ als „Raubtier“ bezeichnet (III, 108). Darüber hinaus trägt nicht nur Juda in den *Joseph*-Romanen die Züge des Löwen, im *Zauberberg* erhält die Figur des „wollüstigen“ Naphta (III, 569), dem im Kontrast zu seinem Gegenspieler Settembrini „jene ideellen Widerstände gegen Krankheit und Tod“ „fremd“ sind (III, 958), und der „nicht die Kraft oder den guten Willen“ hat, „sich über die Krankheit zu erheben, sondern die Welt in ihrem Bilde und Zeichen“ sieht (III, 958), und der folgerichtig als Selbstmörder endet, den Vornamen „Leo“ (III, 805). Angemessenerweise findet seine Ankunft in Davos im Sternzeichen des Löwen statt (vgl. III, 513).⁸⁴

Sind die Söhne Jaakobs schon in der Heimat Israel, „dem elfköpfigen Löwen“ (V, 1545), nicht vor dem Abgrund des destruktiven Eros sicher, so ist die Gefahr, die Jaakobs Lieblingssohn in Ägypten droht, noch ungleich größer. Wie in Bangs Zirkusnovellen die Welt der Artisten als erotisierte Raum geschildert wird, der eine Gegenwelt zur Realität der bürgerlichen Gesellschaft bildet und in dem eine erregende Körperlichkeit vorherrscht, so stellt Ägypten in den *Joseph*-Romanen ein gefährliches, unzüchtiges Land dar, wo sich die Menschen ungeniert „wie Tiere“ paaren (IV, 97) und „ihr Fleisch ihnen keine Scham macht“ (IV, 98). Wie Bangs

⁸³ Vgl. Rey, S. 441-442.

Zirkusartisten kleiden sie sich in Stoffe, die die Körperformen auf aufreizende Weise „in jeder Linie zum allgemeinen besten“ geben (V, 1009). Das Symbol dieses dekadenten Landes, vor dem der alte Jaakob seinen Sohn ausdrücklich warnt, ist die Sphinx, „der dreiundfünzig Meter hohe Koloß-Zwitter aus Löwe und Jungfrau“, in dem sich schon früh die sexuelle Bedrohung, der Joseph begegnen wird, als Mischung aus maskulinisierter Frau „mit Weibesbrüsten, Manneskinnbart“ (IV, 21) und Raubtier präsentiert. In der Figur der ägyptischen Sphinx, mit der – den Konventionen der *femme fatale*-Darstellung folgend⁸⁵ – später die verzweifelt um Joseph werbende Mut-em-enet verglichen wird, sind die beiden Elemente zusammengeführt, die die todbringende Gefahr für Bangs Zirkusartisten ausmachen: die Sexualität und ihr animalisches Sinnbild, das Raubtier.⁸⁶

Schon bei seinem Einzug in Ägypten wird Joseph mit dem „[wilden] Rätsel und Geheimnis“ der Sphinx konfrontiert und träumt davon, daß die „Löwenjungfrau“ (V, 745) ihn verführen möchte. Über die Etappe des Tempels von Ptach mit dem Bildnis der „mächtigen“ (V, 749) löwenköpfigen Gottheit Sachmet erreicht Joseph dann sein vorherbestimmtes Ziel: das Haus Potiphars. Dort erblickt er gleich am ersten Tag die Herrin des Hauses, „eine verhängnisvolle Person“ (V, 816), deren „sehr weißer und wonniger Arm“, wie Heftrich gezeigt hat, einen intertextuellen Verweis auf die verführerischen Frauengestalten aus Wagners rauschhaften Opern darstellt,⁸⁷ während auch das „goldene Löwenlager“ (V, 825) ihrer Sänfte, in der sie vorübergetragen wird, einen warnenden Hinweis auf die unheilvolle Verführungskraft seiner Besitzerin bedeutet. Die ägyptische Tradition, Möbel und Haushaltsgegenstände, insbesondere Stühle, mit Löwenköpfen und -füßen zu verzieren, nutzt Thomas Mann im Fortlauf des Romans dazu, die zunächst noch ruhende und erst langsam erwachende Leidenschaft Muts für Joseph mit diskreten Hinweisen zu umschreiben. So besitzt Potiphar einen „löwenfüßigen Lehnssessel“ (V, 1027), und Joseph spielt mit seiner Herrin ein Brettspiel mit Steinen, „die die Gestalt liegender Löwen hatten“ (V, 1161). An einer Stelle nimmt Mut-em-enet in einem Armstuhl Platz, „der auf dem Schwanzende eines Löwenfelles stand, während der

⁸⁴ Zur Wahl von Naphtas Vornamen als zusätzlichem möglichem Verweis auf Papst Leo vgl. Ebel: *Reflexe der Brandes-Lektüre in Thomas Manns Essayistik*, S. 321-322.

⁸⁵ Vgl. u.a. Horst Fritz: „Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle.“ In: Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdieterich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main 1977, (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), S. 442-454, hier: S. 448.

⁸⁶ Vgl. auch Wischmann, S. 88.

⁸⁷ Vgl. Heftrich: *Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud*, S. 59.

Kopf des Beutetieres dem Joseph mit klaffendem Rachen zu Füßen lag” (V, 1126), und versetzt Joseph so in die Position von Giovanni und Batty.⁸⁸

Löwen spielen dann erst recht eine wichtige Rolle, als Mut-em-enet sich ihrer Liebe bewußt wird und ihr hoffnungsloses Werben um Joseph beginnt. Als sie ihm schließlich ein „süßes Billett” (V, 1153) schickt, das ihn unmißverständlich auffordert, mit ihr zu schlafen, enthält das Schriftzeichen für „schlafen” [„sedjer”] ein „löwenköpfiges Ruhebett” (V, 1154). Als er das Angebot ablehnt, beziehungsweise den Befehl verweigert, obwohl ihm „die Versuchung [...] wie ein Drache und wie ein brüllender Löwe” (V, 1204) zusetzt, zeigt sich Mut-em-enet deutlich als gieriges, verletztes und gefährliches Raubtier, das „die Klaue zu heben schien wie ein Löwenweib” (V, 1165). Thomas Mann verbindet hier geschickt die antike dionysische sowie die von Bang übernommene Raubtiermetaphorik mit der ägyptischen Mythologie, die die Göttin Muth gelegentlich mit „Löwenfüßen, als Symbol der vernichtenden Natur des Ewigen Wesens” darstellte.⁸⁹ Als Mut sich schließlich, wie schon erwähnt, in ihrer Verzweiflung darüber, von Josef stets zurückgewiesen zu werden, dazu herabläßt, zweifelhaften Liebeszauber zu betreiben, um ihn doch noch zu gewinnen, sind ihre nächtlichen Beschwörungsversuche vom „dumpf schütternden Gebrüll eines schweifenden Löwen” (V, 1232) begleitet. Auch in der „Grube” des Gefängnisses, in die ihn seine keusche Standhaftigkeit befördert, ist der Abgrund präsent in den „Löwenbilder[n]” (V, 1303), die die Kleidung des Gefängnisvorstehers mit dem wiederum auf die Löwengöttin verweisenden Namen „Mai-Sachme” (V, 1307) schmücken.

Die Parallelen zu Bangs Zirkusnovellen gehen jedoch über diese Verwendung der Raubtier-Symbolik noch hinaus. Nicht zufällig wird mehrfach betont, daß Mut-em-enet an Joseph förmlich „vorüberschwebt” (V, 825), als er sie das erste Mal sieht. Nicht nur diese fast fliegende Fortbewegungsweise erinnert an die Trapezartisten aus *Die vier Teufel*. In der gleichen Szene gibt Thomas Mann noch zwei weitere diskrete Hinweise auf *Die vier Teufel* im allgemeinen und die Figur der Aimée im besonderen.

Wie bereits mehrfach deutlich wurde, ist eine von Thomas Mann häufig benutzte Methode der intertextuellen Identifizierung seiner Figuren mit Personen aus den entsprechenden Prätexten die Namensgleichheit. Der Joseph-Stoff legte ihn natürlich auf die biblisch vorgegebenen Namen fest, für die Gattin Potiphars ist jedoch kein Name überliefert. Nun wäre es allerdings schlecht möglich, einer ägyptischen Frau den Namen „Aimée” zu geben. Außerdem

⁸⁸ Ein Raubtierfell ist im übrigen bei Bang darüber hinaus auch in einer Zolas *Die Beute (La curée)* nachgestalteten Szene in *Hoffnungslose Geschlechter* der „Ort der Verführung”, Wischmann, S. 58.

wäre die Figur, die immerhin eine der Hauptpersonen darstellt, durch diese Namensgebung zu sehr festgelegt und nicht mehr offen für andere sprechende Namen. Das gilt besonders für den ersten Teil des Namens, für den sich Thomas Mann entschied. „Mut“ verweist nicht nur auf die Göttin Mut, die Gemahlin des Gottes Amun, sondern weckt zugleich klangliche Assoziationen an das Wort „Mutter“⁹⁰ und kennzeichnet die „Frau mit dem Urmutternamen“ (V, 1083) so als Repräsentantin einer archaischen, matriarchalischen Kultur. Einer der sieben Gründe, warum Joseph, der sich auf einer – nach Bachofen – ‚höheren‘, patriarchalisch bestimmten Entwicklungsstufe befindet, sich weigert, in seiner „unkörperlich-männliche[n]“ Eigenschaft von Mut in den „weiblich-stofflichen“⁹¹ „dunklen Schlamm der Tiefe“, in dem sie „wurzelt“ (V, 1009), hinabgezogen zu werden und ihr gegenüber standhaft bleibt (vgl. V, 1175), ist diese Identifikation Muts mit dem Matriarchat.⁹² Da Mut-em-enets Identität, wie auch ihre Namen, den Roman über jedoch variiert und den jeweiligen Situationen angepaßt wird, um mythologischen und intertextuellen Mustern zu entsprechen, kann Thomas Mann bei Muts erster Begegnung mit Joseph, als sie artistinnenhaft an ihm „vorüberschwebt“ wie nebenbei einflechten, Potiphars Gattin sei auch „Eni genannt“ (IV, 828) und kommt mit diesem frei erfundenen Kosenamen Bangs Namensform „Aimée“ recht nahe. „Aimée“ [eme] läßt sich außerdem auch aus der Mitte des vollen Namens „Mut-em-enet“ extrahieren, den Thomas Mann nach eigenen Angaben nicht frei erfand, sondern als einen der Beinamen der Göttin Mut vorfand.⁹³ Als drittes Indiz, daß zumindest ein Teil von Mut-em-enets Identität von Bangs unglücklich liebender Trapezartistin gebildet wird, instrumentalisiert Thomas Mann den bereits erwähnten verführerischen „Lilienarm“ (IV, 826), der nicht nur als Wagner-Verweis fungiert und sich außerdem insgesamt in die Tradition der *femme fatale*-Darstellung einordnet, wie sie sich auch bei Bang in der Figur von Gräfin Hatzfeld und ihren „weißen Arme[n] ... wie Schlangen“ (GW I, 273; VM III, 236) finden läßt.⁹⁴ Dieser Arm verweist zudem auf eine Schlüsselszene in *Die vier Teufel*, wo Aimée erkennen muß, daß Fritz sich ihr

⁸⁹ L.S.A.M. v. Römer: „Über die androgynische Idee des Lebens.“ In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 5 (1903), S. 707-939, hier: S. 735. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Thomas Mann diesen Aufsatz kannte, vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 108 und 296.

⁹⁰ Auch Freud weist auf die Lautähnlichkeit zwischen „Mut“ und „Mutter“ hin, vgl. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud, Frankfurt, ⁴1968, Bd. 8: S. 127-211, hier: S. 156. Bonnet vermerkt, daß tatsächlich eine etymologische Verbindung vermutet wurde, die jedoch „wenig Wahrscheinlichkeit für sich“ habe, Bonnet, S. 491.

⁹¹ Johann Jakob Bachofen: *Urreligion und antike Symbole. Auswahl aus den Werken in drei Bänden*. Hg. v. C.A. Bernoulli. Leipzig 1926, Bd. I, S. 387.

⁹² Vgl. Youn-Ock Kim: *Das ‚weibliche‘ Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997, (= Europäische Hochschulschriften I, 1645), S. 52 und 272 und Keiler, S. 115-129.

⁹³ Vgl. Thomas Manns Brief an seine amerikanische Übersetzerin Helen Lowe-Porter vom 23.06.1937, in: *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14/II, S. 207.

⁹⁴ Vgl. Wischmann, S. 56.

entfremdet hat und eine andere liebt. Auf gedankenlose Art unterläßt er, wie es sonst seine Gewohnheit ist, ihr die Arme vor dem Auftritt zu pudern, obwohl sie sie ihm entgegenstreckt und auf diese kleine zärtliche Geste wartet. Als sie ausbleibt, ist Aimée verzweifelt: „Und ohne zu begreifen, puderte sie langsam den linken Arm und dann den rechten – Ach nein, ach nein – niemals hatte sie gewußt, daß man so leiden könnte.“ (EN, 94; GW IV, 213; VM II, 186).

In der Tat bietet sich Bangs unerwidert liebendes Akrobatenmädchen für eine Identifikation mit Mut an. Beide Frauen führen ein „keusch[es]“ (EN 132; GW IV, 242; VM II, 211) Leben der „Aufgespartheit“ (V, 1016), in das unerwartet die Macht der Sexualität einbricht. Aimée fühlt sich gedemütigt und sieht ihre aufopfernde Liebe zu Fritz durch seine sexuelle Hingabe an eine andere Frau verraten. Mut-em-enet, die jungfräuliche Gattin des Eunuchen Potiphar, wähnt sich über die Anziehungskraft des Eros erhaben, bis sie Joseph begegnet. In beiden Frauen erwacht plötzlich die sexuelle Begierde, die sie destruktiv handeln läßt. Aimée stürzt sich und den Geliebten in den Tod, während Mut zuletzt keinen Ausweg sieht, als dem unerreichbaren Objekt ihrer Begierde das sichere Todesurteil zu bescheren – das dann allerdings von ihrem milden Ehemann in Haft umgewandelt wird.

Durch Mut-em-enets Identifizierung mit Aimée wird Joseph in die Rolle von Fritz gerückt. Freilich ist er auch Giovanni, wie die Raubtier-Metaphorik deutlich macht. Mut ihrerseits ist nicht nur die hingebungsvolle Aimée, die sich erst, nachdem Fritz ihrer beider Zusammengehörigkeit verraten hat, zur Inkarnation der gefährlichen Frau wandelt, sondern sie trägt auch Züge von Fritz' Geliebter, der *femme du monde*, die von Fritz für sein körperliches Versagen in der Manege verantwortlich gemacht wird und die indirekt seinen Tod verschuldet. So wie Fritz der erotischen Anziehungskraft dieser Frau gegenüber machtlos ist, gerät Joseph Mut gegenüber in so große Versuchung, daß er kaum in der Lage ist, ihr zu widerstehen. Auch die sozialen Unterschiede gleichen sich. Joseph ist ein „nach Ägypten verkaufter Ausländer“ (IV, 829), Fritz erinnert sich während der Liebesnacht mit der *femme du monde* daran, wie er von seiner Großmutter an den Zirkus verkauft wurde. Befinden sich Mut-em-enet und Joseph in der Situation von Herrin und Diener, so fühlt sich Fritz auf ähnliche Weise wie ein Diensthote fremd in der Luxuswohnung seiner Geliebten. Obwohl er zunächst einen Triumph empfindet und sich vorstellt, die Umgebung sei ihm „untertänig, alles, was ihr gehörte“, weil sie „die Seine war“, muß er sich schließlich trotz „dieser männlichen Urvorstellungen“ der Geliebten unterordnen: „Und er wurde gefügig und furchtsam“ (EN, 112-113; GW IV, 227-228; VM II, 198-199). Ihm widerfährt in der Beziehung zu der *femme du monde* genau das, wovor sich auch Joseph fürchtet: eine Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen

den Geschlechtern, die Unterwerfung des Mannes unter die Frau, die den patriarchalisch erzogenen Joseph entsetzen muß. Josefs Abneigung Mut gegenüber ist aber zugleich noch tiefer begründet. Der homoerotische Subtext, der sich aufgrund der umgekehrten Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau in *Die vier Teufel* vermuten läßt,⁹⁵ tritt in *Joseph in Ägypten* klar zum Vorschein. Die Sphinx, mit der Mut wiederholt assoziiert wird, ist besonders durch ihre unklare „Beschaffenheit“, das heißt durch ihre zweifelhafte Geschlechtszugehörigkeit, rätselhaft und furchteinflößend. Als sie Joseph im Traum ihre Liebe erklärt und ihn auffordert: „Tu dich zu mir und nenne mir deinen Namen, von welcher Beschaffenheit ich nun sei!“ empfindet Joseph dies als ein „Übel“ (IV, 746). Die Furcht vor Mut-em-enet, vor der werbenden Frau, die in Ägypten als androgyne Göttin Muth gelegentlich auch mit eregiertem Phallus abgebildet wurde,⁹⁶ erscheint als Angst vor der eigenen Verweiblichung: „seine erweckte Männlichkeit wollte nicht ins leidend Weibliche herabgesetzt sein durch einer Herrin männliches Werben“ (V, 1139). Die Angst, einem maskulin gefärbten Werben zu erliegen, ist also einer der Gründe, warum Joseph Mut abweist. Von der maskulinisierten Werberin bis zu einem werbenden Mann aber ist die Grenze psychologisch gesehen nicht sehr weit. Maar folgert zu Recht: „Würde er [Joseph] ihrem [Muts] süßem Billett Folge leisten, wäre es ein homosexueller Akt.“⁹⁷ Da sich nun sowohl Fritz als auch Joseph von diesen maskulinen Frauen scheinbar abgestoßen, zugleich aber angezogen fühlen – wie Josephs sichtbare sexuelle Erregung bei seiner Flucht aus Muts Zimmer nur zu deutlich beweist – muß daraus folgen, daß sie latent homosexuell sind – was sie wieder mit Giovanni und Batty verbindet und alle vier zum Opfer des raubtierähnlich tötenden homosexuellen Triebes macht.

Die intertextuelle Bezugnahme auf Bangs Zirkusnovellen dient also auch in *Joseph und seine Brüder* wieder zur Verstärkung des homoerotischen Subtextes. Daß Joseph im Gegensatz zu Bangs Figuren weder durch die Homosexualität umkommt wie Batty, noch in seinem Lebenswillen gebrochen wird wie Giovanni, sondern lediglich für einige Zeit im Gefängnis landet, verdankt er seiner Standhaftigkeit. Nachdem er sich der in jeder Hinsicht gefährlichen Verführung durch Mut-em-enet entzogen hat und als Traumdeuter von Pharao erhöht wurde, kann er ungefährdet die von außen arrangierte Verbindung mit Asnath, dem femininen „Inbe-

⁹⁵ Vgl. Grage, S. 84 und S. 153.

⁹⁶ Vgl. von Römer, S. 156 und 158; Wolfhart Westendorf: „Androgyne Götter.“ In: *Lexikon der Ägyptologie*. Begründet von Wolfgang Helck und Eberhard Otto. Hg. v. Wolfgang Helck u. Wolfhart Westendorf. Wiesbaden 1977, S. 634-635. Die androgyne Darstellung von Mut als „geierköpfige mütterliche Gottheit“ mit „männlichem Glied im Zustande der Erektion“ konnte Thomas Mann außerdem auch Freuds Aufsatz *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* entnehmen, vgl. dort: S. 163.

⁹⁷ Maar: *Geister und Kunst*, S. 108.

griff des Mädchens" (V, 1511) eingehen, denn in dieser Vernunftthe wird ihn keine verbotene – weil homoerotisch gefärbte – Leidenschaft quälen.

Wie Felix Krull so läßt sich auch Joseph, wenn nicht als Parodie, so doch zumindest als Kontrafaktur zu Bangs vom Trieb vernichteten Artisten verstehen. Wie schon im Fall von Felix Krull gilt jedoch auch hier, daß ein Rest von Unbehagen bleibt. Zu nah war Joseph dem Untergang, als daß man ihn als reinen Gegenentwurf zu Bangs Artisten verstehen könnte. Wieder dienen die Prätexte, auf deren Semantik Bezug genommen wird, als Mittel der Relativierung und Hinterfragung. Josephs erklärtem Götterliebblingstum werden leise Zweifel beigemischt. Auch nach seinem Aufstieg zum „Ernährer" und Vertrautem Pharaos werden weiterhin die fatalen Raubtiere erwähnt. Auch Pharaos, in dessen Palast er bald ein- und ausgeht, besitzt einen der verbreiteten Löwenstühle (vgl. V, 1413), und obwohl Joseph selbst zunächst „das priesterliche Leopardenfell" (V, 1519) verliehen wird, außerdem bald auch „löwenfüßige Stühle" (V, 1588) zur Ausstattung seines eigenen Hauses gehören und er die überstandene Gefahr dadurch symbolisch in seine Herrschaft zu zwingen vermag, daß er Maisachme, den Gefängnisvorsteher mit dem Löwennamen, zu seinem Hausverwalter macht, erscheint dieses fortwährende Wiederaufleben einer Symbolik, die mit der nun überstandenen Prüfung verknüpft war, als Hinweis darauf, wie groß die Gefahr des Abgrunds tatsächlich war und wie wenig sie jemals als wirklich überwunden gelten kann. Zwar ist es Joseph, dem Erwählten unter den Söhnen Jaakobs gelungen, sich der „Heimsuchung" zu entziehen, doch der Roman fügt – in bewußter Abwandlung der von der Bibel vorgegebenen Geschehensabfolge – zwischen Josephs „Erhöhung" und dem Wiedersehen mit den Brüdern die Geschichte Judas ein, der Josephs Standhaftigkeit den gefährlichen Lockungen des Eros gegenüber nicht besitzt, sondern sich der Verführung ergibt.

7.4. Giovanni Castorp

Stärker als auf Felix Krull und Joseph üben Tod und Untergang – symbolisiert in der Krankheit – ihre Anziehungskraft auf Hans Castorp, den Protagonisten des *Zauberbergs* aus, der dieser gefährlichen Faszination kaum entgegen zu wirken versucht. Der bodenständige junge Mann aus dem „Flachland" (III, 209), der eigentlich kaum dem dekadenten Typus angehört, und sich ursprünglich nur auf Besuch in den Zauberberg begibt, gerät trotz der Warnungen seines „Mentor[s]" (III, 493) Settembrini gleich nach seiner Ankunft im Lungenanatorium Berghof in den gefährlichen Bannkreis von Eros und Thanatos, der sich ihm in Gestalt

der verführerischen „Thanatos-Gottheit“⁹⁸ Clawdia Chauchat mit ihrer die Auflösung der „Lebenszucht“ (X, 200) signalisierenden Lässigkeit präsentiert. In diesem „modernen Tannhäuser-Märchen“⁹⁹ wird Hans Castorp von seiner Frau Venus, Clawdia Chauchat, im Berg gefangen gehalten und sein als dreiwöchiger Besuch geplanter Aufenthalt weitet sich unversehens auf märchenhafte – und apokalyptische¹⁰⁰ – sieben Jahre aus. Erst der donnerschlaghafte Ausbruch des Ersten Weltkrieges, dem „apokalyptische“ (III, 880) Ahnungen eines bevorstehenden „Jüngsten Tag[es]“ (III, 881) vorausgehen, löst Hans Castorp aus seiner Verzauberung. Schon diese bereitwillige Hingabe an die Todesgefahr, von der bekanntlich auch die schnell wieder vergessene, mahnende Einsicht des Schneetraums, daß „*der Mensch um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen [soll] über seine Gedanken*“ (III, 686), Hans Castorp nicht dauerhaft abzubringen vermag, rückt ihn stärker als Felix Krull und Joseph in die Nähe von Bangs Zirkusartisten, die täglich ihr Leben aufs Spiel setzen. Nicht erstaunlich, daß auch Hans Castorp mit Giovanni Bedini identifiziert wird. Als Hans Castorp sich auf seinen „als andere Hadesfahrt gestaltet[en]“¹⁰¹ Skiausflug begibt, genießt er die Gefahr der unwirtlichen verschneiten Natur, des „still bedrohlich Elementaren“ (III, 657), und erfährt „das Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde“ (III, 658). Dieser Flirt mit der Gefahr wird mit der auf Bangs Zirkusnovellen verweisenden Raubtier-Symbolik umschrieben: Hans Castorp steht „wie vor einem Löwenkäfig, hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen mit den fürchterlichen Reißzähnen schlundtief gähnen läßt“ (III, 658).

Stärker als zur allgemeinen Gestaltung der lockenden Eros-Thanatos-Verbindung wird der Prätext *Fratelli Bedini* im *Zauberberg* allerdings für ein Untergebiet dieser den Roman beherrschenden Thematik verwendet. Es ist die Homoerotik, die ja auch in Bangs Novelle eine zentrale Rolle einnimmt, für deren Gestaltung die Verweise auf *Fratelli Bedini* im *Zauberberg* hauptsächlich funktionalisiert werden. Als eindeutig markierte intertextuelle Referenz auf *Fratelli Bedini* kann dabei auch im *Zauberberg* die Namensgebung gelten. Diesmal nimmt Thomas Mann keine Umwege über die Nebenfiguren oder über frühere Namen der Figuren, wie in *Königliche Hoheit* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, sondern

⁹⁸ Hans Wysling: „*Der Zauberberg*“ In: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart ²1995, S. 397-421, hier: S. 405.

⁹⁹ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 79.

¹⁰⁰ Vgl. Oskar Seidlin: „Das hohe Spiel der Zahlen: Die Peeperkorn-Episode in Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: Oskar Seidlin: *Klassische und moderne Klassiker. Goethe – Brentano – Eichendorff – Gerhart Hauptmann – Thomas Mann*. Göttingen 1972, S. 103-126 und 148-154, hier: S. 150.

¹⁰¹ Werner Fritzen: „Zeitenwende. Über theo-politische Grundmotive in Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern 1987, (= Thomas-Mann-Studien VII), S. 229-245, hier: S. 239.

nennt offen den Namen „Giovanni“ – der freilich erst auf den letzten fünf Seiten des Romans unverhüllt ausgesprochen wird, als Settembrini, von sentimentalischen Abschiedsgefühlen überwältigt, Hans Castorp zum ersten Mal beim Vornamen nennt – in seiner italienischen Muttersprache (vgl. III, 989).

Obwohl Hans Castorps Identifikation mit Giovanni Bedini also erst kurz vor Ende der Handlung zweifelsfrei enttarnt wird,¹⁰² werden auch vorher im Roman schon recht deutliche Hinweise auf den Prätext *Fratelli Bedini* gegeben. Ist es in *Fratelli Bedini* das Verhältnis zwischen Giovanni und Batty, das im Zentrum der Erzählung steht, so wird diese Position im *Zauberberg* von Hans Castorp und Joachim eingenommen. Die Zuneigung, die Hans und Joachim für einander empfinden, ist parallel zu Giovanni's Gefühlen für Batty als zumindest homoerotisch gefärbt zu verstehen und zeigt sich in ähnlichen Situationen wie Battys Liebe zu Giovanni.

Der erste diskrete Hinweis auf eine homoerotische Dimension im Verhältnis von Hans Castorp zu Joachim ist schon in dem Umstand gegeben, daß Hans Castorp, dessen Erlebnisse auf dem Berghof bekanntlich die fikionalisierte Fassung der „eigenen wunderlichen Eindrücke“ (XI, 604) seines Autors darstellen, im Sanatorium nicht wie Thomas Mann die Ehefrau, sondern seinen Vetter besucht, der also gewissermaßen die Rolle der Ehegattin einnimmt. Trotz offenkundiger gegenseitiger Sympathie sind Hans und Joachim in ihrem Umgang miteinander extrem zurückhaltend, was Gefühlsäußerungen und körperliche Berührungen betrifft. Symptomatisch dargestellt ist dieser peinlich eingehaltene Abstand in der Weigerung der beiden, sich gegenseitig mit Vornamen anzusprechen (vgl. III, 15). Dieses ausgeprägte Verlangen, Vertraulichkeit und körperliche Nähe zum Freund und Verwandten tunlichst zu vermeiden, wird vom Autor mit der „Scheu vor zu großer Herzenswärme“ (III, 15) begründet und muß als homophobe Abwehrreaktion verstanden werden.¹⁰³ Nicht ohne Grund betont Hans Castorp, daß er Joachim „durchaus nicht verführen“ wolle (III, 165) – und sei es auch nur zu einem Spaziergang. Es versteht sich von selbst, daß die Scheu vor dem Vornamen nicht gilt, wenn das Gegenüber nicht (homo)erotisch begehrt wird. Deshalb kann Hans Castorp seinen „Onkel-Cousin“ (III, 593) James Tienappel, der nach Joachims Abreise Hans Castorp einen Besuch abstattet, in Joachims altes Zimmer einquartiert wird und auf diese Weise stellvertretend in Joachims Position gerückt wird, ohne Peinlichkeit beim Vornamen nennen (vgl. III, 599). Dieses Motiv wird in ähnlicher Form im *Zauberberg* mehrfach

¹⁰² Maar deutet die Namensform „Giovanni“ als Hinweis auf Hans Castorps Identifizierung mit der Figur des Johannes aus Andersens *Der Reisekamerad (Rejsekammeraten)*, vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 135. Ohne diese Identifikation, die Maar an anderen Stellen überzeugend belegt, anzweifeln zu wollen, ist es hier doch wahrscheinlicher, daß wirklich ein „Giovanni“ gemeint ist.

fortgeführt. Settembrini schreckt davor zurück, Hans Castorp zu duzen, weil er das als „widerwärtige Wildheit“ (III, 457) empfindet, während Hans Castorp sich der von ihm begehrten Clawdia Chauchat gegenüber weigert, das „Sie“ zu verwenden. Auch im *Doktor Faustus* ist es das Anzeichen erotischer Intimität. Das „Du“ zwischen Rudi Schwerdtfeger und Adrian Leverkühn signalisiert, daß Adrian dem homosexuellen Werben Rudis schließlich doch gewährend entgegengekommen ist (vgl. VI, 552).

Stehen zärtliche Gesten in *Fratelli Bedini* stellvertretend für körperliche Intimität zwischen den beiden Männern, so werden diese auch im *Zauberberg* von den Figuren als potentiell homoerotisch erkannt und deshalb vermieden. Das auffälligste Beispiel hierfür ist das fürsorgliche Umlegen einer Decke, das in *Fratelli Bedini* mehrfach geschildert wird (vgl. EN, 24, 34; GW IV, 289, 297; VM II, 122, 129). Im Berghof gehören Decken, in die sich die Patienten während der Liegekur mumienhaft einwickeln, zu den wichtigen Requisiten der Kranken. Als Hans Castorp sich seine Decken anschafft, widmet der Erzähler diesem eher nebensächlichen Vorgang eine eigene Kapitelüberschrift (vgl. III, 132). Dann muß Hans Castorp bei Joachim „Unterricht in der Kunst, sich einzupacken“ nehmen, ein Vorgang, der Hans Castorp peinlich berührt und ihn „lächerlich angreift“ (III, 146).

Die Szene größter physischer Nähe zwischen Batty und Giovanni kann in ihrer Nachbildung im *Zauberberg* unmöglich zwischen Hans und Joachim stattfinden, die ja stets auf körperliche Distanz gehen, sondern wird der Logik des Romans gehorchend auf die Beziehung von Hans Castorp und Madame Chauchat verlagert. Sie fällt um so deutlicher auf, als es sich – abgesehen von dem Kuß, den Hans Castorp und Clawdia Chauchats als Besiegelung ihres Bundes für Peeperkorn tauschen (vgl. III, 831) – um die einzige zärtliche Geste handelt, die zwischen den beiden überhaupt beschrieben wird.

Fratelli Bedini

Dann beugte er [Batty] sich herab. [...] Leise legte er seine Hand auf Giovannis Nacken und ließ sie sanft auf und niedergleiten, an dem feinen Haar entlang. Es war ihm, als könne er das Weinen damit stillen. (EN, 33; GW IV, 295; VM II, 128)

Der Zauberberg

Sie [Clawdia Chauchat] streichelte ihm [Hans Castorp] leicht mit der Hand das kurzgeschorene Haar am Hinterkopf. [...] [Er war] begeistert von ihrer Berührung, nun auf beiden Knien, den Kopf im Nacken und mit geschlossenen Augen [...]. (III, 476)

Indem der Autor hier die Zärtlichkeit eines gleichgeschlechtlichen Paares aus dem Prätext auf ein nach außen hin heterosexuelles Verhältnis im Posttext überträgt, wird Clawdias Identität,

¹⁰³ Vgl. auch Maar: *Geister und Kunst*, S. 195.

die ohnehin von einer zweifelhaften Weiblichkeit bestimmt ist, erneut maskulinisiert. Wie mehrfach betont wird, ist es nämlich gar nicht Clawdia, die Hans Castorp begehrt, sondern seine Jugendliebe, den Knaben Pribislav Hippe, dessen Gesichtszüge er in Clawdia wiederfindet: „Wie merkwürdig ähnlich er [Pribislav] ihr [Clawdia] sah [...]. Darum also interessiere ich mich so für sie?“ (III, 174) überlegt Hans Castorp. Clawdia dient also „hauptsächlich als Tarnkappe für die Geheimhaltung der ‚verbotenen Liebe‘ im [Zauberberg]“.¹⁰⁴ Die verführerische Russin, hinter der als eigentliches Objekt der Begierde immer der Junge mit dem Tod verkündenden Nachnamen (vgl. Offenb. 14, 18) steht, wird auf der Folie des Prätextes in die Position des homosexuellen Liebhabers gestellt, und Hans Castorp nimmt die des Geliebten ein.

Daß die Liebesbegegnung zwischen Hans Castorp und Clawdia Chauchat im Zeichen der Homoerotik steht, zeigt sich in dieser Szene auch in der Verwendung eines anderen Prätextes: Walt Whitmans *I Sing the Body Electric (Ich singe den Leib, den elektrischen)*. Indem verdeckt auf die vitalistische Verherrlichung des menschlichen und besonders des männlichen Körpers in Whitmans Gedicht Bezug genommen wird, verstärkt das allerdings nicht nur den homoerotischen Subtext, sondern stellt auch Hans Castorps Verzauberung durch die Faszination von Krankheit und Tod warnend ein lebensbejahendes Konzept gegenüber.¹⁰⁵ Diese ansatzweise Absage an die Todesfaszination wird jedoch gleichzeitig wieder dadurch relativiert, daß Hans Castorp nicht nur den lebensbejahenden Whitman, sondern zugleich auch Novalis' Lyrik zitiert,¹⁰⁶ die im Gegensatz zu Whitmans Versen „die so zauberische wie gefährliche Verbindung von Tod und Liebe, Wollust und Krankheit“¹⁰⁷ evoziert. Diese Relativierung nimmt zugleich die Formen einer Synthetisierung an, wie ein Seitenblick auf die zur gleichen Zeit entstandene Rede *Von deutscher Republik* belegt, in der Thomas Mann die Verschmelzung der beiden gegensätzlichen Autoren auch auf politischer Ebene vorzunehmen versucht. Er meint Whitmans Demokratieverständnis bei Novalis und Novalis' Todesnähe bei Whitman nachweisen zu können und führt beide Autoren als Gewährsleute für seine neugewonnene demokratische Haltung an (vgl. XI, 834-835, 849-852).¹⁰⁸

Nach Hans Castorps Liebesnacht mit Madame Chauchat und der Abreise der Russin nimmt wieder Joachim die Batty entsprechende Stellung ein. Als Joachim entgegen den ärzt-

¹⁰⁴ Kim, S. 265.

¹⁰⁵ Vgl. Robert K. Martin: „Walt Whitman und Thomas Mann.“ Autorisierte Übersetzung von Karl Werner Böhm. In: *Forum Homosexualität und Literatur* 5 (1988), S. 59-68. [Bereits 1986 auf Englisch unter dem Titel „Walt Whitman and Thomas Mann.“ In: *Quarterly Review* 4 (1986), S. 1-6 erschienen], hier: S. 64. Zu Whitmans Einfluß auf Thomas Mann vgl. auch Sommerhage, S. 118-123.

¹⁰⁶ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 120.

¹⁰⁷ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 81.

¹⁰⁸ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 7.

lichen Ratschlägen des Hofrats vorzeitig abreist, geben die Vettern „einander die Hand“ (III, 587), und Joachim nennt Hans Castorp gegen jede Gewohnheit beim Vornamen. Dieser ist zugleich entsetzt und tief emotional berührt und fragt sich, ob sich „je in der Welt schon so etwas Peinliches ereignet“ habe (III, 587). Die Bedeutsamkeit der „Peinlichkeit“ wird noch dadurch hervorgehoben, daß sie dem Kapitel seinen Titel gibt. In dieser zentralen Abschiedsszene des Romans, die am Schluß in Settembrinis Verabschiedung von Hans Castorp noch einmal nachgebildet ist, klingt der Abschied von Giovanni und Batty an. Schon die zunächst unauffällig anmutende Geste des Händereichens verweist auf den Händedruck, den Giovanni und Batty regelmäßig wechseln, bevor sie zu ihren gefährlichen Aufritten in die Manege gehen (vgl. EN, 25; GW IV, 289-90; VM II, 123). Der Nennung des Vornamens, die Hans Castorp so bewegt, daß er „zerwühlten Herzens“ (III, 588) am Bahnhof zurückbleibt, entspricht in *Fratelli Bedini* das „Du“, das in der parallelen Abschiedsszene in *Fratelli Bedini* zum ersten Mal zwischen Giovanni und Batty ausgesprochen wird (EN, 26; GW IV, 290; VM II, 123).

Thomas Mann konnte eine ähnliche Situation auch in Bangs Roman *Die Vaterlandslosen* finden, wo die unerwartete Nennung des Vornamens in einer vergleichbaren Bahnhofsszene ebenfalls als Zeichen von (homoerotischem) Gefühlsausdruck verwendet wird: „Joan“, sagte Henry, und er hatte ihn noch nie beim Vornamen genannt“ (GW III, 343; VM V, 332). Wie zu zeigen sein wird, hat dieser Roman Bangs noch an anderer Stelle im *Zauberberg* Verwendung gefunden.

Sowohl Hans Castorp als auch sein Vetter sind sich der Risiken, die Joachims verfrühte Abreise beinhaltet, bewußt. Battys Frage an Giovanni: „Ob wir uns je wiedersehen werden?“ (EN, 26; GW IV, 290; VM II, 123) könnte auch von Hans Castorp gestellt werden. In beiden Fällen gibt es ein Wiedersehen, auf das allerdings der Tod von Batty und Joachim folgt.¹⁰⁹ Die Emotionalität der Abschiedsszene wird dadurch gesteigert, daß in beiden Texten die Todesnähe antizipiert wird. Joachim weiß um seine Krankheit, Batty sagt düster: „Man weiß ja, daß es eines Tages kommt“ (EN, 26; GW IV, 290; VM II, 123). Im Grunde handelt es sich also in beiden Fällen um den Abschied, den der Sterbende von dem Überlebenden nimmt.

Sowohl Herman Bang als auch Thomas Mann haben diese Szene noch öfter beschrieben. In *Die Vaterlandslosen* gibt es gleich zwei dieser Abschiedsszenen, neben der oben erwähnten Bahnhofsszene, in der Joán sich von einem Kollegen verabschiedet, schildert Bang später auf ähnliche Weise Joáns Trennung von seinem Jugendfreund Erik, der für ihn eine „ans Eroti-

sche grenzende Zärtlichkeit”¹¹⁰ zeigt. Auch Erik äußert die Worte: „Sehen wir uns nie wieder?“ (GW III, 519; VM V, 510) Bei Thomas Mann wiederholt sich die Bahnabschiedsszene aus dem *Zauberberg* im *Doktor Faustus* zwischen Adrian und seinem Geliebten Rudi, den er bewußt auf eine tödliche Mission schickt (vgl. VI, 584-586 und XI, 167). Daß dies keine zufälligen Übereinstimmungen, sondern bewußt angelegte intertextuelle Verweise sind, beweist der Umstand, daß über die Situation der Abschiedsszene hinausgehend auch Bangs Joán und Thomas Manns Rudi Schwerdtfeger Gemeinsamkeiten aufweisen. Beide üben den Beruf des Violinisten aus, und beide haben eine Verbindung zu Ungarn. Joán stammt aus einem ungarischen Adelsgeschlecht, Rudi begleitet Adrian zu Beginn ihrer Liebesbeziehung nach Ungarn und wird später als „ungarischer Reisegefährte“ (VI, 576) bezeichnet.

Als Joachim dann tatsächlich stirbt, werden in die Todesszene wieder kleine Hinweise auf den Prätext *Fratelli Bedini* eingeflochten, die Joachims Identifizierung mit Batty für den aufmerksamen und mit Bangs Werk vertrauten Leser weiter verdeutlichen. Ein erster Hinweis wird schon vor der Sterbeszene diskret angebracht und – wie so häufig – mit Andersen-Bezügen vermischt. Oberschwester Adriatica von Mylendonk, die als erste Joachims tödliche Erkrankung diagnostiziert, wird mit der Batty anfallenden Löwin identifiziert, wenn beschrieben wird, wie sie „unruhig, in rollender, schleifenförmiger Bewegung den Kopf mit suchend erhobener Nase hin und her wandte, wie Raubtiere im Käfig tun“ (III, 234). Der Bezug auf den Prätext wird noch einmal offenbar, als Joachim schließlich tot ist und Hans Castorp sich von dem Bestatter nicht „hinauskomplementieren“ läßt, sondern in ihm unbewußter Nachahmung der entsprechenden Stelle in *Fratelli Bedini* „die Figur unter den Achseln“ faßt und sie „vom Bett in den Sarg“ hinübertragen hilft (III, 746), so wie Giovanni nach Battys Unfall „langsam [...] die verstümmelte Leiche auf[hebt] und sie auf den Armen hinaus“ trägt: „Im Stall, auf den Platz des Löwenkäfigs, legte er die Leiche nieder“ (EN, 43; GW IV, 303; VM II, 135), „Löwenköpfe“ (III, 745) schmücken Joachims Sarg.

7.5. Todesboten

Adriatica von Mylendonk, das „abschreckend[e] Frauenzimmer“ (III, 603), offenbart sich nicht erst durch ihre Identifikation mit der Löwin aus *Fratelli Bedini* als einer der zahlreichen Todesboten, von denen der Protagonist des *Zauberbergs* umgeben ist. Die Zuordnung zur

¹⁰⁹ Die Wiederkehr vor dem Tod schildert auch Andersens Märchen *Der standhafte Zinnsoldat*, mit dessen Titelheld Joachim identifiziert wird, wie Maar ausführlich nachgewiesen hat, vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 233-41 und 244-46.

¹¹⁰ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 274.

Gruppe der Todesboten und Jenseits-Figuren zeigt sich schon in ihrer äußerlichen Erscheinung. So weist bereits ihr „rötliches“ (III, 234) Haar, das die Gehilfin des Totenrichters Radamanth-Behrens nicht nur mit der verführerischen Madame Chauchat (vgl. III, 110), sondern auch mit den Todesboten im *Tod in Venedig* (vgl. u.a. VIII, 445) und dem Teufel im *Doktor Faustus* (vgl. VI, 298) gemeinsam hat, auf ihre Verbindung zum Jenseits hin. Gleichzeitig stellt sie eine Synthese zweier Andersenscher Hexenfiguren dar, die beide mit dem Abstieg in eine Unterwelt verbunden sind: die Hexe im *Feuerzeug* (*Fyrtøjet*) und die Meerhexe in der *Kleinen Seejungfrau*.

Auf diese Identifikationen, denen die von Behrens „zur Oberaufseherin seines Schreckenspalastes“ erhobene, „mittelalterlich anmüte[nde]“ (III, 89) Adriatica von Mylendonk unterworfen wird, weist schon ihre „behex[ende]“ (III, 728) Eigenschaft hin – ein bezeichnendes Adjektiv, das der Erzähler wie beiläufig gebraucht. Verstärkt wird diese Markierung dadurch, daß parallel zur hexenmäßig „kreischend[en]“ (III, 726) Adriatica die Personen in ihrem Umkreis ihrerseits die Rolle von Figuren aus Andersens Märchen übernehmen. So wird der Leutnant Joachim Ziemßen über seinen Beruf mit verschiedenen militärischen Figuren identifiziert, zu denen, wie schon erwähnt, Goethes Valentin,¹¹¹ aber auch der standhafte Zinnsoldat und der Soldat aus *Das Feuerzeug*¹¹² gehören. Da Hans Castorp Joachims ständiger Begleiter und sein zweites Ich ist,¹¹³ wird diese militärische Eigenschaft, die Hans Castorp selbst nur versteckt in sich trägt,¹¹⁴ durch seine enge Verbundenheit mit Joachim an einer Stelle auf Hans Castorp übertragen.

In einem Gespräch mit Hans Castorp entpuppt sich Adriatica von Mylendonk als die Hexe aus dem *Feuerzeug* und weist ihm dadurch den Part des Soldaten zu. Daß dies der Fall ist, wird dadurch deutlich, daß die Oberin im Gespräch mit Hans Castorp mehrfach das „schauderhafte“ (III, 235), in Andersens Märchen an zentraler Stelle gebrauchte Wort „Schnickschnack“ verwendet, das sich „abscheulich und abenteuerlich aus[nahm] in ihrem Munde“ (III, 234), wie der Erzähler in Paranthese bemerkt. Ob Thomas Mann wußte, daß „abenteuerlich“ und „märchenhaft“ im Dänischen beides durch das Wort „eventyrlig“ wiedergegeben werden können, sei hier dahingestellt. In jedem Fall verweist das deutlich hervorgehobene Wort „Schnickschnack“, wie Maar dargelegt hat, auf Andersens Märchen *Das Feuerzeug* als Prätext (vgl. ASM, 8; AE I, 25).¹¹⁵ Außerdem wird durch eine kleine Unstimmigkeit darauf hingewiesen, daß die Handlung an dieser Stelle stärker durch den Prätext struktu-

¹¹¹ Vgl. S. 40 und 305 dieser Arbeit.

¹¹² Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 233-41 und 244-46.

¹¹³ Zur narzißtischen Einheit der Doppelfigur Hans/Joachim vgl. S. 303 dieser Arbeit.

¹¹⁴ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 245.

riert als von einer eigenen Motivation bestimmt ist. Es erscheint seltsam, wenn Hans Castorp davon spricht, das Thermometer, das er der Oberin abkauft und für das ihm fünf Franken auf seine Rechnung gesetzt werden, sei ihm „von selbst in den Schoß gefallen“ (III, 237). Das kann man vielmehr mit Recht von dem unverhofften Reichtum des Soldaten in *Das Feuerzeug* behaupten, den dieser bei seinem Abstieg in den Baum erhält. Dieser fast unauffällige Bruch in der Logik des Erzählten kann als „Intertextualitäts-Indikator“ in Form einer „Interferenz“, die „mögliches Fremdmaterial signalisier[t]“, verstanden werden¹¹⁶ und setzt Hans Castorp in Beziehung zu der märchenhaften Katabasis von Andersens Soldaten, die ihn abwärts zu den an Zerberus erinnernden unheimlichen Hunden mit den riesigen Augen führt, die die Schätze der Hexe bewachen (vgl. ASM, 6; AE I, 24).

Bedrohlicher als die leicht zu übertölpelnde Hexe in *Das Feuerzeug* ist eine andere Unterweltherrscherin bei Andersen: die Meerhexe in *Die kleine Seejungfrau*, von deren „Scheußlich[keit]“ (VI, 457) sich Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus* beeindruckt zeigt und in deren Rolle „das verdammte Frauenzimmer“ (III, 728) Adriatica von Mylendonk ebenfalls schlüpft. Schon ihr Vorname und ihre „wasserblauen“ Augen (III, 234) deuten ihre maritime Herkunft an.¹¹⁷ Läßt Andersens Meerhexe „eine Kröte aus ihrem Mund fressen“ (ASM, 80; AE I, 98), so sieht Adriatica von Mylendonks Mund „froschmäßig“ (III, 234) aus. Zudem verweist ihre Angewohnheit, die Patienten mit „Menschenskind“ – „noch dazu mit einem s in der Mitte“ (III, 237) – anzusprechen, auf die Fähigkeit der Meerhexe, die kleine Seejungfrau in „das schönste Menschenkind“ (ASM, 80)¹¹⁸ zu verwandeln. Dafür muß diese bekanntlich einen hohen Preis bezahlen. Die Verwandlung kostet sie die Zunge. Eine Beschreibung der schrecklichen Amputation erspart Andersen seinen Lesern. Thomas Mann schildert hingegen detailliert, wie Adriatica von Mylendonk bei der Untersuchung „auf Zehenspitzen stehend um Joachims Zäpfchen herumspähte“ (III, 726). Außerdem versperrt ihre Verwandlung in einen Menschen der kleinen Seejungfrau den Weg zurück. „Niemals wieder“ kann sie „durch das Wasser zu [ihren] Schwestern und zum Schloß [ihres] Vaters hinuntersteigen“ (ASM, 81).¹¹⁹

¹¹⁵ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 336.

¹¹⁶ Holthuis, S. 106-107.

¹¹⁷ Vgl. jedoch auch Werner Frizens Ausführungen zu Heinrich Eickens *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung* als Quelle für die Namen „Adriatica“ und „von Mylendonk“, vgl. Werner Frizen: „Die ‚bräunliche Schöne‘. Über Zigarren und Verwandtes in Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 55 (1981), S. 107-118, hier: S. 116. Wolfgang Schneider sieht seinerseits in Adriatica von Mylendonk eine Verweisfigur auf Fontanes *Stechlin* und die dort erwähnte Domina des Klosters Wutz. Bisher unbeachtete Bezüge zum *Stechlin* weist Schneider im *Zauberberg* auch an anderen Stellen nach, vgl. Wolfgang Schneider: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*. Frankfurt am Main 1999, (= Thomas-Mann-Studien XIX), S. 329.

¹¹⁸ [Det deiligste Menneskebarn] AE I, 99.

¹¹⁹ [„Du kan aldrig stige ned igjennem Vandet til dine Søstre og til din Faders Slot“] AE I, 99.

Genausowenig werden Hans Castorp und Joachim nach ihrem Kontakt mit Adriatica und ihrer „Hexerei“ (III, 728) in ihre Heimat, die „Meerstadt“ (III, 47) Hamburg zurückkehren.

Noch mit einem anderen „Menschenkind“ (GW II, 70; VM IV, 59) und Soldaten wird der sterbende Joachim identifiziert: mit dem jungen Leutnant Appel aus Bangs *Tine*. Mit diesem hat er nicht nur den Leutnantsberuf gemeinsam, sondern auch die auffälligen, mehrfach erwähnten, „großen Augen“ (GW II, 70; VM IV, 60; III, 15). Max Appel wird im Kampf an der Lunge verletzt (vgl. GW II, 116; VM IV, 100), Joachim erkrankt tödlich an Lungentuberkulose. Beide sterben in Anwesenheit ihrer Mutter, Max Appel im Feldlazarett, Joachim „wie [...] der Soldat im Felde“ (III, 742).

Die Identifikationen, mit denen Thomas Mann Joachim Ziemßen versieht – Goethes Valentin, Andersens kleine Meerjungfrau und sein standhafter Zinnsoldat, Bangs Batty und Max Appel – signalisieren alle seinen sicheren Tod. Obwohl Joachim sich tapfer dagegen wehrt, von der von Tod und Krankheit geprägten Sphäre des Berghofs vereinnahmt zu werden, holt ihn der Abgrund ein.

Das gilt auch für Hans Castorp. Die Frage nach der Zukunft seines Protagonisten, die der Erzähler so „unbekümmert“ (III, 994) offenlassen möchte, ist im Grunde längst entschieden. Daß das Schicksal Hans Castorp in den Tod führen wird, deutet Thomas Mann auch in seinem Fall durch geschickte intertextuelle Anspielungen an. Wenn in Krokowskis Séance Joachim Ziemßen geisterhaft aufersteht und gleichsam als Warnung vor dem drohenden apokalyptischen Krieg die Uniform des ersten Weltkriegs trägt, ist das ein deutliches Todesomen, das durch Joachims Identifikation mit dem tödlich verwundeten Leutnant Appel aus Bangs *Tine* noch verstärkt wird. Zusätzlich wird Joachim jedoch noch in die Position einer Figur aus Bangs Erzählung *Du sollst dich meiner erinnern* (*Men Du skal mindes mig*) versetzt.

Es handelt sich bei dem Text um eine „Gespenstergeschichte“ (GW IV, 365; VM II, 573), deren unheimlicher Inhalt in der Erzählung in gleichem Maße beschworen wie bezweifelt wird – auf ähnliche Weise wie die seltsamen Erscheinungen im betreffenden Kapitel des *Zauberbergs* seinen Erzähler verwirren, so daß der Wahrheitsgehalt beider Texte zweifelhaft wird. Trotz dieser Einschränkung sind die Todesvisionen in beiden Fällen nicht ohne Wirkung. Bangs Novelle erzählt von einem Vertrauensverhältnis zwischen zwei Freunden, einer Bindung, die derjenigen gleicht, die Hans Castorp und Joachim verband. In Bangs Text erscheint dem Ich-Erzähler eines Nachts sein tote[r] „deutsche[r] Freund“ namens Arnold, den er „seit [s]einer ersten Jugend gekannt“ hat (GW IV, 368; VM II, 577) und an dessen Tod er sich mitschuldig fühlt. Diese Erscheinung ähnelt in mehreren wichtigen Punkten der Materialisierung Joachims. Sowohl Arnold als auch Joachim erscheinen dem Jugendfreund in

Uniform, auf einem Stuhl sitzend (GW IV, 370; VM II, 578; III, 945-946). Arnold zeigt sich „mit seinem [...] ebenmäßigen, melancholischen Gesicht“ (GW IV, 370; VM II, 578) dem Freund sogar zweimal, blickt ihn jedoch erst beim zweiten Mal an. Der Erzähler berichtet:

dort in der Ecke , im Lehnstuhl, das Gesicht mir zugewandt, sitzt er – er, mein deutscher Freund, mein toter Freund [...]. In seiner Uniform, die Augen auf mich gerichtet ... gerade auf mein Gesicht gerichtet. (GW IV, 374-75; VM II, 582)

Im *Zauberberg* verhält sich Joachim ähnlich und sieht trotz der anwesenden anderen Personen nur Hans Castorp an:

Zwei Falten standen auf seiner [Joachims] Stirn zwischen den Augen, die tief in knöchigen Höhlen lagen, doch das beeinträchtigte nicht die Sanftmut des Blicks dieser schönen Augen, der still und freundlich spähend auf Hans Castorp, auf diesen allein gerichtet war. (III, 946)

In beiden Texten entsteht auf diese Weise eine stumme Dialogsituation zwischen den Freunden. Bangs Erzähler ist davon überzeugt, daß der Freund gekommen ist, um ihn ins Totenreich zu holen, wie es bereits zu Beginn der Erzählung geschah, als die verstorbene Mutter den Bruder des Erzählers nachts durch das Schlafzimmerfenster „ruft“ (GW IV, 367; VM II, 575). Der Bruder erkrankt bald darauf und stirbt. Der Ich-Erzähler beendet seine Geschichte in ängstlicher Erwartung des dritten Erscheinens seines Freundes:

wenn er mich zum drittenmal „mahnt“ – wird er es wohl tun, um mir Ruhe zu verschaffen. Und das drittemal – wird vielleicht das letztemal sein...[...]. Und ich werde ihm folgen und mit ihm gehen, mit ihm davongehen [...]. (GW IV, 375; VM II, 583)

Für Joachim ist dies nach seinen beiden Sanatoriumsaufenthalten bereits sein dritter Auftritt auf dem Berghof, woraus – der Logik des Prätextes gemäß – folgt, daß er gekommen ist, um Hans Castorp in den Tod zu führen. Er erfüllt in übertragener Weise die auch in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* beschriebene Rolle eines „Totenvogel[s]“ oder „Leichenhühnchen[s]“, „welche, so heißt es, nachts im Fluge gegen das Fenster Sterbenskranker stoßen und mit dem Rufe ‚Komm mit!‘ die ängstliche Seele ins Freie locken“ (VII, 375). Joachims inständige Bitte an Hans Castorp: „Komm bald nach!“ (III, 588), die er bei seiner Abreise ins Flachland und ins Leben geäußert hatte, in der Hoffnung, er könne den Vetter aus dem Todesbann des Berghofs befreien, wird jetzt umgedeutet in ein Todesomen. Nicht in das Leben, sondern in den Tod soll Hans Castorp Joachim folgen. Aus Hans Castorps „Anleiter und Cicerone“ (III, 286) in der hermetischen Welt des Berghofs ist ein Seelenführer geworden.

Joachim stellt auf diese Weise eine der zahlreichen Gestaltungen von *Hermes psychagogos* in Thomas Manns Werk dar.¹²⁰

Joachims Erscheinen gestaltet sich so als ein vielfaches *memento mori* für Hans Castorp, das alle Hoffnung darauf negiert, daß er den Krieg vielleicht überleben könnte. Hans Castorp kann seinem Namen gemäß, der ihn nicht nur mit Bangs Giovanni, sondern grundlegender mit der *Offenbarung* des Johannes verbindet, der Apokalypse nicht entinnen. Er stellt auf diese Weise eine der zahlreichen Johannes-Figuren in Thomas Manns Werk dar. Zwar wird die ausführliche künstlerische Auseinandersetzung mit der *Offenbarung* in Thomas Manns Werk erst dem mit Johannes Faustus identifizierten Adrian Leverkühn und seiner *Apocalypsis cum figuris* zukommen, doch als erste Johannes-Figur in Thomas Manns Werk erfährt schon der kleine Herr Friedemann die apokalyptische Gewalt der Heimsuchung, von der auch Hans Castorp erfaßt wird.

7.6. Der Meister und sein Jünger

Dient die oben beschriebene Identifizierung von Hans Castorp mit den Figuren aus Bangs Zirkusnovellen einerseits der subtextuellen Verstärkung der Gefahr von Eros-Thanatos, so erfüllt die intertextuelle Bezugnahme auf diese Artistenschicksale zugleich auch die Funktion, Hans Castorp als unterschwellige Künstlerfigur zu kennzeichnen. Deutlicher wird er jedoch noch durch die Verwendung eines anderen Bangschen Prätextes als homosexueller Künstler gekennzeichnet.

Anders als im Fall von Klaus Heinrich und Felix Krull, die erst in ihrer Parallelsetzung zu dem Dichter Axel Martini und den Zirkusartisten als Künstler erscheinen, zeigt sich Hans Castorps Künstlertum schon früh explizit. In der Schilderung seiner Kindheit im zweiten Kapitel des Romans, ist der Hinweis enthalten, Hans Castorp habe als Junge eine gewisse Begabung zum Malen gezeigt, die, wie der Erzähler ironisch bemerkt, vielleicht sogar zum „Marinemaler“ gelangt hätte, wenn nicht von vornherein klar gewesen wäre, daß er sich auf künstlerische „Überspanntheiten und Hungerleiderideen nicht einen Augenblick“ (III, 51) einlassen würde. Hans Castorp zeigt sich entschlossen, seinen finanziell wenig vielversprechenden künstlerischen Talenten keinen Raum zu geben und entscheidet sich lieber dafür, den Beruf des Ingenieurs zu ergreifen und ein „Vertreter einer ganzen Welt der Arbeit und des praktischen Genies“ (III, 85) zu werden, wie Settembrini es ausdrückt. Hans Castorp entspricht durch diese Hinwendung zum Praktischen und seine Naivität in künstlerischen Dingen dem

¹²⁰ Vgl. Berghaus, S. 175.

Muster des ‚schlichten Helden‘ und *ingénu*, gleichzeitig macht ihn seine dennoch vorhandene Nähe zum Künstlertum besonders empfänglich für den gefährlich-attraktiven Komplex aus Krankheit, Liebe und Tod, von dem er sich beherrschen und im Zauberberg gefangen halten läßt. Trotz der unermüdlichen Mahnungen Settembrinis, der ihn vergebens vor den Gefahren der Berghof-Welt warnt, kann er dem von Clawdia Chauchat verkörperten lockenden Eros-Thanatos nicht widerstehen.

Die Figur dieser Verführerin ist so gekonnt aus einer Vielzahl von Identitäten aus Mythos und Weltliteratur zusammengesetzt – unter anderem aus Venus, Persephone, Lilith, Calypso, Kirke, Isolde, Lucinde, Beatrice und Helena¹²¹ – daß sie, trotz ihres homoerotischen Hintergrundes als „phallische Frau“ und Stellvertreterin von Hans Castorps primärem Liebesobjekt Pribislav Hippe,¹²² als Verkörperung archetypischer Weiblichkeit präsentiert wird. Neben den zahlreichen oben genannten Identifikationen sind die Züge dieser *femme fatale* jedoch auch einer Gestalt aus Bangs Künstlerroman *Michael* angepaßt: der weiblichen Hauptfigur, der russischen Prinzessin Lucia de Zamikof. Noch deutlicher als Clawdia Chauchat trägt Lucia Züge einer zerstörerischen Verführerin und weist als solche die für die *femme fatale* typische „Katzen- und Raubtierartigkeit“¹²³ auf (vgl. GW III, 66; VM V, 60), die Madame Chauchat, die „warme Katze“, bereits im Namen trägt. Die beiden Frauen verbindet zunächst ihre gemeinsame russische Nationalität und ihr ähnliches Aussehen. Sie besitzen die gleiche Haarfarbe, das ins Rötliche spielende Blond (vgl. GW III, 50; VM V, 45; III, 110), mit dem, wie bereits erwähnt, bei Thomas Mann die Todesboten bevorzugt ausgestattet sind,¹²⁴ und auch in ihrem Gang und der Art, ihren Kopf vorzuschieben, ähnelt die katzenhafte „Schleicherin“ Clawdia (III, 359) der Fürstin Lucia, die beim Gehen eine „leicht vorgebeugte Haltung des Oberkörpers“ (GW III, 64-65; VM V, 59) zeigt. Die Übereinstimmung dieser äußerlichen Merkmale ist deshalb um so höher zu bewerten, weil Herman Bang, seinem szenisch-impressionistischen Erzählstil entsprechend, fast völlig auf Personenbeschreibungen verzichtet,¹²⁵ so daß die oben genannten Züge schon nahezu alle Angaben darstellen, die der Autor überhaupt zum Aussehen seiner Figur macht. Zudem weisen auch die Figurenkonstellationen im *Zauberberg* und in *Michael* auffällige Ähnlichkeiten auf, die Bangs Roman eindeutig als einen Prätext zu *Der Zauberberg* ausweisen.

¹²¹ Vgl. Hans Wysling: „Der Zauberberg – als Zauberberg.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das "Zauberberg"-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 43-58, S. 47 und Wysling: „Der Zauberberg“ – als Zauberberg, S. 47 und Werner Fritzen: „Michael Maar: *Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg*.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 8 (1995), S. 293-305, hier: S. 297.

¹²² Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 353-354.

¹²³ Vgl. auch Wischmann, S. 56.

¹²⁴ Vgl. auch Berghaus, S. 83.

¹²⁵ Vgl. S. 415 dieser Arbeit.

Hans Castorp ist nicht der einzige Hobbymaler im Berghof. Auch das Oberhaupt und der Mittelpunkt des Sanatoriums, der leitende Arzt Hofrat Behrens, versucht sich in seiner Freizeit als Künstler. Eines seiner Modelle ist die von Hans Castorp so sehr begehrte Clawdia Chauchat. In *Michael* bemüht sich Lucia de Zamikof, die in finanziellen Schwierigkeiten steckt, um den Maler Claude Zoret, in der Hoffnung, ihre Schulden durch eine Heirat mit dem wohlhabenden Künstler bezahlen zu können. Zoret ist, obwohl – oder vielleicht auch weil – sie einen schlechten Ruf besitzt, fasziniert von ihr und willigt zögernd ein, sie zu porträtieren. Über seinem Interesse für Lucia vernachlässigt Zoret seinen Schüler Michael, der auf dieses Verhalten seines angebeteten Meisters eifersüchtig und verletzt reagiert, während gleichzeitig Lucias Reize ihn selbst nicht gleichgültig lassen. Diese Situation ist im *Zauberberg* nachgebildet. Als Hans Castorp erfährt, daß Madame Chauchat dem Hofrat Modell gesessen hat für eines seiner Ölbilder, vermutet er eine Liebesbeziehung zwischen den beiden und bittet den Hofrat eifersüchtig darum, dessen künstlerische Arbeiten sehen zu dürfen, was Behrens, der den eigentlichen Beweggrund nicht zu ahnen scheint, geschmeichelt gestattet. Nach einigen höflichen Komplimenten steuert Hans Castorp in Behrens' Wohnung zielsicher auf das gesuchte Porträt zu, das sich als „ein ziemlich pfuscherhaftes Produkt“ (III, 358) entpuppt. Erhebliche künstlerische Mängel weist auch bei Bang das Bild von Lucia auf, das Claude Zoret nicht recht gelingen will. Beide Maler haben insbesondere Schwierigkeiten, Haar und Augen ihres Modells naturgetreu abzubilden (vgl. GW III, 59-64, 93-95; VM V, 55-59, 86-88; III, 358, 359). Auf diese Weise werden nicht nur die beiden Frauen, Lucia und Clawdia, und ihre Porträts, sondern auch die Maler in parallele Beziehung zu einander gesetzt. Die Ähnlichkeit der Situation ist so auffällig, daß man an dieser Stelle Bangs Roman eindeutig als den strukturgebenden Prätext identifizieren kann, obwohl, wie Heftrich darlegt, zugleich auch auf die Hexenküchen-Szene aus *Faust* angespielt wird.¹²⁶

Daß Behrens mit Zoret identifiziert wird, zeigt sich auch an anderen Gemeinsamkeiten, die ihn mit Bangs Figur verbinden. Da ist zunächst die ähnliche Herkunft der beiden: während Zorets bäuerliche Abstammung häufig betont wird (vgl. u.a. GW III, 124, 128, 132; VM V, 116, 121, 125), stammt Behrens aus dem ländlichen Norddeutschland und spricht „stark niedersächsisch breit und kauend“ (III, 68). Die „riesigen Hände“ (III, 352) des Hofrats, die mehrfach erwähnt werden, kann man sich ähnlich vorstellen wie Claude Zorets „Bauernhände“ (GW III, 57; VM V, 52). Obwohl Behrens ursprünglich eine dominante Ehefrau na-

¹²⁶ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 179.

mens Irmentrudis „aus dem Geschlechte derer von Mylendonk“¹²⁷ haben sollte, wird er in der endgültigen Fassung des Romans als Witwer geschildert, während die Oberschwester Adriatica von Mylendonk die Attribute erhält, die ursprünglich Behrens' Frau zugeordnet waren.¹²⁸ Auch Zoret ist verwitwet. Die einzige Statue, die der Maler geschaffen hat, stellt seine verstorbene Frau dar (vgl. GW III, 16-17; VM V, 14), während in Behrens' Privatgalerie „des Hofrats entschwebte Gattin“ mehrmals verewigt ist (III, 357). Schließlich verbindet die beiden vor allem auch der Beiname „Meister“, mit dem Zoret stets bezeichnet wird und der im *Zauberberg* zweimal in bezug auf Behrens fällt (III, 303, 461).

Wenn Behrens mit Zoret und Clawdia mit Lucia identifiziert wird, versetzt das Hans Castorp konsequenterweise in die Position Michaels. Daß dies tatsächlich der Fall ist, zeigt sich darin, daß das Lehrer-Schüler-Verhältnis, das Michael und den Meister verbindet, auch in Hans Castorps Beziehung zu Behrens angedeutet ist. Zwar erfüllt hauptsächlich Settembrini die Rolle eines Mentors für Hans Castorp, der Hofrat vermittelt ihm jedoch mit Hilfe des Röntgenapparates Einsichten in die menschliche Existenz, die einer Epiphanie gleichkommen. Angemessenerweise ist dieses Kapitel mit den Worten „Mein Gott, ich sehe!“ (III, 285) überschrieben.

Durch Hans Castorps intertextuelle Identifizierung mit Michael wird auch seine latente Homosexualität erneut betont. Das geschieht, obwohl die Situation aus *Michael*, auf die an dieser Stelle Bezug genommen wird, weniger die homoerotische Beziehung zwischen Michael und dem Meister thematisiert als vielmehr die heterosexuelle Anziehung, die beide Lucia de Zamikof gegenüber empfinden. Die gesamte Szene zwischen Hans Castorp und Behrens ist in extremem Maß mit sexuellen Assoziationen aufgeladen. Der Betrachtung der Gemälde geht ein Gespräch über das Rauchen voraus, in dem die Zigarre in ebenso großem Maße als Phallussymbol fungiert wie der Bleistift in der später folgenden Unterhaltung zwischen Clawdia und Hans Castorp.¹²⁹ Die Zigarre erscheint personifiziert als Frau – Hans Castorp raucht stets nur die Marke „Maria Mancini“ – sie wird als „bräunliche Schöne“ mit „schlankem Körper“ bezeichnet, die „kleine Launen“ hat, und Hofrat Behrens empfiehlt ausdrücklich „einige Zurückhaltung im Verkehr“, weil es sonst „über Manneskraft“ ginge (III, 353-54).¹³⁰ Als sei dieser Sprachgebrauch in seinen Konnotationen nicht eindeutig genug, vergleicht Behrens abschließend seine Agonie nach zuviel Tabakgenuß mit der Angst eines

¹²⁷ Thomas Mann: *The Yale „Zauberberg“-Manuscript. Rejected Sheets Once Part of Thomas Mann's Novel*. Hg. v. James F. White. Bern und München 1980, (= Thomas-Mann-Studien IV), S. 67.

¹²⁸ Vgl. *The Yale „Zauberberg“-Manuscript*, S. 68; III, 88-89 und James F. White: „Introduction.“ In: *The Yale „Zauberberg“-Manuscript*, S. XII-XX, hier: S. XVI.

¹²⁹ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 353-54.

¹³⁰ Vgl. dazu auch Heftrich, *Zauberbergmusik*, S. 182.

„Bengel[s], der zum erstenmal ein Mädchen haben soll” (III, 354). Die erotisierte Stimmung der Situation hält danach weiter an. Als Hans Castorp die Abbildung von Clawdias Dekolleté sieht, die den gelungensten Aspekt des Bildes darstellt, ist „seine Stirn gerötet, seine Augen eifer[n]” (III, 361) und er gleicht Michael, der in der parallelen Szene bei Bang „– mit einem Blick, den vielleicht seine Augen noch nie gehabt hatten – unablässig Frau de Zamikofs Büste betrachtete, ohne seine Augen höher zu erheben” (GW III, 94; VM V, 88). Anschließend bietet Behrens Kaffee an, den er und die Vettern aus Tassen trinken, in die obszöne Motive eingraviert sind: das Geschenk einer früheren Patientin, einer ägyptischen Prinzessin. Einen „ägyptische[n] Ring” (GW III, 19; VM V, 17) schenkt auch der Meister Michael. Von der Prinzessin hat Behrens außerdem Zigaretten bekommen, in deren Form das Phallussymbol erneut aufgenommen wird. Sexualität wird also in dieser Szene wiederholt thematisiert, sowohl in expliziter als auch in symbolischer Form.

Daß trotz des großen heterosexuellen Interesses der beiden Männer für Clawdia Chauchats Dekolleté auch hier wieder ein homoerotischer Subtext unterlegt ist, wird zunächst nur in einem versteckten Hinweis deutlich, der unabhängig von der Prätextverwendung ist. Die Ägypterin, von der Behrens das Kaffeeservice geschenkt bekommen hatte, erscheint einige Zeit später persönlich auf dem Berghof. Da sie eine beiläufige Nebenfigur darstellt, die nicht einmal einen Namen erhält, ist es auffällig, daß sie überhaupt wieder erwähnt wird. Symptomatischerweise erscheint sie an der Stelle der Handlung, wo sich Hans Castorp mit einem neuen Rivalen um Madame Chauchats Gunst konfrontiert sieht. Gleichzeitig mit Mynheer Peepkorn, dem eindrucksvollen neuen Geliebten Clawdias, trifft die Ägypterin auf dem Berghof ein. Sie wird also erneut mit einer Situation in Beziehung gebracht, in der Hans Castorp seine Liebe zu Clawdia Chauchats, die ja eigentlich eine Liebe zu Pribislav Hippe ist, mit einem anderen Mann teilen muß. Der homoerotische Hintergrund von Hans Castorps Passion für Madame Chauchats wird durch die Beschreibung der Ägypterin zusätzlich betont. Es handelt sich bei ihr um eine auffällig maskulin „in Herrensakko und gebügelte Hosen” gekleidete Dame, die „von der Männerwelt nichts wissen” will (III, 758). In Wiederholung einer bereits in *Königliche Hoheit* angewandten Technik¹³¹ verweist diese Lesbierin durch ihre bloße Anwesenheit auf die latente Homosexualität des Protagonisten. Ähnlich läßt sich auch die Figur Fräulein Engelhart bewerten, die Hans Castorp mit ihren „wollüstigen Redereien” (III, 192) über Clawdia Chauchats erregt. Indem Fräulein Engelhart errötend davon spricht, wie „entzückend” (III, 111) sie Clawdia findet, wird Hans Castorps ohnehin homoerotisch gefärbte Liebe zu Clawdia durch die Schilderung dieser „einseitig[en] und unerwidert[en]” „les-

bischen Beziehung”¹³² erneut in den Assoziationszusammenhang gleichgeschlechtlicher Liebe gestellt.

Die gleiche Funktion erfüllt auch die weitere Verwendung von *Michael* als Prätext. Die Geschichte der Rivalität des Meisters und Michaels um die Gunst von Lucia de Zamikof ist bekanntlich nur eine Seite der Handlung. Im Zentrum des Romans steht nicht so sehr Michaels Liebe zu Lucia als vielmehr die Beziehung zwischen Michael und dem Meister.¹³³ Die homoerotische Komponente des Verhältnisses zwischen Zoret und Michael, die in der Beziehung Hans Castorps zu Behrens fehlt, wird so durch den intertextuellen Verweis ergänzt. Erst als Behrens’ Rolle als Hans Castorps Nebenbuhler von Peeperkorn übernommen wird, zeigen sich deutlich homoerotische Züge im Verhältnis der beiden Rivalen.

Die Homoerotik ist jedoch nicht der einzige Themenbereich aus *Michael*, den Thomas Mann im *Zauberberg* aufgreift. Wie Thomas Mann in vielen seiner Werke befaßt sich Bang in *Michael* mit dem Gegensatz von Leben und Kunst. Während Claude Zoret große Kunstwerke schafft, hat er das Leben nie kennengelernt, eine Einsicht, die der alte Maler auch selbst formuliert, indem er sagt, eines habe er „nie gemalt“: „Das Leben, das ich nie gelebt habe“ (GW III, 58; VM V, 53). Zoret verkörpert in der Dichotomie von Leben und Kunst die Kunst, während der junge Michael im Gegensatz dazu das Leben symbolisiert.¹³⁴ Als Schüler Zorets zeigt er selbst eine gewisse künstlerische Begabung. Als es dem Meister nicht gelingt, Lucias Porträt zu beenden, weil er den Ausdruck ihrer Augen nicht einzufangen vermag, hilft der geübte Frauendarsteller Michael aus und vollendet das Bild mit einigen gekonnten Strichen. Ohne die Unterstützung und Vorarbeit des Meisters ist Michael jedoch selbst nicht in der Lage, ein ganzes Werk zu schaffen. Er zeichnet stets nur einige gelungene Linien einer Frauengestalt, „aber nie erfaßte er den ganzen Körper“ (GW III, 10; VM V, 8). Zu sehr steht er auf der Seite des Lebens, als daß er sich ernsthaft der Kunst hingeben könnte oder auch nur wollte.

Nach der Fertigstellung ihres Porträts wendet sich Lucia von Zoret ab und geht eine Liebesbeziehung zu Michael ein. Für den jungen Michael, der sich zuvor in seiner Beziehung zu Zoret in der Sphäre der Kunst befand, ohne ihr völlig anzugehören, und der nun ganz in der Liebe zu Lucia aufgeht, bedeutet diese Veränderung eine entschiedene Hinwendung zum Leben und gleichzeitige Abwendung von der Kunst: er gibt die Malerei auf. Der Meister ist rasend vor Wut darüber, kann es aber genauso wenig verhindern, wie er Michaels Liebe und

¹³¹ Vgl. S. 152 dieser Arbeit.

¹³² Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 363.

¹³³ Vgl. S. 48 dieser Arbeit.

¹³⁴ Vgl. u.a. Wischmann, S. 109.

Hingabe zurückgewinnen kann. Er begreift diese Entwicklung als doppelten Verrat und ist besonders verletzt, als er erfährt, daß Michael das Gemälde, das er ihm geschenkt hatte, – ein Aktgemälde, das Michael als „Sieger“ abbildet – verkauft hat, um Lucias Schulden zu bezahlen. Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Michael und Zoret. Michael, der sich aus seiner einst so engen Bindung an den Meister bereits völlig gelöst hat, wirft Zoret Egozentrik vor und klagt ihn dafür an, daß der Meister stets nur ein Modell in ihm gesehen und ihn wie ein Objekt behandelt habe.

Kurz darauf benötigt Lucia erneut Geld. Michael beschließt, dem Meister einige in Algerien angefertigte Skizzen zu stehlen und diese zu verkaufen. Als er mit dieser Absicht Zorets Haus betritt, erinnert der Meister Michael an die Reisen, die sie gemeinsam unternommen hatten und hofft auf eine Versöhnung. Dazu kommt es jedoch nur scheinbar. Michael führt seinen Plan aus und stiehlt die Skizzen, die auf eben diesen gemeinsamen Reisen entstanden sind. An dieser Stelle wird bewußt die Signalfunktion reaktiviert, die Algerien im homosexuellen Code besitzt.¹³⁵ Der Meister erinnert, indem er Michael an die gemeinsamen Reisen erinnert, ihn zugleich an seine Liebe zu ihm. Die Tatsache, daß Michael gerade diese Skizzen, die für Zoret ihr gemeinsames verlorenes Glück symbolisieren, ohne zu zögern, stiehlt, zeigt sein rücksichtsloses und grausames Verhalten dem ehemaligen Geliebten gegenüber. Über diesen Verstoß gegen Treue und Loyalität geht Michael allerdings sogar noch hinaus, wenn er Zoret den Tod wünscht, weil das ihn und Lucia auf lange Zeit von finanziellen Problemen befreien würde (vgl. GW III, 204; VM V, 195). Er muß nicht lange warten; Zoret hatte sich bereits mit Selbstmordgedanken getragen (vgl. GW III, 157; VM V, 149), als er zuerst erkannte, daß sich Michael von ihm abgewandt, sein Geschenk verkauft und die Malerei aufgegeben hat. Michaels Vorwürfe quälen ihn, besonders da auch sein Freund, der Kritiker Charles Schwitt – der schon zu Beginn des Romans spöttisch bemerkt hatte, Zoret werde Michael bald nicht mehr nur Ringe schenken, sondern „nächstens noch ein Paar Beinspangen verehren“ (GW III, 19; VM V, 17) – der Ansicht ist, der Meister habe tatsächlich über Michael verfügt und ihn einfach wie einen Gegenstand „in [s]ein Leben hineingezogen“ (GW III, 145; VM V, 138). Zoret beginnt sich zu fragen, ob er Michael wirklich geliebt hat, oder ob dieser ihm nur „notwendig“ war, „notwendig, damit er ihm die Ketten seines Ruhms tragen helfen konnte“ (GW III, 211; VM V, 201). Nach dieser bitteren Selbstbefragung, die ihn zu dem unausgesprochenen Schluß kommen läßt, daß Michael zumindest teilweise recht hat mit seinen Anschuldigungen, legt Zoret sich endgültig zum Sterben nieder. Er fühlt, daß er im Leben versagt hat und ergibt sich der Krankheit. „Die Herzklappen versagen den Dienst“ (GW III, 219;

VM V, 209) heißt es – er stirbt also an gebrochenem Herzen. In seiner Todesstunde schickt man nach Michael, der sich jedoch vor der Berührung mit dem Tod fürchtet und es vorzieht, eine Liebesnacht mit Lucia zu verbringen, während der Meister einsam stirbt.

Obwohl es Bang, wie er selbst sagte, daran gelegen war, Michaels herzloses und „fast verbrecher[isches]“¹³⁶ Verhalten dem seinerseits egozentrischen Meister gegenüber, der den Jungen seit seinem siebzehnten Lebensjahr in einem Abhängigkeitsverhältnis hielt, nicht einseitig zu verurteilen,¹³⁷ sondern sie im Kontext von Zorets eigenem Fehlverhalten zu beleuchten,¹³⁸ wird in dem Roman „nur in einigen wenigen Auftritten eine Mitleidshaltung gegenüber Mikaël ermöglicht.“¹³⁹ Vielmehr nimmt der Erzähler in der pathetischen Sterbeszene am Ende des Romans, in der das vorherige Fehlverhalten des Meisters nicht mehr thematisiert wird, implizit Stellung für den verlassen sterbenden Zoret. Zwar sah Bang selbst in Michael, der so „stark wie das Leben und der Trieb“ ist, die positive Verkörperung des „sieghafte[n] Leben[s], das vorwärts will“,¹⁴⁰ zugleich gestaltete er jedoch den Tod des Meisters, einer Figur, die auch zu einem Teil ein Selbstporträt darstellt,¹⁴¹ als dramatischen Höhepunkt des Romans und forderte so den Leser auf, Mitgefühl für Zoret zu empfinden. Dementsprechend wurde auch in der Rezeption, die *Michael* nach Erscheinen der Übersetzung in Deutschland erfuhr, „die tragische Größe des leidenden Zorets“ besonders hervorgehoben.¹⁴² Insbesondere homosexuelle Leser fühlten sich von dem emotionalen Gehalt dieser Szene angesprochen, wie auch Klaus Manns Kommentar zeigt, der mit mitleidvollen, pathetischen Worten Zorets Tod beschreibt und dabei die zuvor im Roman deutlich geschilderten negativen Charaktereigenschaften Zorets völlig außer acht läßt:

„Die Todesszene des Meisters war gar zu traurig und herzerreißend. [...] Der schöne ruchlose Michael, den der Meister überhäuft hatte mit seiner Großmut und mit seiner Liebe, er lag in den Armen einer ebenso schönen, ebenso ruchlosen Frau. Während sie sich küßten, starb der alte Mann. Michael war nicht gekommen. Nur der Tod war gekommen, des Meisters einsamer Tod...“¹⁴³

¹³⁵ Vgl. S. 48 dieser Arbeit.

¹³⁶ [Næsten en Forbryder] Herman Bang in einem Brief an Poul Levin vom 10.04.1904, in: Levin, S. 204.

¹³⁷ Vgl. Bangs Brief vom 22.01.1904: „Michael hat nicht unrecht bekommen.“ [Mikaël fik ingen Uret.] in: Herman Bang: *Breve til Fritz*. Hg. v. Ulla Albeck u. Erik Timmermann. Kopenhagen 1951, S. 224.

¹³⁸ Vgl. Herman Bangs Brief an Poul Levin vom 10.04.1904, in: Levin, S. 204.

¹³⁹ Wischmann, S. 104.

¹⁴⁰ Herman Bang: *Aus der Mappe*. Berlin ²1910, S. 96-97.

¹⁴¹ Vgl. Walter Boehlich: „Die zweifache Wirklichkeit von Herman Bangs *Mikaël*.“ In: *Orbis litterarum* 10 (1955), S. 417-28.

¹⁴² Wischmann, S. 127, vgl. vor allem Lauterbach, der *Michael* für Bangs gelungensten Roman hält und in Zoret ein „großmächtig[es] Sinnbild des Künstlertums überhaupt“ sieht, Lauterbach: *Herman Bang*, S. 76.

¹⁴³ Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, S. 141.

Durch die Gestaltungsart der Schlußszene stellt Bang seine angebliche Unparteilichkeit also wieder in Frage.¹⁴⁴ Obwohl er öffentlich betonte, er habe in seiner Jugend nur „die Geschlagenen“ gesehen und erst in *Ludwigshöhe* und *Michael* „den Sieger und weshalb er siegt“¹⁴⁵ schildern können, beschreibt Bang den Tod des Meisters mit größerem Mitgefühl als er dem ‚siegreichen‘ Michael zubilligt. In einer privaten Widmung sprach Bang dann auch nicht mehr davon, daß der Roman dem Lebenswillen ein Denkmal setze, sondern nannte *Michael* ein „*Monument der Undankbarkeit*“.¹⁴⁶ Diese Undankbarkeit, die Michael dem ehemaligen Geliebten und Förderer gegenüber beweist, zeigt sich schon in der gedankenlosen Art, mit der er nach kurzem Zögern die Zeugnisse der gemeinsamen Vergangenheit – das Gemälde und die Skizzen – verkauft, um der neuen Geliebten zu helfen, und wird in der Sterbeszene in gesteigerter Form deutlich. Nicht einmal in Gegenwart des Todes kann Michael von seiner alles dominierenden Leidenschaft für Lucia ablassen. Noch als er sich bereits auf dem Weg zum Totenbett des Meisters befindet, kehrt er wieder um, um sich erneut seiner Geliebten hinzugeben. Lucia ihrerseits antwortet auf Michaels Frage „Lucia, wie denkst du eigentlich über den Tod?“ nur „Daß wir leben“ (GW III, 225; VM V, 215) und bestärkt Michael so in seinem grausamen und pietätlosen Verhalten.

Unabhängig von dem Mitleid, das Autor und Leser für den besiegten, am Leben gescheiterten Zoret in der rührenden Schlußszene empfinden, bleibt die Grundaussage des Romans jedoch bestehen: Michael erscheint als Inkarnation des vitalistischen Prinzips, als „das grausame und jubelnde Leben, das unbarmherzige und öde, das qualvolle und liebegebende“,¹⁴⁷ das die in der Figur des Meisters verkörperte Kunst als die schwächere Existenzform besiegt. Deshalb wirkt es zunächst seltsam, daß der von der Todesnähe so faszinierte Hans Castorp mit dem „brutalen“ (GW III, 45; VM V, 41), lebenshungrigen Michael identifiziert wird. Auch dieser steht dem Untergang jedoch näher, als er selbst wahrhaben will. Ein diskreter Hinweis auf die Nähe zu Tod und Untergang, die Michael dem äußeren Anschein zum Trotz mit dem von der Kranken- und Totenwelt gefesselten Hans Castorp verbindet, ist in der Tatsache verborgen, daß Bangs Protagonist ebenso wie Thomas Manns Hauptfigur mit Seelenführern aus Mythos und Christentum identifiziert wird. Hans Castorp ist nicht nur von mehreren Todesboten-Figuren umgeben, er selbst „trägt Hermeszüge“¹⁴⁸ wird auf seinem Skiausflug

¹⁴⁴ Vgl. auch Secher, S. 345-346.

¹⁴⁵ *Aus der Mappe*, S. 96.

¹⁴⁶ [*Utaknemlighedens Monument*] Herman Bangs persönliche Widmung in Olaf Fønss' Exemplar von *Michael*, zitiert nach: Hending, S. 50.

¹⁴⁷ *Aus der Mappe*, S. 97.

¹⁴⁸ Barbara, Wedekind-Schwertner: „*Daß ich eins und doppelt bin.*“ *Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Nancy 1984, (= Europäische Hochschulschriften I, 785), S. 285.

ins Gebirge, der ja eigentlich eine Reise in die Unterwelt ist,¹⁴⁹ auch mit Hermes, dem Begleiter der Toten, identifiziert, wenn Settembrini sich ausmalt, wie Hans Castorp „Flügel-schuhe an den Füßen wie Mercurio“ (III, 655) durch den Schnee gleitet.¹⁵⁰ Michael hat mit Hermes die Jugend und Schönheit gemeinsam, die dem Götterboten zu eigen ist, bedeutsamer ist jedoch, daß sogar sein Name ihn als Erzengel Michael, „den christlichen Hermes ψυχοπομπος [psychopompos]“¹⁵¹ ausweist und so seine Verbindung zur Unterwelt herstellt. Er ist keineswegs nur in der Sphäre des Lebens zu Hause, sondern gehört auf seine Weise durchaus auch in die Reihe von Bangs gefährdeten Figuren. Nicht zufällig zeigt sich auch in seinem Fall, wie bei Hans Castorp, die Gefahr in Form des Eros. Bang weist deutlich auf die Gefahren hin, die Michael in der lebensbejahenden Leidenschaft zu Lucia erwarten. Wie Antje Wischmann betont, „[stellt] die Einheit Mikaël – Lucia dämonisierte Lebenskräfte dar“,¹⁵² die sich nicht nur gegen Zoret wenden, sondern auch Michaels eigenen Untergang bedeuten können. Zwar wird die Trennung von Zoret, der ihn ganz zu seinem Geschöpf gemacht hatte, als Befreiung dargestellt, Michael tauscht jedoch im Grunde nur ein Abhängigkeitsverhältnis gegen ein anderes ein. Die betörende Lucia entfremdet Michael nicht nur dem Meister, dem er zuvor in nahezu unterwürfiger Zärtlichkeit ergeben war, sie bindet ihn auch bedingungslos an sich. Es liegt nahe zu vermuten, daß sie ihre Zuneigung nicht nur deshalb von Zoret auf Michael verlagerte, weil sie sich von seiner Schönheit, die sie auf einem Aktgemälde bewundern konnte, erotisch angezogen fühlte und es ihre Bewunderung erregte, daß Michael im Gegensatz zu Zoret ihr Porträt vollenden konnte, sondern daß auch in ihrer Beziehung zu Michael finanzielle Erwägungen eine Rolle spielen (vgl. GW III, 105, 122; VM V, 98, 114).¹⁵³ Zumindest am Anfang ihrer Liebesbeziehung zu Michael hat Lucia außerdem auch noch andere Liebhaber (vgl. GW III, 199; VM V, 190). Sie erscheint auf diese Weise als dominante, berechnende und treulose Geliebte, die sich als *femme fatale*-Figur so deutlich in die Gruppe gefährlicher Frauen in Bangs Werk – von Gräfin Hatzfeldt in *Hoffnungslose Geschlechter* bis zur *femme du monde* in *Die vier Teufel* – einreicht,¹⁵⁴ daß man in Michaels Verhältnis zu ihr eine Gefahr für den unerfahrenen jungen Mann vermuten muß.

¹⁴⁹ Vgl. Frizen: *Zeitenwende*, S. 239 und S. 194 dieser Arbeit.

¹⁵⁰ Vgl. auch Berghaus, S. 50.

¹⁵¹ [Richard?] Ganschinetz: „Katabasis.“ In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll. Bd. 20, Stuttgart 1919, S. 2359-2449, hier: S. 2386. Zu Michael als *Psychopompos* vgl. auch Martin Bocian: *Lexikon biblischer Personen*. Unter Mitarbeit von Ursula Kraut und Iris Lenz. Stuttgart 1989, (= Kröners Taschenausgabe 460), S. 371.

¹⁵² Wischmann, S. 106.

¹⁵³ Vgl. auch Secher, S. 339.

¹⁵⁴ Vgl. Secher, S. 310, 342; Wischmann, S. 110.

Obwohl Michael im Spannungsfeld von Leben und Kunst das siegreiche Leben verkörpert und sich dadurch von Bangs früheren dekadenten und gefährdeten Helden abhebt, droht also auch ihm in der Hingabe an die leidenschaftliche Liebe Gefahr, denn sie bringt die grausame, herzlose Seite zum Vorschein, die in ihm angelegt ist. Schon früh wird sie in der Beschreibung seiner „brutalen Hände“ (GW III, 45; VM V, 41) und seiner Doppelgesichtigkeit (vgl. GW III, 27; VM V, 24), angedeutet. Seine gefühllose Rücksichtslosigkeit, die mit einer „gierige[n] Sinnlichkeit“¹⁵⁵ gepaart ist, dominiert jedoch erst seine Persönlichkeit, nachdem er Lucias Geliebter geworden ist. Deshalb bietet sich eine Identifikation Hans Castorps mit Michael an, der ebenso sehr der lockenden Todeserotik Clawdia Chauchats verfällt, wie Michael von Lucia de Zamikofs vitalistischer gefärbter Anziehungskraft verlockt wird. Beide Frauen werden ausdrücklich mit dem dionysischen Element assoziiert: Lucia wird von Zoret als „Mänade“ bezeichnet (GW III, 96; VM V, 899), und Clawdia kehrt nach ihrer langen Abwesenheit als „Hörige“ (III, 804) eines neuen Liebhabers auf den Berghof zurück, der mit „Bacchus selbst“ (III, 783) verglichen wird, also Dionysos darstellt: Als solcher wird er konsequenterweise auch mit der Raubtier-Metaphorik assoziiert – in Form des Adlers, dem „Leu der Lüfte“ (III, 821), der gemeinsam mit dem Löwen eines der apokalyptischen „Tiere des Abgrunds“ (VI, 500) darstellt (vgl. Offenb. 4,7).

Nachdem Behrens im ersten Teil des *Zauberbergs* mit dem Meister Claude Zoret identifiziert wurde, übernimmt im zweiten Teil des Romans Mynheer Peeperkorn diese Rolle. Die Parallelsetzung von Behrens und Peeperkorn wird zunächst durch eine mehrfache geschickte Verknüpfung der Szene in Behrens' Atelier mit der Peeperkorn-Episode erreicht,¹⁵⁶ die auch das Motiv der Malerei wiederaufnimmt (vgl. III, 761, 768). Versetzt schon seine Beziehung zu Clawdia Chauchat *alias* Lucia de Zamikof den Holländer in die Position Zorets, so teilt er wie Behrens mit Zoret die Bezeichnung „Meister“ (III, 861, 863). Auch die körperliche Stärke und bäuerliche Herkunft Zorets, sein „Riesenkörper“ (GW III, 157; VM V, 149) mit den „starken Gliedern“ (GW III, 159; VM V, 150), sowie die bereits erwähnten „Bauernhände“ (GW III, 57; VM V, 52) ähneln der imposanten Gestalt Peeperkorns, der „groß und breit“ ist (III, 760), mit riesigen „Kapitänshänden“ (III, 775) und von „volkstümlich-arbeitermäßige[m]“ „Gepräge“ (III, 798). Gleich zu Beginn seines Erscheinens auf dem Berghof charakterisiert ihn Hans Castorp als „robust und spärlich“ (III, 760) und versucht auf diese Weise das Gegensätzliche in Peeperkorns Erscheinung zu beschreiben, die von Kraft und Lebensfreude ebenso geprägt ist wie von Krankheit und Schwäche. Zwischen diesen Extremen be-

¹⁵⁵ Wischmann, S. 110.

¹⁵⁶ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 177-190.

wegt sich auch Zoret, der seiner großen körperlichen Kraft zum Trotz vor den Anforderungen des Lebens kapituliert.

Peeperkorn zeigt sich zunächst in rauschhafter Lebensfreude als Initiator eines nächtlichen Festmahls, das die Ausmaße eines Bacchanals annimmt. Unversehens schlüpft er jedoch aus der Position des Dionysos in die Rolle Christi. Zwölf Personen versammelt er um den Tisch (vgl. III, 777) und zelebriert so zugleich das Abendmahl. Peeperkorns Identifikation mit der Passion Christi verbindet ihn auch erneut mit Zoret, der sich als „wie der von Golgatha festgenagelt“ (GW III, 144; VM V, 137) empfindet. Während Zoret sein Leid in Verbindung zu Christi Leiden am Kreuz setzt, nimmt Peeperkorn auf die Situation des sich von seinen Jüngern verlassen fühlenden Jesus Bezug. Als seine Gäste sich müde zurückziehen wollen, bewegt Peeperkorn sie unter Berufung auf die „durchbohrend[en], herzversehrend[en]“ Ereignisse in Gethsemane zum Bleiben. Sein Appell hat Erfolg, die Gäste sind „in tiefster Seele ergriffen und beschämt“ und versichern, sie seien „frisch und munter“ (III, 789).

Das Festmahl wird fortgesetzt, Hans Castorp nimmt an Peeperkorns Seite Platz. Übertragen auf die Situation des Abendmahls wird er auf diese Weise in die Position von Johannes, dem Jünger versetzt, für den ihn sein Vorname prädestiniert.¹⁵⁷ Schon Bendix Grünlich kommentiert in *Buddenbrooks* den Namen „Johann“ mit den Worten: „wer dächte dabei nicht an den Lieblingsjünger des Herrn“ (I, 98). Auch dieser Rückgriff auf biblische Muster ist in *Michael* vorgebildet, wo Michael explizit mit Johannes verglichen wird: „Michael [hob] unter der Lampe, wo er saß, den Kopf zum Meister empor. Auf dem weißen Gesicht lag ein Ausdruck, wie der heilige Johannes ihn hatte“ (GW III, 49; VM V, 44).

Dieser Vergleich, der das Bild des Jüngers an der Brust Jesu (vgl. Joh. 13, 23) evoziert, ist natürlich nicht zufällig gewählt, sondern stellt, wie bereits unter 2.4. erwähnt, ein weiteres Beispiel dar für Bangs indirekte Art, die erotische Komponente in dem Verhältnis zwischen Claude Zoret und seinem „Liebling Michael“¹⁵⁸ anzudeuten. In der Wahl der intertextuellen Bezugsfiguren geht Bang dabei sehr geschickt vor. Einerseits trägt das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Zoret und Michael, der seinen „Meister“ zu Beginn des Romans geradezu mit Anbetung verehrt, deutlich Züge einer profanisierten Variante der biblischen Beziehung zwischen Jesus und Johannes, dem „Jünger [...], welchen Jesus lieb hatte“ (Joh. 21, 20), so daß sich eine Parallelisierung schon deshalb anbietet, um auf intertextuelle Weise die extreme Hingabe zu verdeutlichen, die Michael für Zoret zeigt. Die Identifikation von Michael mit Johannes unterstreicht die gottgleiche Rolle, die sich Zoret dem jungen Mann gegenüber

¹⁵⁷ Vgl. auch Seidlin, S. 109 und Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 121.

¹⁵⁸ Hamecher, S. 140.

anmaßt und dient als subtiler antizipatorischer Hinweis, daß dieses fast etwas blasphemische Verhältnis nicht andauern wird. Andererseits signalisiert Bang durch diese Bezugnahme auf eine der wenigen biblischen Schilderungen, die sich für eine homoerotische Lesart anbieten, daß es sich bei der Beziehung, die Michael zu dem Meister hat, um ein Liebesverhältnis handeln könnte. Es kommt Bangs gleichzeitigem Bemühen um Signalisierung und Bedürfnis nach Maskierung des homoerotischen Inhalts seines Romans dabei sehr entgegen, daß das enge Vertrauensverhältnis zwischen Jesus und Johannes von Homosexuellen, die in einer heterosexuell bestimmten Welt nach Identifikationsfiguren suchen, zwar wiederholt in einem homoerotischen Sinn interpretiert worden ist,¹⁵⁹ und man dieses „biblische Paar“ daher zum homosexuellen Kanon der Gestalten rechnen muß, daß diese Interpretation aber immer – vermutlich aufgrund religiöser Bedenken – „heftig umstritten“¹⁶⁰ blieb. Etwaige Vorwürfe, das Verhältnis Zoret-Michael werde von ihm durch die biblische Allusion als homoerotisch charakterisiert, konnte Bang deshalb dadurch entkräften, daß die Parallelisierung ja nur funktionierte, wenn man auch von Homoerotik im Verhältnis von Jesus und Johannes ausging. War das jedoch nicht der Fall, so war auch Zorets Zuneigung zu Michael davon nicht betroffen.¹⁶¹

Wenn die dänische Boulevardpresse, wie bereits erwähnt Zoret dennoch als „unverschleierte Homosexuellen“,¹⁶² bezeichnete, so lag das daran, daß Bangs Roman, wie Detering meint, an anderer Stelle eine zu starke „Durchschaubarkeit“¹⁶³ aufweist und daß man außerdem von der allgemein bekannten Homosexualität des Autors wieder einmal auf das notwendige Vorhandensein homosexueller Inhalte in seinen Werken schließen zu können meinte.

Thomas Mann dürfte ebenfalls aufgefallen sein, daß gerade der Vergleich von Michael mit Johannes einen sehr raffinierten Bezug auf den homosexuellen Kanon der Gestalten und die „schwule Ikonologie“¹⁶⁴ darstellte, der seine homoerotische Signalfunktion erfüllte und zugleich auf nahezu unangreifbare Weise maskierte. Indem Thomas Mann gerade diesen in-

¹⁵⁹ Vgl. u.a. Randy P. Conner, David Hatfield Sparks und Mariya Sparks: *Cassell's Encyclopedia of Queer Myth, Symbol, and Spirit. Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgender Lore*. London 1997, S. 192-193. ; Raymond-Jean Frontain: „The Bible.“ in: Claude J. Summers (Hg.): *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. London ²1997, S. 92-100, hier: S. 97-98.

¹⁶⁰ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 348.

¹⁶¹ Daß diese Argumentationsweise eine lange Tradition hat, zeigt sich darin, daß schon der englische König Jakob I. die Beziehung zu seinem Günstling, dem Herzog von Buckingham, auf diese Weise verteidigte, vgl. Raymond-Jean Frontain: „The Bible.“ in: Claude J. Summers (Hg.): *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. London ²1997, S. 92-100, hier: S. 98.

¹⁶² Vgl. Kapitel 2, Fußnote 88.

¹⁶³ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 269.

¹⁶⁴ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 344.

tertextuellen Bezug aus *Michael* aufnimmt und auf seine Figuren überträgt, übernimmt er den homoerotischen Subtext aus Bangs Roman in den *Zauberberg* – und zwar auf sehr diskrete Weise. Hier zeigt sich, wie Thomas Mann nicht nur auf die von Keilson-Lauritz angesprochene Art und Weise den Kanon „fortschreibt“,¹⁶⁵ indem er sich auf Bangs *Michael* bezieht, sondern wie er über die bereits erprobte Technik, Verweise auf Bangs Werke im Rahmen seiner verdeckten Darstellung von Homoerotik zu instrumentalisieren, hinausgeht und in einer Form potenziertes Intertextualität sowohl den Text selbst als auch dessen Prätexte evoziert.

Durch diese doppelte intertextuelle Folienbildung, in der die homoerotische Anziehung, die Michael und den Meister aneinander bindet, dem Verhältnis Hans Castorps zu Mynheer Peeperkorn unterlegt wird, die sich zum „Tête-à-tête“ (III, 799) treffen, wird Hans Castorps freundschaftlich ergebenes Verhalten dem Holländer gegenüber, mit dem er seine Umwelt verwirrt, verständlicher. Besonders Settembrini, der in Peeperkorn nur „ein[en] dumme[n] alte[n] Mann“ (III, 807) sieht, findet es „grotesk“ (III, 811), daß sich Hans Castorp, trotz der lächerlichen Züge, die Peeperkorn trägt, von seiner „Persönlichkeit“ (III, 812) beeindruckt zeigt und mit dem Rivalen um Clawdias Gunst sogar Freundschaft schließt, anstatt eifersüchtig auf ihn zu sein.

In der Tat erscheint Hans Castorps Benehmen Peeperkorn und Clawdia gegenüber seltsam. Obwohl der Hauptgrund für sein langes Verweilen auf dem Berghof die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Clawdia war und er dementsprechend zunächst „verstört“ (III, 759) reagiert, als sie nicht allein, sondern in Begleitung des neuen Geliebten auf den Berghof zurückkehrt, er sich zuerst auch weiterhin sexuell von ihr angezogen fühlt (vgl. III, 825) und sich über seinen Rivalen um ihre Gunst lustig macht (vgl. III, 774), wird sein Verhältnis zu ihr dann „zunehmend enterotisiert“,¹⁶⁶ was sich symptomatisch schon darin zeigt, daß er entgegen seiner in der Karnevalsnacht geäußerten Absicht, er werde sie auf ewig duzen, – „je te tutoierai éternellement“ (III, 470) – aus dieser Intimität zum formellen „Sie“ zurückkehrt. Es ist jedoch falsch, mit Kurzke allgemein von einem „Verschwinden“ der „homoerotische[n] Komponente“,¹⁶⁷ – für die Clawdia als Stellvertreterin Pribislavs ja immer steht – in der zweiten Hälfte des Romans zu sprechen. Sie verschwindet nicht, sondern wird modifiziert und verlagert: von Clawdia/Pribislav auf Peeperkorn,¹⁶⁸ Hans Castorps neuen „Duz-Freund“ (III, 867).

¹⁶⁵ Vgl. S. 27 dieser Arbeit.

¹⁶⁶ Hermann Kurzke: „Die Erotik des *Zauberbergs*.“ In: *Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft* 6/7 (1987), S. 55-69, hier: S. 64.

¹⁶⁷ Kurzke: *Die Erotik des „Zauberbergs“*, S. 64.

¹⁶⁸ Vgl. auch Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 20.

Settembrini hat durchaus recht, wenn er erstaunt bemerkt, daß Hans Castorp sich „beinahe mehr um ihn [Peeperkorn] kümmer[t] als um sie [Clawdia]“ (III, 807).

Läßt sich schon anhand von Settembrinis Beobachtung vermuten, daß Hans Castorps Interesse an Peeperkorn homoerotisch bedingt ist, so stellt sich die Freundschaft, die Hans Castorp für Peeperkorn seltsamerweise empfindet, dem Leser, der die intertextuellen Verweise auf Bangs *Michael* wahrnimmt und erkennt, daß Hans Castorp mit Michael und Peeperkorn mit Zoret identifiziert werden, eindeutig als homoerotisch gefärbt dar. Um diese Aussage zu transportieren, funktionalisiert Thomas Mann allerdings nicht nur den Verweis auf *Michael*. Zusätzlich zur Bezugnahme auf Bangs Roman verwendet er noch einen zweiten Prätext, vor dessen Folie Hans Castorp und Peeperkorn sogar in die eindeutige Position eines Liebespaares gerückt werden. Wie Barbara Wedekind-Schwertner gezeigt hat, zitiert der Dialog zwischen Hans Castorp und Peeperkorn zeitweilig das Gespräch der Liebenden Suleika und Hatem aus Goethes *West-östlichem Divan*.¹⁶⁹ Wie auch schon bei der Betrachtung anderer Werke Thomas Manns – insbesondere *Tonio Kröger* – zu beobachten war, verwendet der Autor hier also mehrere Prätexte, um eine Aussage zu erreichen. Diese Technik ist besonders für den *Zauberberg* typisch, in dem sich, wie noch deutlich werden wird, eine so große Anzahl von einander überlagernden intertextuellen Referenzen findet, daß man die Intertextualität geradezu als Strukturprinzip dieses Romans ansehen kann.

Konnte Thomas Mann bei seiner Funktionalisierung von Goethes *Divan* eher damit rechnen, daß seine Leser die Anspielung erkennen würden, so stellt Michael zwar den unbekannteren Prätext dar, eignet sich zugleich aber wesentlich besser für Thomas Manns Zwecke. Das gilt insbesondere auch deshalb, weil Bangs Roman ihm bereits das erotische Dreiecksverhältnis bot, das er im *Zauberberg* darstellte. Vor der Folie des Prätexts *Michael* bildet das „Dreieck“ (III, 775) Hans-Clawdia-Peeperkorn deutlich die Beziehung zwischen Michael, Lucia und dem Meister ab und überträgt das homoerotische Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen dem Meister und Michael auf den *ingénu* Hans Castorp und die welterfahrene „Persönlichkeit“ Peeperkorn. Diese Dreiecksbildung, die mit ihrer Austauschbarkeit von Geliebtem und Rivalen auf ähnliche Weise schon in *Tonio Kröger* zu beobachten war,¹⁷⁰ und in vergleichbarer Form auch in Shakespeares Sonetten dargestellt ist, ist typisch für den homosozialen oder gar verdrängt homosexuellen Austausch zwischen Männern, der dazu führt, daß in dem entstehenden Dreiecksverhältnis das Band zwischen den beiden Rivalen stärker ist als die

¹⁶⁹ Vgl. Wedekind-Schwertner, S. 336-337.

¹⁷⁰ Vgl. S. 144 dieser Arbeit.

Bindung zwischen dem jeweiligen Rivalen und der gemeinsamen Geliebten.¹⁷¹ Clawdia Chauchat reagiert dementsprechend mit eifersüchtiger „Unruhe und selbst Spitzigkeit“ auf Hans Castorps und Peeperkorns Verhältnis „von Mann zu Mann“ (III, 800).

Thomas Mann benutzt den Prätext *Michael* jedoch nicht nur, um die homoerotische Komponente im Verhältnis Hans Castorp-Peeperkorn zu unterstreichen, er setzt Bangs Roman auch eine Neuinterpretation homoerotischer Gefühle entgegen. Die homoerotische Anziehung zwischen Hans Castorp und Peeperkorn unterscheidet sich deutlich von der zwar camoufflierten, aber dennoch als homosexuell erkennbaren Liebesbeziehung, die zwischen Zoret und Michael besteht. Hans Castorp selbst will sein freundschaftlich-bewunderndes Verhalten Peeperkorn gegenüber dadurch erklärt sehen, daß er „nicht männlich auf die Art“ sei, „daß [er] im Manne nur das nebenbuhlende Mitmännchen erblicke“ (III, 811-812), und verweist damit auf ein Ideal gesellschaftlicher Homoerotik, das an die Stelle des sexuellen Konkurrenzkampfes unter Männern ein männliches Miteinander stellt.

Mit dieser Vorstellung rekurriert Hans Castorp auf die Gespräche, die er zuvor mit Settembrini und Naphta über Männerbünde geführt hat und in denen von dem „mit Blut besiegelt[en]“ „Bruderbund“ (III, 703) die Rede war. In der Konzeption dieser Romanpassagen und der Vorstellung einer von sozialer Homoerotik geprägten Männerwelt war Thomas Mann von Hans Blüher's *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* beeinflusst, einem Werk, das keinen geringen Einfluß auf die Entwicklung seines Selbstverständnisses als Homosexueller ausübte¹⁷² und auf das noch zurückzukommen sein wird. Hans Castorps Verhältnis zu Peeperkorn entspricht dieser Hinwendung zu einer sozialen Homoerotik, die sich deutlich von seiner sinnlichen Liebe zu Pribislav unterscheidet und auch anderer Natur ist als Settembrinis von pädagogischem Eros geprägte Zuneigung zu Hans Castorp.¹⁷³ Diese nähert sich dem männlichen Konkurrenzverhalten insofern an, als auch sie von Eifersucht und Besitzansprüchen geprägt ist. Das zeigt sich deutlich in Settembrinis ablehnender, weil eifersüchtiger, Haltung Peeperkorn gegenüber, über die sich Hans Castorp hinwegsetzt, indem er nicht nur weiterhin Peeperkorns Nähe sucht, sondern auch ein zweifaches Bündnis schließt: er nimmt Clawdias Vorschlag an, „ein Bündnis für ihn [Peeperkorn]“ zu schließen, „wie man sonst gegen jemanden ein Bündnis schließt“ (III, 830), und ergänzt diese Verbindung dann durch seinen „Bruderbund“ (III, 849) mit dem Holländer.

Auf diese Weise wird dem sexuellen Konkurrenzverhalten im ersten Teil des Romans, wie es in der oben beschriebenen Szene zwischen Behrens und Hans Castorp exemplarisch

¹⁷¹Vgl. S. 142 und 375 dieser Arbeit.

¹⁷²Vgl. Sommerhage, S. 114-117; Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 367 und S. 381 dieser Arbeit.

dargestellt ist, im zweiten Teil des Buches ein verändertes Geschlechterverhalten gegenübergestellt, das an die Stelle sexueller Leidenschaft und Besitzansprüche ein panerotisches, entsexualisiertes Element setzt. Neben Eros tritt Caritas (vgl. III, 832)¹⁷⁴ – verkörpert in der Einheit von Dionysos und Christus in Peeperkorns Person. Im Rahmen dieser Abwendung von der erotischen und damit der gefährlichen Liebe und der Hinwendung zu neuen zwischenmenschlichen Verhaltensmustern erfährt auch Bangs Prätext seine intertextuelle Umdeutung.

Während Michael den Meister für eine Frau verläßt, ihn verrät und in seinem Leid allein läßt, verhält sich Hans Castorp mit seinen fürsorglichen Besuchen an Peeperkorns Krankenbett entgegengesetzt. Er bietet so nicht nur eine Kontrafaktur zu Michaels grausamem Verhalten, sondern überwindet auch sein eigenes sexuelles Konkurrenzverhalten, das er im ersten Teil des Romans Behrens gegenüber zeigte, zugunsten einer caritativen Haltung. Im Gegensatz zu Lucia und Michael, die ganz in ihrer erotischen Leidenschaft füreinander aufgehen, können Clawdia und Hans Castorp es nicht „fertigbringen“, Peeperkorn „sozusagen in Gethsemane im Stich zu lassen“ (III, 829). An die Stelle von Michaels und Lucias leidenschaftlicher Umarmung in Zorets Todesstunde tritt im *Zauberberg* der keusche Stirnkuß, den Hans Castorp und Clawdia bei Peeperkorns Tod austauschen (vgl. III, 868).

Diese Hinwendung zur Caritas, die die intertextuelle Uminterpretation von Bangs Prätext illustrieren soll, ist jedoch ebenso inkonsequent durchgeführt wie die damit verbundene, von Böhm beschriebene halbherzige Aneignung eines theoretischen bisexuellen Ideals im zweiten Teil des Romans.¹⁷⁵ Es gelingt nicht, die homosexuelle Faszination auf Dauer gegen eine in Panerotik aufgehende entsexualisierte Homoerotik auszutauschen. Zwar lernt der Jünger Hans Castorp von seinem Meister Peeperkorn Caritas, zugleich bleibt aber durch den Bezug auf das Verhältnis Johannes-Jesus und die homoerotische Interpretation, die es im Prätext *Michael* erhält, die Macht des Eros immer lebendig. Dem entspricht auch, daß Peeperkorn sich das Leben nimmt, weil er meint, vor den erotischen Anforderungen des Lebens, das er als „ein hingesprenkelt Weib“ (III, 784) bezeichnet, nicht mehr bestehen zu können. Ein caritatives Dasein genügt ihm nicht; als er nicht mehr sexuell vom Leben Besitz ergreifen kann, geht er freiwillig in den Tod. Clawdia Chauchat und Hans Castorp werden benachrichtigt und eilen in auffälligem Gegensatz zu dem Verhalten von Michael und Lucia an sein Krankenbett. Sie kommen jedoch zu spät, Peeperkorn ist bereits tot. Er starb wie Zoret einen einsamen Tod. Auf diese Weise ist die Szene eine gleichzeitige Imitation und Kontrafaktur von Zorets Sterben.

¹⁷³ Vgl. auch Wedekind-Schwertner, S. 339.

¹⁷⁴ Vgl. Seidlin, S. 123-124; Kurzke: *Die Erotik des „Zauberbergs“*, S. 64.

7.7. „Mynheer Peeperkorn (des weiteren)“

Die Figur Peeperkorn, die die zentrale Gestalt der zweiten Hälfte des *Zauberbergs* darstellt, ist weder primär noch ausschließlich eine intertextuelle Nachfolgefigur Claude Zorets, sondern vereint noch mehrere andere Identitäten in sich. Reinhard Baumgart hat zu Recht festgestellt, daß Peeperkorn eine „in sich widersprüchliche Persönlichkeit“ ist, die von Thomas Mann „in behaglicher Breite mehrdeutig aufgebaut wird“.¹⁷⁶ Daß die komplex generierte Ambivalenz, die diese „am schwersten zu deutende Figur des Romans“¹⁷⁷ ausstrahlt, vom Autor nicht zuletzt über die Vereinigung heterogener Bezugs- und Identifikationsfiguren – teils literarischer, teils biographischer Art – erreicht wird, ist in der Sekundärliteratur zum *Zauberberg* mehrfach angesprochen worden.¹⁷⁸ Man hat jedoch noch nicht alle relevanten Bezugsfiguren ausfindig gemacht.

Peeperkorn, der „königliche Stammler“ (III, 806) ruft Verehrung und Spott gleichermaßen hervor. Er verkörpert eine der Todesverbundenheit des Berghofs entgegengesetzte Lebensfreude, deren rauschhaft zelebrierte Maßlosigkeit allerdings ihrerseits in den Untergang führt. In Peeperkorn zeigt sich das „dionysische Paradoxon, [...] die in sich widersprüchliche ekstatische Einheit von Leben und Tod“.¹⁷⁹ Er nimmt Hans Castorp gegenüber eine Gegenposition ein, die sich schon in der caritativ abgeschwächten aber anfangs durchaus vorhandenen Rivalität der beiden Männer um Clawdia Chauchats Gunst zeigt. Hans Castorps siebenjähriger Flirt mit Krankheit und Tod wird kontrastiert von Peeperkorns Vitalität. Diese Gegenüberstellung erhält besonders auf der Künstler-Ebene des Textes Gewicht. Stellt Hans Castorp den in Dekadenz und Todessehnsucht gefangenen Künstlertypus dar, so verkörpert Peeperkorn die vitalistischen Tendenzen eines neuen Künstlertums.

Thomas Mann sah sich zur Entstehungszeit des *Zauberbergs* mit einer neuen Künstlergeneration konfrontiert, deren Vertreter sich bewußt von der literarischen Dekadenz der Jahrhundertwende abwandten. Zwar wurzelte dieses neue Künstlertum zum Teil in Einflüssen, die auch Thomas Mann und seine Generation entscheidend geprägt hatten, die jungen Künstler bewerteten diese jedoch anders. So bezogen diese Autoren sich wie Thomas Mann auf Nietz-

¹⁷⁵ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 366.

¹⁷⁶ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 42.

¹⁷⁷ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 210.

¹⁷⁸ Eckhard Heftrich hat das „Mythenspiel“ analysiert, in das sich der Leser durch Peeperkorns Identifizierung mit Bacchus einerseits und Christus andererseits „hinein versetzt fühlt“, Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 121. Michael Maar hat sich näher mit den biographischen Bezugsfiguren Heinrich und Carla Mann, sowie mit Andersens Prätext *Die Nachtmütze des Hagestolzen (Pebersvendens Nathue)* befaßt, vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 65-72 und 281. Von den vielen Beiträgen, die ausschließlich Gerhart Hauptmanns Vorbildfunktion beschreiben, hebt sich Hans Wyslings Aufsatz ab, der abgrenzend und ergänzend dazu auch auf Goethes Bedeutung für die Figur des eindrucksvollen Holländers eingeht, vgl. Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 23.

¹⁷⁹ Rey, S. 441.

sche, jedoch „nicht auf den Moralisten, Kritiker und Psychologen, sondern auf den lebensbejahenden, leibvergottenden, auf den Nietzsche triumphans, dem vielleicht die Zukunft gehör[te].“¹⁸⁰ Thomas Manns ablehnende, aber zugleich auch heimlich bewundernde Haltung diesem neuen Künstlertypus gegenüber setzte er in den Notizen zu seinem nie vollendeten Essay *Geist und Kunst* in Beziehung zu der einige Jahre zurückliegenden, von vergleichbaren Gefühlen geleiteten fiktionalisierten Auseinandersetzung Henrik Ibsens mit dem aufstrebenden jungen Autor Knut Hamsun in *Baumeister Solneß* (*Bygmester Solness*).¹⁸¹ Ähnlich wie Ibsen fühlte sich Thomas Mann von einer neuen Künstlergeneration bedroht, deren Ziele er teils bewunderte, teils belächelte. Diese ambivalente Einstellung spiegelt sich in der ironischen Darstellung Peeperkorns, die zwischen Ridikulisierung und Admiration schwankt. Als Vertreter einer starken, dekadenzüberwindenden Haltung beeindruckt Peeperkorn, wirkt zugleich in seinem übertriebenen – letztlich nicht aufrechtzuerhaltenden – Vitalismus aber auch lächerlich. Das liegt nicht zuletzt daran, daß er der falschen Generation angehört. War Thomas Mann von der vitalen, aufstrebenden, neuen Künstlergeneration beeindruckt, wenngleich er ihre Überzeugungen nicht teilte, so begegnete er den Versuchen älterer Schriftstellerkollegen, sich dem neuen Trend anzuschließen, weitaus weniger mit Respekt als vielmehr mit Spott. Als typische Vertreter der älteren Generation, die sich der jungen anzuschließen versuchte, sah Thomas Mann Gerhart Hauptmann, der sich daher als ein Modell für Peeperkorn anbot. Nicht zufällig handelt es sich bei Peeperkorn nicht um einen vitalen jungen, sondern einen alten, kranken Mann, der Ideale vertritt, denen er selbst nicht (mehr) entsprechen kann. In den Notizen zu *Geist und Kunst* vermerkte Thomas Mann um 1909:

Das Interesse, das, au fond, die Generation beherrscht, zu der Hauptmann, Hofmannsthal und ich gehören, ist das Interesse am Pathologischen. Die Zwanzigjährigen sind weiter. Hauptmann sucht eifrig Anschluß. Jemand sollte zählen, wie oft im *Griechischen Frühling* „gesund“ vorkommt.¹⁸²

Diese Äußerung zeigt, daß Thomas Mann in Gerhart Hauptmann, einen der neuen Generation nahestehenden Künstler sah, dessen Öffnung einer vitalistischen Haltung gegenüber er zunächst spöttisch aufnahm. Hauptmann war aufgebracht, als er begriff, daß Mynheer Peeperkorn ein literarisiertes Abbild seiner selbst darstellte. Er sah sich in dieser Figur als „idiotische[s] Schwein“¹⁸³ karikiert – ein Eindruck, der ihn nicht völlig täuschte. Thomas Mann sah

¹⁸⁰ Hans Wysling: „*Geist und Kunst*“, S. 144.

¹⁸¹ Vgl. Thomas Manns Notiz 103 zu *Geist und Kunst* und Hans Wyslings Kommentar dazu, in: Wysling: „*Geist und Kunst*“, S. 207-209.

¹⁸² Zitiert nach dem Abdruck der Notizen in: Wysling: „*Geist und Kunst*“, S. 207.

¹⁸³ Randglosse in Hauptmanns Exemplar des *Zauberbergs*, zitiert nach: Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 263.

in Hauptmanns Haltung, wie die oben zitierte Notiz illustriert, den allzu bemühten – und somit lächerlichen – Versuch, eines Mitgliedes der älteren Generation, sich neuen Tendenzen in der Literatur anzuschließen. Zudem vermutet Manfred Dierks wohl zu Recht, „Gerhart Hauptmanns griechischer Regenerationsfrühling könnte – als Simplifizierung Nietzsches – einen skeptischen Widerspruch provoziert haben“,¹⁸⁴ dem Thomas Mann auf diese Weise Ausdruck verlieh. Obwohl dies dafür spricht, daß der Autorenkollege absichtlich lächerlich gemacht werden sollte, und die Figur Peeperkorns deshalb als „symbolische Hinrichtung Gerhart Hauptmanns“¹⁸⁵ interpretiert worden ist, enthielt auch Thomas Manns Verteidigung, er habe Peeperkorn als „Huldigung“ an Hauptmann, nicht als „schnödes Zerrbild“ (IX, 814) intendiert, durchaus Wahrheit. Daß er Hauptmann zwar als Peeperkorn „verspottete“, zugleich aber auch „mit Bewunderung aufschaut[e]“¹⁸⁶ zu ihm und Peeperkorn deshalb mit einer „zwiespältige[n] Verehrung“¹⁸⁷ darstellte, daß „die Porträtierung Hauptmanns [...] ein komisches, aber erzenes Denkmal, Mord aber auch Verewigung“¹⁸⁸ ist, zeigt sich darin, daß Hans Castorps Schneetraum, der den Protagonisten dem Leben näher bringen soll, unter anderem Hauptmanns *Griechischem Frühling* nachgestaltet ist,¹⁸⁹ den er offensichtlich nicht so einseitig negativ beurteilte, wie die oben zitierte Notiz zunächst vermuten lassen könnte. Hauptmanns neuere Werke dienten Thomas Mann also zugleich auch als Vorbild zur Gestaltung einer positiven, vitalen Gegenwelt zum todesverhafteten Berghof. Sie bleibt freilich Utopie, Hans Castorp vergißt die Einsicht des Schneetraums sogleich wieder, und diese Irrealität der lebensbejahenden Vision stellt ihre Gültigkeit in Frage.

Peeperkorn würde als Verkörperung vitaler Lebensfreuden jedoch kaum Bewunderung in seinem ‚Jünger‘ Hans Castorp hervorrufen, noch wäre seine Christusstilisierung, die ja in ihrer Verbindung mit Dionysos zugleich eine Nietzsche-Stilisierung ist,¹⁹⁰ angebracht, wenn der Holländer eine rein lächerliche Figur wäre. Daß sein ausgeprägter Vitalismus zu Spott Anlaß gibt, bedeutet in der von Zweideutigkeit so stark geprägten Sinnstruktur des Romans¹⁹¹ nicht, daß er nicht trotzdem auch eine positive Bewertung erfährt: „Peeperkorn ist Huldigung und

¹⁸⁴ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 32.

¹⁸⁵ Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 41.

¹⁸⁶ Wysling: *Der „Zauberberg“ – als Zauberberg*, S. 56.

¹⁸⁷ Runge, S. 87.

¹⁸⁸ Maar: *Geister und Kunst*, S. 73.

¹⁸⁹ Vgl. Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 258-259.

¹⁹⁰ In der Zeit seines geistigen Zusammenbruchs schrieb Nietzsche bekanntlich Briefe, die er mit „Der Gekreuzigte“ oder „Dionysos“ unterzeichnete. Peeperkorn wird auf diese Weise also mit Nietzsche identifiziert, vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 193.

¹⁹¹ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 129.

Karikatur zugleich“.¹⁹² Das zeigt sich nicht zuletzt darin, daß neben das Vorbild Hauptmann auch der weitaus positiver bewertete Goethe als Modell für Peeperkorn tritt.

Wie Hans Wysling betont, hat

die sensationelle Aufdeckung, daß Thomas Mann in Peeperkorn Gerhart Hauptmann karikiert hat (und daß er ihn damit zu ermorden versuchte), in vielen Darstellungen die auf die Dauer wichtigere Einsicht [verdeckt], daß Peeperkorn auch eine Goethe-Inkarnation ist.¹⁹³

Diese Verbindung von Hauptmann mit Goethe kommt nicht von ungefähr. Vielmehr dient sie zunächst wiederum satirischen Zwecken: Hauptmanns Selbststilisierung zum Goethe-Nachfolger, die mit Thomas Manns eigener „imitatio Goethes“ kollidierte, sollte „aufs Korn“ (III, 761) genommen werden.¹⁹⁴ Gleichzeitig wird auch Goethe selbst in Peeperkorns Gestalt einer milden Ironisierung unterworfen. Dieses leicht satirische Goethe-Bild, das der Darstellung von Peeperkorn zugrunde liegt, wird in *Lotte in Weimar* aus der Sicht Riemers fortgeführt und dort mit ganz ähnlichen Formulierungen besetzt wie Thomas Mann sie im *Zauberberg* zur Beschreibung Peeperkorns verwendet. Peeperkorn und der alte Goethe aus *Lotte in Weimar* entsprechen sich in ihrer eindrucksvollen Persönlichkeit, neben der der Inhalt ihrer Rede verblaßt, so daß das Gesagte „am Ende ohne Zutat und Halt des Persönlichen gar nicht mehr wahr ist“ (II, 443), beziehungsweise sich als sinnloses Gestammel „bedeutend abreiße[n]de[r] Worte“ (III, 779) entpuppt. Trotz dieses satirischen Blickes auf Goethe, der in dem 1939 von einer gelegentlich spöttischen Verehrung zeugt, stellt Goethe „als Plastiker und Naturfrommer, als Mann der ‚Lebensandacht‘“¹⁹⁵ in der Entstehungszeit des *Zauberbergs* für Thomas Mann hauptsächlich noch eine Vorbildfigur dar, wie die *Betrachtungen eines Unpolitischen* und *Goethe und Tolstoi* erkennen lassen.

In *Goethe und Tolstoi* werden diese beiden Autoren, die Vertreter „der leiblich-heidnischen Welt“ (IX, 103) mit den „kranke[n] Menschen“ (IX, 103) Schiller und Dostojewski kontrastiert und so in Gegensätze eingebunden, die auch im zeitgleich entstehenden *Zauberberg* eine wesentliche Rolle spielen. Goethe hebt sich in diesem Zusammenhang einerseits positiv von dem gequälten, kränkelnden Schiller ab und wird andererseits als „europäischer Humanist“ vorteilhaft mit dem „anarchistischen Urchrist[en]“ (IX, 62) Tolstoi und seiner „halbasiatischen“ „weichen, wilden Menschlichkeit“ (IX, 131) kontrastiert. Zu den zahlreichen Gegensätzen, die in der ambivalenten Gestalt des „robusten und spärlichen“ Peeperkorn

¹⁹² Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 336.

¹⁹³ Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 23.

¹⁹⁴ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 210.

¹⁹⁵ Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 23.

enthalten sind, gehören auch Thomas Manns Einschätzungen von Goethe und Tolstoi, denn der Holländer ist nicht nur ein Goetheporträt, er trägt auch Züge von Tolstoi. „Auf dieselbe Weise, wie er [Peeperkorn] Dionysos und Christus ist“, ist er auch zugleich Goethe und Tolstoi.¹⁹⁶ Diese Nähe zum ‚Asiatismus‘, die sich auch in Peeperkorns Vergangenheit in Indien, der vermuteten Heimat des Dionysos,¹⁹⁷ und seiner Liebe zu der slawischen Madame Chauchat zeigt, bedingt es nicht zuletzt, daß er dem Untergang nicht entgehen kann.

Die Unmöglichkeit, dem Untergang zu entkommen, besteht nicht nur für den vitalen, aber zugleich schwerkranken Peeperkorn, sie läßt sich auch auf den Roman als Ganzes übertragen: „Der *Zauberberg* bleibt ein *décadence*-Roman – mit Gegenimpulsen“.¹⁹⁸ Die „Überwindung von Dekadenz und Nihilismus“, mit der schon der Autor der *Betrachtungen* nach eigenen Aussagen „wenigstens *experimentieren*“ (XII, 201) wollte, wird auch im *Zauberberg* nur versucht, jedoch nicht erreicht. Zu den „Hauptimpulse[n] gegen die Todesfaszination“,¹⁹⁹ die im *Zauberberg* gegeben werden, gehören die Goethe-Bezüge. In Goethes Verkörperung durch Peeperkorn leuchtet „der Gedanke der Lebens- und Zukunftsgläubigkeit“²⁰⁰ auf, der durch die anderen Identitäten des Holländers jedoch zugleich wieder der Unmöglichkeit und der Lächerlichkeit anheim fällt.

Die gleichzeitige mythische Überhöhung und Ridikulisierung, die Peeperkorn widerfährt, läßt sich auch aus anderen Identitäten des Holländers ableiten. Eine von ihnen stellt Georg Brandes dar. Daß Brandes' *Hauptströmungen*, insbesondere seine Ausführungen zur deutschen Romantik im allgemeinen und zu Novalis im besonderen, einen großen Einfluß auf Thomas Mann ausübten, der besonders im *Zauberberg* deutlich wird, ist seit langem erkannt worden.²⁰¹ Es ist jedoch unbemerkt geblieben, daß Brandes auch über die *Hauptströmungen* hinaus im *Zauberberg* eine Rolle spielt. Thomas Sprecher hat auf die Vielzahl von „Sanatoriumsromane[n]“ hingewiesen, die Thomas Mann neben seinem eigenen Besuch in Davos, den Briefen und Berichten seiner Frau Katia von ihrem Kuraufenthalt dort sowie den Auskünften „Sachverständige[r]“ bei der Entstehung des *Zauberbergs* als Inspirationsquellen zu Rate zog. Wie Sprecher zu Recht betont, ist es „kaum möglich, alle aufzuzählen, die sich mit dem Kurort Davos literarisch beschäftigt haben“.²⁰² Es ist daher wenig überraschend, daß Brandes'

¹⁹⁶ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 224.

¹⁹⁷ Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 19.

¹⁹⁸ Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 25.

¹⁹⁹ Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 25.

²⁰⁰ Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 24.

²⁰¹ Vgl. Sauereßig, S. 20-22.

²⁰² Thomas Sprecher: „Davos in der Weltliteratur. Zur Entstehung des *Zauberbergs*.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 9-42, hier: S. 25.

kleiner Aufsatz *Davos* in bezug auf die Entstehung des *Zauberbergs* bisher noch keine Beachtung gefunden hat.

Davos war 1903 in Brandes' Essayband *Gestalten und Gedanken* enthalten, der in Thomas Manns Nachlaßbibliothek steht.²⁰³ Zwar sind mehrere Punkte dieses kurzen Reiseberichts auf ähnliche Weise auch in anderen Davos-Texten, insbesondere in Beatrice Harradens Roman *Schiffe, die sich nachts begegnen* (*Ships that Pass in the Night*) und in Klabunds Erzählung *Die Krankheit*, gestaltet.²⁰⁴ Es fällt jedoch auf, daß Brandes auf den knapp fünf Seiten seines Textes fast alle wesentlichen Elemente des Bildes entwirft, das Thomas Mann im *Zauberberg* von Davos zeichnet. *Davos* weist *in nuce* mehrere Motive auf, die in Thomas Manns Roman in epischer Breite zu seinen zentralen Themen entwickelt werden. Angefangen bei der „fesselnde[n] Reise“ der „Eisenbahnfahrt da hinauf“ mit ihren „wilden und großartigen Ausichten“²⁰⁵ (vgl. III, 13), über die überraschend leichte Kleidung, die die Menschen in der „winterlich[en] Landschaft“²⁰⁶ tragen (vgl. III, 27 und 132), und die Beschreibung der Lungenanatorien mit ihren stets geöffneten Fenstern (vgl. III, 20) entsprechen nahezu alle äußerlichen Züge von Brandes' Davos-Schilderung den Umständen in Thomas Manns Roman. Darüber hinaus deckt sich auch Brandes' Beschreibung von dem, was er in den Sanatorien beobachtete, auffällig mit Thomas Manns Schilderung der Krankenwelt. Wie auf dem Berghof sind die Patienten im Speisesaal „nach Nationalitäten oder Sympathien“²⁰⁷ um die Tische gruppiert, wobei eine Volksgruppe besonders stark vertreten ist. Laut Brandes ist die russische Nation diejenige, „welche die größte Anzahl blutarmer Kranker hier herauf sendet“²⁰⁸ auf Thomas Manns Berghof sind zwei der sieben Tische im Speisesaal von Russen besetzt. Mit den seltsam vitalen Kranken des *Zauberbergs* deckt sich auch Brandes' leicht befremdete Schilderung der Patienten, denen man bei den Mahlzeiten ihre Krankheit so gar nicht anzumerken scheint: „In den großen Speisesälen [...] hört man fast niemals husten“.²⁰⁹ In satirisch gesteigerter Form zeigt sich dieser seltsame Kontrast zwischen innerlicher Krankheit und äußerlicher Vitalität in Thomas Manns detaillierten Beschreibungen der „ausgiebigen“ (III, 87) Mahlzeiten, die auf dem Berghof mit „robustem Appetit“ (III, 66) verzehrt werden.

²⁰³ Vgl. Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 161.

²⁰⁴ Vgl. Sprecher, S. 27-29.

²⁰⁵ Georg Brandes: „Davos.“ In: Georg Brandes: *Gestalten und Gedanken. Essays*. München 1903, S. 497-501, hier: S. 498.

²⁰⁶ Brandes: *Davos*, S. 498.

²⁰⁷ Brandes: *Davos*, S. 500.

²⁰⁸ Brandes: *Davos*, S. 501. Einen „Russentisch“ (III, 99) beschreibt auch Harraden in *Schiffe, die sich nachts begegnen*, vgl. Sprecher, S. 27.

²⁰⁹ Brandes: *Davos*, S. 500.

Bis in die Eigenschaften einzelner Figuren lassen sich Motive aus Brandes' Text im *Zauberberg* wiederfinden. Brandes erzählt, daß der dänische Leiter eines der Sanatorien „seinerzeit um seiner Gesundheit willen hierher seine Zuflucht nahm, dann aber, als er sie wiedergewonnen hatte, hier blieb, um sie nicht neuerdings aufs Spiel zu setzen.“²¹⁰ Erinnert dieser Arzt an Hofrat Behrens, der auch von der Lungenkrankheit seiner verstorbenen Frau „etwas abbekommen hatte“ (III, 186) und deshalb meint, daß er „einfach hierher gehörte“ (III, 187),²¹¹ so lassen andere Bemerkungen von Brandes an Joachim Ziemßen und seine mißglückte Rückkehr in das „Flachland“ denken:

Manche werden ganz geheilt, andere sind gezwungen, auf unbestimmte Zeit hier zu bleiben, wenn der Versuch, den Aufenthalt zu wechseln, nicht glücklich für sie ausfiel, und solche empfinden es als eine Qual, darauf angewiesen zu sein, den Rest ihrer Tage an einem Orte zu verbringen, wo sie in der Regel außer stande [sic] sind, die Tätigkeit, die sie in guten Tagen ernährte und ihr Leben ausfüllte, fortzusetzen. So manche verschwiegene Tragödie spielt sich an diesem sonnenbeschiedenen Platze ab.²¹²

Besonders aufschlußreich ist über diese evidenten Parallelen hinaus der Umstand, daß Brandes' Text – wie allerdings auch Klabunds Erzählung *Die Krankheit*²¹³ – ausdrücklich die Verbindung von Krankheit und Eros betont und dem „Flirten zwischen Krankheit und Tod“ besondere Aufmerksamkeit widmet:

All ihre [der Kranken] Zeit und ihre Gedanken werden bei diesem steten Aufenthalt im Freien teils von der Kur, teils vom gesellschaftlichen Zusammenleben mit jungen Männern und Frauen der verschiedensten Nationen in buntem Schwarme in Beschlag genommen, und der Müßiggang ist naturgemäß, hier wie andernwärts, der Verliebten Kopfkissen.²¹⁴

Wie bereits angedeutet, beschränken sich die Verbindungen, die der *Zauberberg* zu Brandes zeigt, jedoch nicht auf Thomas Manns Verwertung von *Davos* und die Auseinandersetzung mit Brandes' Novalis-Bild, der dänische Kritiker ist auch insofern ‚persönlich‘ zugegen, als Thomas Mann der Figur Peeperkorns einige Züge der Person Georg Brandes verlieh. Man könnte die Bezugnahme auf Brandes' *Davos*, einen Text, der letztlich nichts enthielt, was Thomas Mann nicht auch an anderer Stelle hätte nachlesen können, sogar als bewußt angelegten Verweis auf die Person Georg Brandes ansehen, als Hinweis, daß Brandes im *Zauberberg* eine Rolle spielt.

²¹⁰ Brandes: *Davos*, S. 500.

²¹¹ Einen kranken Sanatoriumsleiter enthält auch Klabunds Erzählung *Die Krankheit*, vgl. Sprecher, S. 28.

²¹² Brandes: *Davos*, S. 499.

²¹³ Vgl. Sprecher, S. 28.

²¹⁴ Brandes: *Davos*, S. 500.

Peeperkorns Identifikation mit Brandes zeigt sich zunächst in seiner mehrfach wiederholten Beschreibung als „Persönlichkeit“ (III, 765), die zu einer seiner Hauptcharakteristika wird:

„Persönlichkeit“ – man hatte das Wort beständig im Sinne angesichts seiner; man wußte auf einmal, was das war, eine Persönlichkeit, wenn man ihn sah, ja mehr noch, man war überzeugt, daß eine Persönlichkeit überhaupt nicht anders aussehen könne als er. (III, 775)

„Persönlichkeit“ ist nicht nur ein „Phänomen“ (IX, 717), von dem Thomas Manns Einschätzung von Goethe entscheidend geprägt war,²¹⁵ und das schon deshalb im Zusammenhang mit Peeperkorn genannt wird, es bildet auch einen Schlüsselbegriff in Brandes' Literatur- und Geschichtsvorstellung. Brandes sah die „Quelle der Kultur“ und des Fortschritts in „großen Menschen“.²¹⁶ Das läßt sich schon an der großen Anzahl seiner Arbeiten ablesen, die das Wort „Persönlichkeit“ bereits im Titel tragen.²¹⁷ Es kann kein Zweifel bestehen, daß Thomas Mann dieser Umstand wohlbekannt war, denn Georg Brandes gehört zu den Autoren, die einen bedeutenden Einfluß auf die geistige Entwicklung des jungen Schriftstellers ausübten. „Der starke Eindruck“, den Brandes' „leuchtende Literatur-Analyse“ (XIII, 170) auf Thomas Mann ausübte, wird bereits in einem sehr frühen Aufsatz Thomas Manns, dem 1896 veröffentlichten „*Kritik und Schaffen*“, deutlich. Dieser Zeitschriftenbeitrag, der den „neugierige[n], feingeistige[n]“ Brandes (XIII, 521) ausdrücklich als Orientierungspunkt des jungen Autors erwähnt, enthält auf seinen knapp dreieinhalb Druckseiten dreizehnmal das Wort „Persönlichkeit“, das Thomas Mann ganz offensichtlich mit Brandes in Verbindung brachte. Wenn er nun auch Peeperkorn so bezeichnet, indiziert dies eine gedankliche Assoziation des Holländers mit Brandes. Daß Thomas Mann im *Zauberberg* darüber noch hinausgeht und Peeperkorn mit Brandes förmlich identifiziert, zeigt sich darin, daß Peeperkorn auch „Meister“ genannt wird. Diese Bezeichnung verbindet Peeperkorn nicht nur mit Bangs Claude Zoret, sondern verweist auch auf Brandes, den „Meister produktiver Kritik“, wie Thomas Mann

²¹⁵ Wie Wedekind-Schwertner erläutert, geht diese Assoziation u.a. auf eine Stelle im *West-östlichen Divan* zurück, wo „die Persönlichkeit“ als „höchstes Glück der Erdenkinder“ gepriesen wird, vgl. Wedekind-Schwertner, S. 333.

²¹⁶ Klaus Bohnen: „„Persönlichkeit“ bei Georg Brandes. Zu einer Kategorie der Kritik und ihrer Rezeption in Deutschland.“ In: Hans Hertel und Sven Møller Kristensen (Hg.): *The Activist Critic. A Symposium on the Political Ideas, Literary Methods and International Reception of Georg Brandes*. Kopenhagen 1980, (= Orbis litterarum Ergänzungsband 5), S. 237-251, hier: S. 237; vgl. auch Ebel: *Reflexe der Brandes-Lektüre in Thomas Manns Essayistik*, S. 305.

²¹⁷ Vgl. Georg Brandes: *Gesammelte Schriften*. München 1902-1907, Bd. 1-8 und Georg Brandes: *Samlede Skrifter* Bd. 1-3 und Bd. 7.

ihn in einem Nachruf in der dänischen Zeitung *Politiken* nannte.²¹⁸ Thomas Manns Einstellung Brandes gegenüber war jedoch keineswegs rein positiv. Vielmehr entspricht die ambivalente Haltung, die Thomas Mann dem dänischen Kritiker gegenüber einnahm, der spöttischen Verehrung, mit der er Peeperkorn entwarf. Daß Brandes für Thomas Mann eine so widersprüchliche Gestalt darstellte, geht auf unterschiedliche Ursachen zurück.

Als Leser der *Hauptströmungen*, die Thomas Mann in seinem Brandes-Nekrolog als „Bibel des jungen intellektuellen Europa vor dreißig Jahren“²¹⁹ bezeichnete und die „eine überaus wichtige Grundlage für Thomas Manns literarische Bildung“²²⁰ darstellten, sah der eher konservative junge Autor sich als opponierender Schüler des progressiv gestimmten dänischen Literaturwissenschaftlers:²²¹ „Beeinflußbarkeit, zugleich aber ein zwischen Skepsis und Entschlossenheit schwankender Wille zum Widerspruch sind die wichtigsten Faktoren der ambivalenten Haltung des Dichters [Thomas Mann] gegenüber dem Kritiker [Georg Brandes]“.²²²

Insbesondere Thomas Manns „Novalis-Interpretation“ zeugt von einer intensiven, von Ambivalenz geprägten „Auseinandersetzung mit Brandes“. Wie Hans Joachim Sandberg betont, zeigt „kein Thema so aufschlußreich wie dieses die von Zwiespältigkeit geprägte Brandes-Rezeption Thomas Manns“.²²³ Wie Sandberg weiter erläutert, übernahm Thomas Mann, der Brandes' Einschätzung der deutschen Romantik als einer reaktionären Bewegung nicht teilte, trotz dieser grundlegenden Differenz in der Bewertung von Novalis dankbar einzelne Gedanken und „Realien“²²⁴ aus Brandes' Novalis-Interpretation: unter anderem die Charakterisierung von Novalis als „Bergentrücktem“,²²⁵ die den romantischen Dichter als Bezugsfigur für Thomas Manns *Zauberberg*-Protagonisten tauglich machte.

Um die Einordnung seines Textes in die Tradition des Bildungsromans deutlich zu machen, enthält *Der Zauberberg* zahlreiche Anspielungen auf Goethes *Wilhelm Meister*, mit dessen Protagonisten Hans Castorp ebenfalls identifiziert wird. Ein bewußtes Gegengewicht zu dieser Bezugnahme auf den Romanhelden der Klassik, der zwar zunächst in die Irre geht, aber schließlich seinen Weg ins bürgerliche Leben findet, bilden, wie Heftrich ausführlich herausgearbeitet hat, die intertextuellen Verweise auf Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, den

²¹⁸ [En Mester i produktiv Kritik] zitiert nach: Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 120 und 157, deutsche Rückübersetzung von Sandberg. Zu anderen Konnotationen der Bezeichnung „Meister“ im *Zauberberg* vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 239.

²¹⁹ [Det unge intellektuelle Europas Bibel for 30 Aar siden] zitiert nach: Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 120 und 157, deutsche Rückübersetzung von Sandberg.

²²⁰ Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 120.

²²¹ Vgl. Steffensen, S. 225.

²²² Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 120.

²²³ Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 122.

²²⁴ Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 140.

²²⁵ Sandberg: *Suggestibilität und Widerspruch*, S. 137, vgl. auch Sauereßig, S. 22.

Fragment gebliebenen romantischen Bildungsroman, dessen Held „Bildung“ im Gegensatz zu Wilhelm Meister als „welterlösende[s] ‚Innewerden‘ von etwas lange Vergessenem“ erfährt, das sich „in Gestalt von Phantasie, Traum und Ahnung“ offenbart.²²⁶ Um zu betonen, daß Hans Castorp weitaus stärker Heinrich von Ofterdingen als Wilhelm Meister ist, bilden nicht nur die intertextuellen Verweise auf *Heinrich von Ofterdingen* im *Zauberberg* ein bewußtes Gegengewicht zu den Anspielungen auf Goethes *Wilhelm Meister*,²²⁷ Hans Castorps Lebensgeschichte folgt außerdem in mehreren Zügen deutlich Novalis' eigenem Leben. Thomas Manns Quelle dafür ist der Abriß, den Brandes vom Leben des lungenkranken Autors gibt.²²⁸ Mit Brandes' Gesamteinschätzung des romantischen Dichters als einem reaktionären, kranken Träumer war Thomas Mann jedoch keineswegs einverstanden. Als Reaktion auf Brandes' Novalisbild stilisierte er seinerseits in der zeitlich parallel zum *Zauberberg* entstandenen Rede *Von deutscher Republik* den romantischen Dichter zu einer – mit Einschränkungen – das Leben und die Republik vertretenden Figur, die er an die Seite des „demokratische[n]“ (XI, 839) Walt Whitman stellte (vgl. XI, 833, 851).²²⁹ Dieses „komplizierte Wechselspiel von Beeinflußbarkeit und gleichzeitiger Entschlossenheit zum Widerspruch“,²³⁰ von dem Thomas Manns Brandes-Rezeption durchgängig geprägt ist, spiegelt sich auch in Brandes' fiktionaler Porträtierung, der ambivalent gezeichneten Figur Peeperkorns, die bewunderungswürdig und lächerlich zugleich ist.

Noch zwiespältiger erscheint Thomas Manns Verhältnis zu Brandes nämlich, wenn man seine Einstellung zum Werk des dänischen Literaturwissenschaftlers mit seiner Haltung der Person Georg Brandes gegenüber vergleicht. Bereits in Thomas Manns erster öffentlicher Äußerung zu Brandes, dem oben zitierten Aufsatz „*Kritik*“ und *Schaffen*, kontrastiert Thomas Mann den seiner Meinung nach faszinierenden Autor Brandes mit der seiner Einschätzung zufolge wenig fesselnden Person Brandes und konstatiert: „Georg Brandes, als private Persönlichkeit betrachtet, ist ein ganz uninteressanter freisinniger Jude“ (XIII, 521). Könnte diese despektierliche Äußerung über die Persönlichkeit eines Mannes, den Thomas Mann damals gar nicht aus eigener Anschauung kannte, noch durch die ausgeprägt antisemitischen Tendenzen der Zeitschrift *Das Zwanzigste Jahrhundert* motiviert sein, für die dieser Artikel verfaßt

²²⁶ Hans-Horst Henschen: „Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. München 1996, Bd. XII, S. 531-533, hier: S. 533.

²²⁷ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 81.

²²⁸ Vgl. Steven Cerf: „Georg Brandes' View of Novalis. A Current within Thomas Mann's *Der Zauberberg*.“ In: *Colloquia Germanica* 14 (1981), S. 114-129, hier: S. 117-118.

²²⁹ Vgl. auch Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 312.

²³⁰ Hans-Joachim Sandberg: „Thomas Mann und Georg Brandes. Quellenkritische Beobachtungen zur Rezeption (un-)politischer Einsichten und zu deren Integration in Essay und Erzählkunst.“ In: Beatrix Bludau, Eckhard

wurde,²³¹ so setzte Thomas Mann die abfälligen Bemerkungen über Brandes auch fort, als seine Mitarbeit beim *Zwanzigsten Jahrhundert* lange vorüber war, und er den dänischen Kritiker 1908 persönlich kennengelernt und 1924 erneut getroffen hatte. Zwar trat Thomas Mann mit seiner negativen Meinung über Brandes nach der frühen abfälligen Bewertung nicht mehr in die Öffentlichkeit, er fuhr aber fort, sich in seinem privaten Umfeld beleidigend über den Literaturwissenschaftler zu äußern. So verglich er ihn 1945 in einem Brief mit „einem geistreichen alten Weib mit boshafem Klatschmaul“,²³² und hielt sich auch im Familienkreis nicht mit abwertenden Bemerkungen über Brandes zurück, wie Golo Mann auf Anfrage von Steffen Steffensen bestätigte.²³³

Auf der Suche nach der Ursache für Thomas Manns stark ablehnende Haltung der Privatperson Brandes gegenüber, die in eklatantem Gegensatz zu seiner weitgehend positiven Einschätzung von Brandes' Werk steht, stößt man schnell auf den wahrscheinlichen Grund für sein wenig ehrenhaftes Verhalten. Als *Buddenbrooks* 1903 in dänischer Übersetzung erscheinen sollte, bat Thomas Mann Georg Brandes, ein Vorwort zu verfassen.²³⁴ Dieser lehnte nicht nur ab, er empfand die Bitte offensichtlich als eine Zumutung und äußerte sich noch drei Jahre später abfällig darüber:

Er [Georg Brandes] erzählte mit der größten Indiskretion, wie die deutschen Autoren ihn mit Zusendungen belästigten, ja geradezu höhnisch sprach er darüber, daß Thomas Mann ihm die *Buddenbrooks* zugeschickt habe, und es fiel ihm nicht ein, das dicke Buch zu lesen. [...] Alle wollten durch ihn berühmt werden!²³⁵

Die Chronistin dieser Episode war Thomas Manns mütterliche, loyale Freundin, die Schriftstellerin Ida Boy-Ed, die es nicht unterlassen konnte, mit Genugtuung die Worte „er wird sich später doch damit [mit *Buddenbrooks*] beschäftigt haben – haben müssen“²³⁶ in Klammern hinzuzufügen. Diese Erinnerung veröffentlichte Boy-Ed erst nach Brandes' Tod, sie dürfte Thomas Mann jedoch bereits 1906 davon berichtet haben. Wie nachtragend Thomas Mann sein konnte, wenn seine Eitelkeit verletzt war und er sich beleidigt fühlte, ist vielfach dokumentiert. Es liegt nahe zu vermuten, daß es auch – wenn nicht gar in erster Linie – diese frühe Schmach war, die sein fortdauernd negatives Bild von dem Mann Brandes bestimmte. Mit der

Heftrich und Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck.* Frankfurt am Main 1977, S. 285-306, hier: S. 289.

²³¹ Vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 319-320.

²³² Brief vom 19.1.1945 an Anna Jacobson, in: *Briefe 1937-1947*, S. 409.

²³³ Vgl. Steffensen, S. 225 und 270.

²³⁴ Vgl. Thomas Manns undatierten Brief an Brandes, abgedruckt in: Steffensen, S. 276.

²³⁵ Ida Boy-Ed: *Eine Auswahl* von Peter de Mendelssohn. Lübeck 1975, S. 64, zitiert nach: de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 772.

²³⁶ Zitiert nach: de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S. 772.

Figur Peeperkorn bot sich Thomas Mann die Chance einer literarischen ‚Rache‘, indem er durch Peeperkorns Charakterisierung als „Persönlichkeit“ diskret auf Brandes als ein biographisches Vorbild des eindrucksvollen und doch auch lächerlichen Holländers verwies.²³⁷ Äußerlich entsprach Brandes – von spezifischen Hauptmann-Details abgesehen²³⁸ – in ähnlicher Weise der kraftvollen Gestalt Peeperkorns wie Gerhart Hauptmann (vgl. Abbildung 1 und 3).

Neben diesen Identifikationen Peeperkorns mit den realen Personen Hauptmann, Goethe und Brandes, die anschaulich die Ambivalenz dieser zukunftsweisenden und zugleich dem Untergang geweihten Figur illustrieren, gibt es auch eine weitere Figur Bangs, mit der Peeperkorn identifiziert wird. In seinem bereits erwähnten Roman *Die Vaterlandslosen* entwarf Bang eine Gestalt, die in Funktion und Beschreibung der Figur Peeperkorn bis ins Detail gleicht.

In *Die Vaterlandslosen* beschreibt Bang das Schicksal des Geigers Joán Ujházy, der sich mit einem ihm überlegenen Konkurrenten konfrontiert sieht und daraufhin resigniert beschließt, seine Karriere aufzugeben und vor dem stärkeren Rivalen zu weichen. Joáns musikalischer Gegner, Jens Lund, vertritt wie Claude Zoret in *Michael* den Typus des mächtigen, physisch starken Künstlers, was sich wie bei Zoret an seinen großen Händen (vgl. GW III, 319; VM V, 308) sowie seinen Vitalität symbolisierenden kräftigen Zähnen zeigt, die leuchten, „als bissen sie grimmig in die Worte, die er sagte“ (GW III, 336; VM V, 325). In Jens Lund erblickt Joán ein neues Künstlertum, dem er nicht gewachsen ist.²³⁹ Dieser Gegensatz zwischen dem durch Joán repräsentierten dekadenten Künstler, der einer überkommenen Epoche angehört und dem durch Lund vertretenen „Künstler der Zukunft“²⁴⁰ wird explizit thematisiert. Als Vertreter seines eigenen „vitalistischen Übermenschideal[s]“²⁴¹ verhöhnt Jens Lund den unterlegenen Joán und wirft ihm vor, daß er „aus dem vorigen Jahrhundert“ stamme, und von dessen Zwängen geprägt sei, während er selbst „frei“ sei und „den Sternen und dem Tod [s]ein Leben mitten ins Gesicht“ spiele (GW III, 338; VM V, 327). Bang scheint also den Konflikt zwischen den *décadents* und der nachfolgenden Künstlergeneration ähnlich dargestellt zu haben, wie Thomas Mann ihn wahrnahm.

²³⁷ Peeperkorns Nationalität erklärt sich einerseits aus verschiedenen Vorbildgestalten, zu denen die bei Harraden vorgefundene Figur eines „Mynheer van Vanderfelt“ gehört, „der sich in einem Schwermutsanfall das Leben nimmt“, (Sprecher, S. 27) und Fontanes Herr van dem Peerenboom, der im *Stechlin* die Rolle eines „holländisch-javanischen Kaffeehändlers“ übernimmt, Schneider, S. 329. Andererseits bot es sich für Thomas Mann an, einen Niederländer ins Spiel zu bringen, um die in extremem Maße intertextuell aufgeladene Séance-Szene mit zusätzlichen Anspielungen versehen zu können, vgl. S. 364 dieser Arbeit.

²³⁸ So sind etwa Peeperkorns „lange, spitz zulaufende Nägel“ (III, 761) von Hauptmann übernommen, wie dieser selbst bemerkte, vgl. Hauptmanns Briefentwurf an Samuel Fischer, abgedruckt in Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 263.

²³⁹ Vgl. Wischmann, S. 117.

²⁴⁰ Wischmann, S. 122.

Obwohl Lund die Gegensätze zwischen sich und Joán betont, verbindet die beiden Musiker jedoch eine grundlegende Gemeinsamkeit, die sie allerdings zugleich auch wieder deutlich voneinander unterscheidet: Beide sind heimatlos. Joán stammt von einer staatenlosen Insel im Grenzland von Ungarn und Rumänien, Jens Lund wurde mitten auf dem Ozean ohne Vaterland geboren. Diese Heimatlosigkeit, die dem Roman seinen Titel gibt und unter der Joán entsetzlich leidet, hat Lund dem Anschein nach in einen Vorteil für sich verwandelt. Er sieht es als Befreiung an, keiner Nation anzugehören: „Ein Vaterland? Das ist eine zehndoppelte Kette, die unsere Vorfahren uns um Hals und Füße schmiedeten“ (GW III, 338; VM V, 327), sagt er. Nur in Unabhängigkeit von allen nationalen Banden kann er sich in seinem maßlosen Ich-Kult frei entfalten: „Weshalb bin ich der Größte? Weil ich kein Vaterland habe. [...] Der Vaterlandslose ist der Freie [...]. Ich *habe* ein Vaterland, mein Herr, und das heißt ich.“ (GW III, 337; VM V, 326). Lund stellt sich so in jeder Weise als aktiv handelnde Gegenfigur zu dem passiv leidenden Joán, dem „Aristokrat[en] des Schmerzes“ (GW III, 339; VM V, 328) dar.

Diese Rivalität ist wie anfänglich bei Hans Castorp und Peeperkorn auch erotischer Art. Als Joán später Gerda Johansen gegenüber steht und sich zu einer aktiven Werbung um sie außerstande sieht,²⁴² muß er an Lunds Überzeugung denken, daß „*zu wagen adelt*“ (GW III, 339; VM V, 328). Er begreift, daß Lund nicht nur ein größerer Musiker ist als er selbst, sondern daß Lund als Vertreter eines neuen Künstlertums auch „von dem Größeren“ (GW III, 517; VM V, 509) spielt. Er drückt Lunds Überlegenheit allerdings in einer Metapher aus, die gar nicht unmittelbar die Kunst des anderen beschreibt. Wenn Joán über Lund sagt: „Er sprengte über die Dornenhecke“ (GW III, 517; VM V, 509), dann bezieht er sich auf sein eigenes Unvermögen, das „Dornröschen“ (GW III, 503; VM V, 489) Gerda wagemutig für sich zu erobern und überträgt seine künstlerische Unterlegenheit auf eine erotische Situation, denn Lund ist in diesem Moment gar nicht anwesend und ist Gerda nie begegnet.

Lunds „gigantomane Erscheinung“²⁴³ scheint also all das zu verkörpern, was Joán nicht besitzt. Er repräsentiert nicht nur ein neues Künstlertum neben dem Joáns Spiel verblaßt, sondern er gehört insgesamt einer neuen, selbstbewußten und wagemutigen Zeit an, in die Joáns leidend-passives Außenseitertum nicht passen will. Wie in *Michael* liegt die Sympathie des Erzählers jedoch eindeutig bei dem untergehenden Protagonisten. Lund trägt in seinem ego-manen Vitalismus zwar den Sieg über Joán davon, wird gleichzeitig jedoch auch ridiculisiert. Er ist mit ähnlicher Ambivalenz gezeichnet wie Peeperkorn und wird auf vergleichbare Weise

²⁴¹ Wischmann, S. 110.

²⁴² Vgl. S. 349 dieser Arbeit.

ironisiert, ohne vollständig lächerlich zu sein. In seinem übertrieben selbstsicheren Monolog erscheint Lund als „ein in seiner Kraftgebärde absurd wirkender vitalistischer [...] Künstler“²⁴⁴. Diese satirische Seite in der Darstellung von Jens Lund baut Bang bewußt aus, wenn er nach und nach enthüllt, wo Lunds Defizite liegen. Auch Joán bleibt bei allem bewundernden Neid auf Lund nicht völlig verborgen, daß vieles an ihm nur Pose ist. Gleich zu Beginn fällt ihm Lunds mangelnde Körpergröße auf – „wie klein er eigentlich ist“ (GW III, 334; VM V, 324) – die in deutlichem Gegensatz zu Lunds selbsterklärter ‚Größe‘ steht. Lund ist schwächer, als er vorgibt, und dies auf allen Gebieten. Nachdem betont wurde, daß seine kraftvolle Physis durch eine eher geringe Körpergröße eingeschränkt erscheint, wird enthüllt, daß Lund sich stärker an anderen Musikern orientiert, als er zugeben will. Joán weiß, daß Lund in einem seiner Konzerte war und daß seine überhebliche Bemerkung „Ich habe Sie noch nie spielen hören, darum kann ich Ihnen auch keine Komplimente machen“ (GW III, 335; VM V, 324) eine Lüge ist. Auch in bezug auf die gemeinsame Heimatlosigkeit von Lund und Joán stellt sich bald heraus, daß Lund keineswegs so autark ist, wie er erscheinen möchte. Lehnt er auch zu Lebzeiten die Zugehörigkeit zu einer Nation ab, weil er „[s]ein eigener König und [s]ein eigener Gott, [s]ein eigenes Reich“ (GW III, 337; VM V, 326) sei, so muß er schließlich doch einräumen, daß er den Gedanken nicht ertragen könnte, daß seine Asche einst „wie Staub über den Ozean verstreut“ würde (GW III, 340; VM V, 329):

„Nein“ – er errötete gegen seinen Willen über den seltsamen Widerspruch, den er im Innern und unbewußt empfand: „Nein, ich will bei meiner Mutter liegen und sie ist auf Langeland begraben.“ (GW III, 340; VM V, 329)

Lund ist also in seinem übertriebenen Ich-Kult, der nichts außer der eigenen Person gelten läßt, nicht nur lächerlich, seine Persönlichkeit ist auch weitaus weniger gefestigt als er zugeben möchte. Das gleiche gilt für seinen Umgang mit Sexualität. Zwar glaubt Joán, Lund sei ihm in dieser Hinsicht überlegen und schrecke nicht davor zurück, aktiv eine Frau zu erobern, Lunds Ausspruch, er werde viele „Weiber“ lieben, „um nicht von einer vernichtet zu werden“ (GW III, 340; VM V, 329) läßt jedoch vielmehr eine versteckte Sexualangst vermuten. Sein Bild von sich selbst als Frauenheld entspricht genauso wenig der Wahrheit wie seine Selbststilisierung zu einer selbstgenügsamen, genialen Persönlichkeit, die anderer nicht bedarf und allen überlegen ist. Obwohl Joán diese Diskrepanzen nicht verborgen bleiben können, erkennt er das Lächerliche in Lunds Person kaum und ordnet sich dem Konkurrenten kampflos unter. Der implizite Erzähler gibt jedoch deutlich Lunds Schwächen zu erkennen. In seinem von

²⁴³ Wischmann, S. 117.

²⁴⁴ Wischmann, S. 122.

„Tiefe suggerierende[m] Geschwätz“ geprägtem „wortgewaltigen Auftritt“²⁴⁵ gleicht Lund dem „königlichen Stammler“ (III, 806) Peeperkorn und muß sich wie dieser „eine satirische Porträtierung gefallen lassen“.²⁴⁶

Durch die umfassende Hinterfragung von Lunds selbststilisierten Eigenschaften markiert der Erzähler Lund außerdem als ebenso anfällig für Untergang und Tod wie den von ihm verachteten ‚dekadenten‘ Joán. Diese implizite Schwächung des „selbsterklärten nietzscheanischen Ausnahmemenschen Jens Lund“,²⁴⁷ die sich mit der Todesverbundenheit des Dionysiers Peeperkorn deckt, erreicht Bang durch eine mythologische Anspielung, die Thomas Mann im *Zauberberg* übernimmt. Lunds körperliche Kraft zeigt sich wie bei Zoret, wie bei Behrens und Peeperkorn, auch in seinen großen Händen, deren „destruktive Potenz“ in deutlichem Gegensatz zu Joáns schwachen Händen steht.²⁴⁸ Wie Joán bemerkt, besitzt Jens Lund „Hände wie ein Rudergast“. (GW III, 319; VM V, 308). Das Attribut des Ruderers verbindet den kraftvollen Lund mit Charon, dem Fährmann der Unterwelt. Diese Assoziation läßt sich nicht nur in dem Sinn interpretieren, daß Lund das Instrument zu Joáns Untergang darstellt, sondern seine Rolle als Fährmann der Toten versetzt auch den scheinbar vitalen Lund in die Position eines Todesverhafteten. Zorets Bauernhände erfahren auf diese Weise eine mythologisch konnotierte Weiterentwicklung, die Thomas Mann bei seiner Gestaltung von Behrens und Peeperkorn als intertextuellen Bezugsfiguren zu Zoret und Lund mit übernimmt. Bei Peeperkorn werden aus den Rudererhänden „Kapitänshände“ (III, 775), während Behrens, der aufgrund seiner besonderen Verbindung mit der Unterwelt von Settembrini den Namen des Totenrichters Rhadamanthys erhält, mit seinen „Riesenhänden“ wiederholt Ruderbewegungen ausführt (vgl. u.a. III, 92 und 245).²⁴⁹

Läßt sich schon aufgrund dieser Gemeinsamkeiten vermuten, daß Thomas Mann bei der Gestaltung Peeperkorns und dessen bereits beschriebener Stilisierung zu einer Parodie des ‚neuen Künstlers‘ auch Bangs Jens Lund zu den zahlreichen Identitäten, die Peeperkorn in sich vereint, hinzufügte, so wird Lunds intertextuelle Beziehung zu Peeperkorn noch deutlicher, wenn man den biographischen Hintergrund beider Figuren betrachtet. Ist Peeperkorn nach dem Vorbild eines von seinem Autor bewunderten und zugleich belächelten ‚Konkurrenten‘ gestaltet, so gilt das gleiche auch für Jens Lund. Wen Bang in der Figur Lunds karierte, war für seine dänischen Zeitgenossen leicht erkennbar. Es war Bangs „literarischer

²⁴⁵ Wischmann, S. 121.

²⁴⁶ Wischmann, S. 121-122.

²⁴⁷ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 274.

²⁴⁸ Wischmann, S. 119.

²⁴⁹ Vgl. auch Erkme Joseph: „Das Motiv ‚Hand‘ – ein Beispiel für Leitmotivtechnik im *Zauberberg* von Thomas Mann.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge 34 (1993), S. 131-69, hier: S. 153-56.

Widersacher²⁵⁰ Johannes V. Jensen, mit dem er sich in *Die Vaterlandslosen* auseinandersetzte. Der spätere Nobelpreisträger Jensen verkörperte in Dänemark den Typ des neuen Künstlers der in betont vitalistisch geprägten Werken selbstbewußt gegen die dekadente Literatur der Jahrhundertwende anschrieb. Bangs Verhältnis zu Jensen war von dem gleichen Konflikt und der gleichen Rivalität geprägt wie Thomas Manns Position der jungen, vitalistischen Künstlergeneration gegenüber. Auch in Deutschland wurde vermerkt, daß Herman Bang, „eine[m] der repräsentativsten nordischen Erzähler“, seit einiger Zeit „Johannes V. Jensen, sein größerer Landsmann“ gegenüberstehe.²⁵¹ Obwohl Bang das große Talent des jungen Schriftstellerkollegen bedingungslos anerkannte, bestand ein gespanntes Verhältnis zwischen beiden Autoren, das nicht nur darin wurzelte, daß Jensen aus künstlerischen Gründen gegen Bang als „Rudiment eines dekadenten Zeitalters, das man zu Grabe getragen hatte“²⁵² aufbegehrte, sondern das auch darin begründet war, daß er Bangs Homosexualität öffentlich scharf verurteilte.²⁵³ Diese persönlichen Angriffe auf Bang riefen in Dänemark keinesfalls nur Zustimmung hervor²⁵⁴ und stießen auch in Deutschland auf Kritik.²⁵⁵

Daß Thomas Mann sich dieses biographischen Hintergrunds bewußt war, als er *Die Vaterlandslosen* als Prätext für den *Zauberberg* benutzte, daß er erkannte, inwiefern die persönliche Rivalität zwischen Bang und Jensen Eingang in die Gestaltung der Romanfiguren fand, zeigt sich darin, daß er Figuren seines Romans mit Zügen Bangs versah und so auch Bang als Person in das komplexe Beziehungsgeflecht des *Zauberbergs* integrierte.

Inwieweit Thomas Mann über die Gegnerschaft von Bang und Brandes informiert war, die in Deutschland kaum als solche wahrgenommen wurde, weil Bangs Hauptwerke erst übersetzt wurden, als Brandes bereits seit langem als Autor etabliert war, ist unklar. Die deutsche Presse scheint die Rivalität der beiden Dänen, die sich in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts an der Frage entzündet hatte, wie eine neue, „realistische“ Literatur aussehen sollte,²⁵⁶ nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Es ist dennoch denkbar, daß Thomas Mann davon wußte, daß Bangs *Realismus und Realisten* noch vor Brandes' *Die Männer des modernen Durchbruchs* (*Det moderne Gjennembruds Mænd*) erschienen war, in dem Bangs Name

²⁵⁰ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 274.

²⁵¹ Walter Behrend: „Herman Bang. Ein literarischer Schattenriß.“ In: *Die Hilfe* 17 (1911), S. 492-493, hier: S. 492.

²⁵² [Et Rudiment fra en dekadent Tidsalder, der var gaaet i sin Grav] Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 144.

²⁵³ Vgl. Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 166-167.

²⁵⁴ Vgl. Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 164-170; von Rosen, S. 740.

²⁵⁵ Vgl. Hans Land: „Herman Bang.“ In: *Die Schaubühne* 1912, S. 188-190, hier: S. 190. Der Text wurde auch abgedruckt in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 13 (1912), S. 335-339.

²⁵⁶ Vgl. John Chr. Jørgensen: *Den sande kunst. Studier i dansk 1800-tals realisme*. Kopenhagen 1980, S. 289-341.

wohlweislich ausgespart war.²⁵⁷ Auch daß Thomas Mann über die persönlichen Auseinandersetzungen zwischen Bang und Brandes informiert war, ist vorstellbar.

Die Differenzen zwischen Bang und Brandes hatten verschiedene Ursachen. Einerseits vertrat Brandes eine andere Literaturvorstellung als Bang. Seinem Idealbild einer sozialkritischen Literatur, die „Probleme zur Diskussion stellt“,²⁵⁸ entsprachen etwa Ibsens Dramen weitaus mehr als die nach innen gewandte Schilderung von Bangs *Stillen Existenzen*. Diesen Kritikpunkt dürfte Thomas Mann im übrigen kaum geteilt haben, hob er es doch gerade als positiv hervor, daß Bang „völlig die soziale Attitüde fehlt“ (X, 417). Andererseits gab es jedoch auch eine persönliche Abneigung zwischen Bang und Brandes, die in milder Form auch in Brandes' kleinem Essay über Bang zu spüren war. Dieser kurze Aufsatz war wie *Davos* in *Gestalten und Gedanken* enthalten, und man kann mit einiger Sicherheit davon ausgehen, daß er Thomas Mann bekannt war. Zwar zeichnet Brandes hier ein im großen und ganzen anerkennendes Bild von Bang, läßt jedoch zugleich erkennen, wie distanziert er Bang und seinem Werk gegenübersteht. So versäumt er es unter anderem nicht, ihm „äußerst altkluge Selbstbespiegelung“²⁵⁹ vorzuwerfen und sich über eine „merkwürdige Eigenheit Bangs“, nämlich „seine Einbildung, Verse schreiben zu können“,²⁶⁰ lustig zu machen. Die deutsche Übersetzung des Essays bricht ab mit der Feststellung: „Wenn Dr. Moreau mit seinem alten Satze ‚Das Genie ist eine Neurose‘, recht hat, so ist Bang ein Genie.“²⁶¹ Im dänischen Original folgt die wenig schmeichelhafte Bemerkung: „Eine Neurose ist er in jedem Fall.“²⁶² Thomas Mann kannte höchstwahrscheinlich nur die gekürzte deutsche Fassung des Textes, Brandes' Vorbehalte gegen den ihm „ausgesprochen undänisch“²⁶³ erscheinenden Bang konnte er allerdings auch im deutschen Text wahrnehmen, wo sie weniger explizit zum Ausdruck kommen, aber dennoch spürbar bleiben.

²⁵⁷ Vgl. Wolfgang Butt: „Der moderne Durchbruch und die Zeit bis zur Jahrhundertwende.“ In: Fritz Paul (Hg.): *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. Darmstadt 1991, S. 147-214, hier: S. 162.

²⁵⁸ [Sætter Problemer under Debat] Georg Brandes: „Emigrantlitteraturen.“ In: *Samlede Skrifter*. Kopenhagen 1905, Bd. IV, S. 1-192, hier: S. 5.

²⁵⁹ Georg Brandes: „Herman Bang.“ In: Georg Brandes: *Gestalten und Gedanken. Essays*. München 1903, S. 64-69, hier: S. 64.

²⁶⁰ Georg Brandes: *Herman Bang*, S. 68.

²⁶¹ Georg Brandes: *Herman Bang*, S. 69.

²⁶² [En Nevrose er han i ethvert Tilfælde] Georg Brandes: „Herman Bang.“ In: *Samlede Skrifter*. Kopenhagen 1905, Bd. V, S. 210-215, hier: S. 214.

²⁶³ [Afgjort udansk] Georg Brandes: *Herman Bang*, S. 215.

7.8. Herman Joachim Bang

Thomas Mann porträtiert in *Peeperkorn* also zwei Personen, die man als Gegner Bangs bezeichnen kann. Geht man nun davon aus, daß Thomas Mann von Bangs Gegnerschaft sowohl Jensen als auch Brandes gegenüber wußte, und berücksichtigt die Prinzipien der Figurengestaltung im *Zauberberg*, in der Thomas Mann vielfach mit kontrastiven Personen arbeitet, läßt sich schon aufgrund dieser antithetischen Strukturgebung vermuten, daß auch Bang selbst im *Zauberberg* zugegen ist und zwar als eine Gegenfigur zu Peeperkorn *alias* Brandes/Jensen. Als solche kommt hauptsächlich Settembrini in Frage, der Peeperkorn verachtet, ihn drastisch als „dumme[n] alte[n] Mann“ (III, 807) bezeichnet und in der bereits beschriebenen Weise eifersüchtig auf Hans Castorps Freundschaft mit dem Holländer reagiert. Für die Annahme, Settembrini sei in dieser Hinsicht ein fiktionalisiertes Porträt von Bang, spricht schon die Tatsache, daß auch Settembrinis anderer Gegner, der ebenfalls als „Persönlichkeit“ (III, 564) bezeichnete Naphta, von Brandes beeinflusste Züge trägt.²⁶⁴ Zu berücksichtigen ist außerdem, daß es Settembrini ist, der Hans Castorps Identifikation mit Giovanni Bedini deutlich ausspricht, indem er ihn „Giovanni“ nennt. Wem käme diese enthüllende Rolle eher zu als dem Autor von *Fratelli Bedini*?

Bei näherem Hinblick zeigt sich dann, daß Settembrini in der Tat einige Eigenschaften mit Bang gemeinsam hat. Auf seine Weise ist Settembrini ähnlich stark ambivalent gezeichnet wie Peeperkorn. Zunächst stellt er mit seiner Rationalität und Fortschrittsgläubigkeit ein Gegengewicht zur Todesfaszination des Berghofs dar, der Hans Castorp willig zu verfallen droht. In dieser Eigenschaft ist lange nicht nur die hauptsächliche, sondern mitunter gar die einzige Funktion Settembrinis gesehen worden.²⁶⁵ Der unerschütterliche Glaube des italienischen Humanisten an Aufklärung und Fortschritt, der ihn zu seiner Eigenschaft als Mahner vor dem Untergang prädestiniert, entspricht freilich kaum den Überzeugungen des eher fatalistischen, dekadenten Bang. Wie Hans Wißkirchen betont, ist Settembrini jedoch facettenrei-

²⁶⁴ Steven Cerf hat überzeugend nachgewiesen, daß Thomas Mann in der Figur Leo Naphta nicht nur den ungarischen Literaturkritiker Georg Lukács porträtierte, sondern dem radikalen Jesuiten auch Züge von Joseph de Maistre und Benjamin Disraeli, wie er sie bei Brandes charakterisiert fand, verlieh. Vgl. Steven Cerf: „Thomas Mann's Leo Naphta: Echoes of Brandesian Intellectual History and Biography.“ In: *Seminar* 25 (1989), S. 223-240. Zu den zahlreichen anderen Vorbildern, die bei der Gestaltung von Naphta eine Rolle spielten, vgl. die Literaturübersichten bei Hans Wißkirchen: „Ich glaube an den Fortschritt, gewiß.“ Quellenkritische Untersuchungen zu Thomas Manns Settembrini-Figur.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien 11), S. 81-116, hier: S. 84 und bei Hans Dieter Heimendahl: *Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“, „Der Zauberberg“, „Goethe und Tolstoi“ und „Joseph und seine Brüder“*. Würzburg 1998, S. 167.

²⁶⁵ Vgl. vor allem Børge Kristiansen: *Unform – Form – Überform. Thomas Manns „Zauberberg“ und Schopenhauers Metaphysik*. Kopenhagen 1978, (= Kopenhagener germanistische Studien 5).

cher, als häufig angenommen wurde.²⁶⁶ Die häufig unterschätzte Vielschichtigkeit der Figur bedingt es dabei, daß die Parallelen zu Bang nur einen untergeordneten Aspekt von Settembrinis Wesen bilden, während sich mehrere seiner Haupteigenschaften mit Bangs Persönlichkeit absichtlich nicht vereinbaren lassen.

Eine gewisse Ambivalenz der Figur liegt schon darin begründet, daß Settembrini, der weitgehend positiv gezeichnet ist (vgl. u.a. III, 660) und insbesondere in den Auseinandersetzungen mit dem terroristischen Naphta als der „menschlich anständigere Charakter“²⁶⁷ erscheint, in seinen politischen und weltanschaulichen Überzeugungen deutlich dem Typ des westlich-romanischen „Zivilisationsliteraten“ (XII, 53) entspricht,²⁶⁸ den Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* entwarf und dessen politische Position er dort mit polemischen Worten scharf verurteilte. Als in den folgenden Jahren Thomas Manns zögerliche Hinwendung zur Demokratie erfolgte, die sich an der Rede *Von deutscher Republik* ablesen läßt, näherte er sich damit auch der Position des vordem so verhaßten Zivilisationsliteraten an. Diese Entwicklung kann man im *Zauberberg* an der Figur Settembrini beobachten. Da Thomas Mann an die demokratischen, aufklärerischen und progressiven Prinzipien, die Settembrini vertritt, „während der Arbeit am *Zauberberg* [noch] nicht so recht glaubte“,²⁶⁹ ist Settembrini etwas zwielichtig dargestellt und wird darüber hinaus einer nicht unbeträchtlichen Ironisierung unterworfen. Wenn Settembrini seine hehren aufklärerischen Ideale in theatralischer Manier vorträgt und ihm offensichtlich ebensoviel am gekonnten Vortrag wie am Inhalt seiner pädagogischen Äußerungen gelegen ist (vgl. III, 83), suggeriert der Autor damit, daß diese Ideale vielleicht doch nicht ganz ernst zu nehmen sind, oder daß sie zumindest von Settembrini nicht so ernst genommen werden, wie er vorgibt: „Es wird meistens nicht nur mitgeteilt, was Settembrini sagt, sondern auch *wie* er es tut. Das *Wie* wirkt desillusionierend.“²⁷⁰

Der Italiener ist dann auch keineswegs auf die Position des reinen Aufklärers beschränkt, sondern vereint in seinen Äußerungen ein seltsames Konglomerat unterschiedlicher Herkunft. So werden ihm, wie es seiner Rolle als Zivilisationsliterat entspricht, einerseits die fortschrittskämpferischen Worte des „feindliche[n] Bruder[s]“²⁷¹ Heinrich Mann in den Mund gelegt, andererseits äußert er jedoch Ansichten, die von Thomas Manns „Hausgott“, dem anti-

²⁶⁶ Vgl. Wißkirchen, S. 86.

²⁶⁷ Wißkirchen, S. 85.

²⁶⁸ Vgl. Wißkirchen, S. 90.

²⁶⁹ Wißkirchen, S. 86.

²⁷⁰ Kurzke: *Epoche – Werk – Wirkung*, S. 199-200.

²⁷¹ Wißkirchen, S. 90.

aufklärerischen Schopenhauer herzuleiten sind.²⁷² Hinzu kommen Thesen, die Thomas Mann selbst in den Notizen zu *Geist und Kunst* vertritt,²⁷³ so daß man an diesen Stellen von einer Deckungsgleichheit der Überzeugungen von Figur und Autor ausgehen kann. Schließlich geht Thomas Mann sogar so weit, Settembrini, den erklärten Gegner des Todeseros und der Irrationalität, unbewußt den „Erzromantiker“ Novalis zitieren zu lassen,²⁷⁴ der ja den gesamten Roman hindurch als Gewährsmann für die Legitimation von Hans Castorps Todesfaszination fungiert.

Auf diese Weise untergräbt Thomas Mann geschickt die Werte, für die die Figur Settembrini steht, und läßt sie in einem anderen Licht erscheinen. Deutet schon die Tatsache, daß Settembrini selbst erkrankt ist, an, daß er der Untergangswelt des Berghofs gegenüber nicht so immun ist, wie er vorgibt, so indiziert auch seine Assoziation mit der typischen Raubtier-Symbolik²⁷⁵ die Nähe des eifernden Apollinikers zum dionysischen Element. Settembrinis „heimliche Zugehörigkeit zur Décadence“²⁷⁶ baut Thomas Mann noch weiter aus, wenn er Hans Castorps Mentor unterschwellig mit den Attributen einer Verführergestalt ausstattet.

Nicht zufällig betritt Settembrini als „Satana“ (III, 82) die Bühne des *Zauberbergs*.²⁷⁷ Vor der *Faust*-Folie des Romans, deren kontinuierliche Anwesenheit und „außerordentliche Bedeutung“²⁷⁸ Eckhard Heftrich ausführlich nachgewiesen und aufgeschlüsselt hat, nimmt Hans Castorps Führer die Position Mephistos ein. Obwohl Heftrich davor warnt, „Figuren aus dem *Zauberberg* einfach mit solchen aus dem *Faust* im Sinne einer Nachfolge gleichzusetzen“, weil dies durch die „vertauschenden Umkehrungen“, die der Roman vornimmt, „gänzlich unmöglich“ sei,²⁷⁹ muß man die Hinweise, die Settembrini mit Mephisto identifizieren, zu einem gewissen Grad ernst nehmen. In der Tat wäre eine vollständige Identifikation Settembrinis mit Mephisto überzogen und verfehlt. Daß Thomas Mann mit dieser Assoziation zumindest spielt, steht jedoch außer Frage. Zu häufig wird in Settembrinis Gegenwart ein satanischer Kontext beschworen (vgl. u.a. III, 640), als daß damit nicht der Zweck verfolgt würde, Settembrini in ein zumindest zweifelhaftes Licht zu rücken. Dazu trägt nicht zuletzt bei, daß er geschickt zu dem Todesboten im *Tod in Venedig* in Beziehung gesetzt wird, wenn Thomas Mann beschreibt, wie sich Settembrini „mit gekreuzten Füßen“ (III, 82; VIII, 446) vor den

²⁷² Wißkirchen, S. 99-100.

²⁷³ Vgl. Wysling: *Probleme der „Zauberberg“-Interpretation*, S. 15.

²⁷⁴ Wißkirchen, S. 100.

²⁷⁵ Vgl. S. 187 dieser Arbeit.

²⁷⁶ Heimendahl, S. 172.

²⁷⁷ Vgl. White, S. XIII.

²⁷⁸ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 56.

²⁷⁹ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 164-165.

Vettern aufstellt.²⁸⁰ Das Zwielfichtig-Satanische in Settembrinis Natur belegt auch sein Vorname „Lodovico“: nicht erst im *Doktor Faustus* ist der Teufel „ein Ludewig“ (VI, 298). Außerdem zeigt eine der Metamorphosen, die der Teufel durchläuft, als er Adrian Leverkühn in Italien [!] erscheint, ihn wie Settembrini mit „spitzgedrehte[m] Schnurrbärtchen“ und dionysisch-raubtierhaften „kleine[n] scharfe[n] Zähnen“ (VI, 325; vgl. III, 81). Noch Settembrinis Ablehnung der Musik, dem letzten Rausch, dem Hans Castorp verfällt, bevor ihn der „Donnerschlag“ (III, 981) aus seiner Verzauberung erweckt, ist nicht ohne teuflische Untertöne. Vielmehr wird hier auf die Abneigung angespielt, die Mephisto gegen die Musik und ihre „himmlische Abkunft“ hegt.²⁸¹

Settembrinis Einfluß auf Hans Castorp, der ihn ja eigentlich zu einer lebensbejahenden Einstellung bringen soll, bewegt sich, näher betrachtet, also nicht außerhalb der Sphäre von Verführung und Untergang. Vielmehr stellt auch Settembrini auf seine Weise einen Vertreter des Verfalls und einen „Hadesführer“²⁸² dar – so sehr er auch nach außen hin beredt vor dem Untergang warnen mag. Im Rahmen dieser Hinterfragung von Settembrinis selbsterklärter Eigenschaft als mahnendem Rationalisten, wird auch seine Identifikation mit dem Décadent Bang instrumentalisiert, der es seinerseits auf leicht satanische Weise „liebte, sich mit einer Atmosphäre von Mystik und Dämonie zu umgeben“.²⁸³ Darüber hinaus scheint Bang, der in seinen Werken „ins dunkle Reich hinab[schreitet], in das Inferno der Triebe, zu den okkulten Mächten der Vorstellung, die durch den Gedanken töten und wahnsinnig machen können“,²⁸⁴ auch für die Rolle des Führers durch Hölle und Totenreich, die Settembrini einnimmt, prädestiniert.

Konkrete Anzeichen für Settembrinis Identifikation mit Bang sind zunächst in Settembrinis äußerlichen Zügen zu erkennen. Bangs südländisches Aussehen, seine dunkle, leicht gelbliche Hautfarbe und kleine, zierliche Gestalt stimmen mit der Beschreibung Settembrinis überein. Settembrini wird als „ein zierlicher, brünetter Herr mit schön gedrehtem schwarzen Schnurrbart“ (III, 81) beschrieben, der durch seine „anmutige Haltung“ (III, 82) auffällt. Auch seine „traurig schimmernden schwarzen Augen“ (III, 523, vgl. auch III, 879) erinnern an Bangs melancholischen Blick und seine großen Augen, deren Wirkung er mit Schminke noch

²⁸⁰ Diese Haltung als Zeichen des Todes übernahm Thomas Mann aus Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet*, vgl. Schneider, S. 275.

²⁸¹ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 144.

²⁸² Schneider, S. 275. Vgl. auch Heftrichs Aufsatz zu Dantes *Göttlicher Komödie (La divina commedia)* im *Zauberberg*, der Settembrinis Rolle als Nachfolgefigur von Vergil als Totenführer erläutert, Eckhard Heftrich: „Davos als mythischer Ort.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 225-247, hier: S. 231, 233.

²⁸³ [Yndede [...] at omgive sig med en Atmosfære af Mystik og Dæmoni] Albecks und Timmermanns Kommentar in *Breve til Fritz*, S. 19.

zu unterstreichen versuchte.²⁸⁵ Die Ähnlichkeit zwischen Bangs Aussehen und der Beschreibung, die Thomas Mann von Settembrini gibt, demonstriert auch ein Vergleich zwischen einem Porträt, das P.S. Krøyer von Bang anfertigte und einem Szenefoto aus Hans W. Geißendörfers Verfilmung des *Zauberbergs* (vgl. Abbildung 4 und 5). Hinzu kommen eher bei-läufige Details wie die scharfe Aussprache des S-Anlautes (vgl. III, 84),²⁸⁶ die beiden Ausländern gemeinsam ist und Settembrinis „hellkarierte[s] Beinkleid“ (III, 82), das sich als Hinweis auf Bangs Vorliebe für „gestreifte oder karierte Stoffe“²⁸⁷ deuten läßt. Auch in den Lebensumständen lassen sich Parallelen erkennen. So bewohnte Bang während seines zweiten Aufenthaltes in Berlin zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts aus Geldmangel „schlicht[e] und einfach[e]“ Zimmer, die Settembrinis bescheidenem Quartier im Dachgeschoß des Schneiders Lukaček nicht unähnlich waren (vgl. III, 562-563).²⁸⁸

Die Ausrichtung einiger Züge von Settembrini an Bangs Leben beschränkt sich jedoch nicht auf das Aussehen und die Lebensumstände von Settembrini und Bang, es gibt auch charakterliche Übereinstimmungen. Da ist zunächst die ausgeprägt theatralische Ader zu nennen. Beide besitzen eine ausgeprägte Vorliebe, sich dramatisch in Szene zu setzen. Es ist diese Eigenart Settembrinis, die Hans Castorp an einen „Drehorgelmann“ (III, 82) denken läßt, als er den Italiener zum ersten Mal sieht.²⁸⁹ Settembrinis theatralisches Verhalten entspricht auffällig Bangs Angewohnheit, „das ganze Leben hindurch Komödie zu spielen“.²⁹⁰ Beide verwenden sogar die gleiche dramatische Geste: Settembrini hebt „mit einem leichten und gelungenen Schwung seines Armes die kleine, gelbliche Hand zum Himmel“ (III, 83), Bang hielt häufig „seine [...] bezaubernde Hand wie ein Mädchen kokett hoch, den kleinen Finger graziös vorgestreckt“.²⁹¹

Gepaart mit diesem Hang, sich in Szene zu setzen, weisen sowohl Bang als auch Settembrini eine scharfe Beobachtungsgabe ihren Mitmenschen gegenüber auf, die sie bevorzugt für die indiskrete Verbreitung privater Informationen nutzen. Gleich bei seiner ersten Begegnung mit Hans Castorp informiert Settembrini den Neuankömmling über Details in Behrens' Privatleben und hält sich dabei nicht mit spöttischen Bemerkungen zurück (vgl. III, 88-89).

²⁸⁴ Poppenberg, S. 423.

²⁸⁵ Vgl. u.a. Paul Barchan: „Bangs Maske.“ In: *Die Neue Rundschau* 23 (1912), S. 431-433, hier: S. 432; von Rosen, S. 653-54.

²⁸⁶ Vgl. Berta Wasbutzki: „Erinnerungen an Herman Bang.“ In: *Die Freude: Blätter einer neuen Gesinnung*. 1920, S. 121-149, hier: S. 129.

²⁸⁷ [Stribede eller tærnedede Stoffer] Levin, S. 52.

²⁸⁸ Wasbutzki, S. 135.

²⁸⁹ Zugleich stellt die Figur des Drehorgelmanns, wie Wolfgang Schneider betont, „ein geläufiges Todesmotiv der Romantik“ dar, Schneider, S. 276.

²⁹⁰ [At spille komedie hele livet igennem] Grandjean, S. 18.

²⁹¹ Wasbutzki, S. 134.

Dieser Hang zur Boshaftigkeit war Bang ebenfalls nicht fremd. Daß er trotz seiner häufig hervorgehobenen Großzügigkeit anderen gegenüber auch ziemlich boshaft sein konnte, ist vielfach bezeugt.²⁹² Seine notorische Boshaftigkeit wird von Klaus Mann in *Symphonie Pathétique* erwähnt,²⁹³ so daß man mit einigem Recht davon ausgehen kann, daß auch Thomas Mann über diese Charakterschwäche Bangs informiert war. Ebenso wie Settembrini, der seine Tischgenossen mit seinem Spott unterhält und bei ihnen „schallendes Lachen“ (III, 99) hervorruft, schätzten auch Bangs Zuhörer den Unterhaltungswert seiner etwas abfälligen Äußerungen: „Seine bezaubernden, etwas mokanten Bemerkungen gaben erst jedem Erlebten das rechte Relief“.²⁹⁴ Diese Neigung zum Spott ist sowohl bei Settembrini als auch bei Bang mit der Unfähigkeit gepaart, herzlich zu lachen. Settembrini bringt es „über die feine und trockene Spannung seines Mundwinkels [...] nicht hinaus“ (III, 337), Bang erschreckte den Erinnerungen von Berta Wasbutzki zufolge durch sein „schrill[es]“, „unecht[es]“ Lachen: „denn Herman Bang konnte nicht lachen“.²⁹⁵

Wenn Settembrini durch diese Übereinstimmungen mit Herman Bang identifiziert wird, erreicht Thomas Mann, wie bereits angedeutet, eine Hinterfragung und Relativierung von Settembrinis Rolle als rationalem Warner vor der Todeswelt des Sanatoriums. Dient die intertextuelle Bezugnahme auf Bangs Romane und Erzählungen in Thomas Manns Gesamtwerk, wie bereits mehrfach deutlich wurde, zumeist der Auseinandersetzung mit den dekadenten, untergangsverhafteten Aussagen in Bangs Texten, so kann auch Bangs ‚persönlicher‘ Auftritt im *Zauberberg* nur eine ähnliche Funktion erfüllen. Deshalb ist es so bedeutsam, daß gerade der anscheinend lebenszugewandte, optimistische Settembrini mit dem „geborene[n] Pessimist[en]“²⁹⁶ Bang identifiziert wird. Hier zeigt sich wieder die Ambivalenz, die Thomas Mann der *décadence* gegenüber einnahm. Die im *Zauberberg* angestrebte Überwindung von Pessimismus und Todessehnsucht wird erheblich dadurch in Frage gestellt, daß gerade der offenbar Fortschritt und Rationalismus vertretende Settembrini einiges mit dem dekadenten, lebensunfähigen Bang gemeinsam hat. Auf diese Weise enthüllt Thomas Mann, daß die Figur, die versucht, Hans Castorp aus dem Todesbann des Berghofs zu befreien oder zumindest seinen Blick für die Gefahr zu schärfen, ihrerseits insgeheim dem Untergang verfallen ist. Hans Castorp kann den gefährlichen Lockungen des *Zauberbergs* unmöglich entkommen, denn er ist letztendlich nur von anderen dem Todes- und Liebesrausch Verfallenen umgeben. Auch

²⁹² Vgl. u.a. Albecks und Timmermanns Kommentar, in: *Breve til Fritz*, S. 7 und Harry Jacobsen: *Nye Studier*, S. 112.

²⁹³ Klaus Mann: *Symphonie Pathétique*, S. 342.

²⁹⁴ Wasbutzki, S. 126.

²⁹⁵ Wasbutzki, S. 124.

²⁹⁶ Peter Hamecher: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Blaubuch 2* (1907), S. 746-752, hier: S. 747.

sein selbsterklärter Retter aus dem Flachland, James Tienappel, ist der mächtigen Eros-Thanatos-Verbindung, die den Berghof beherrscht, nicht gewachsen. Nach einem eingehenden Blick auf Frau Redischs „mattweiße, stark zusammengepreßte Weibesbrüste“, und deutlich entsetzt über die Erläuterungen des Hofrats zu den Vorgängen der Verwesung, reist er „bis in den Grund seiner Seele erschüttert“ (III, 605) hastig ab. „Heilfroh, auch nur allein davonzukommen“, gibt er „die Erfüllung seiner ehrenhaften Sendung“ (III, 607), nämlich Hans Castorp heimzuholen, auf.

Was hingegen Joachim betrifft, der so lange versucht, sich gegen die Kranken- und Todeswelt mit ihren erotischen Lockungen zu wehren und auch Hans Castorp zur Abreise zu bewegen, so ist auch er ein heimlicher Herman Bang und als solcher dem Untergang geweiht.

Über Hans Castorps liebenswerten Vetter, der auf den ersten Blick wenig mysteriös erscheint, hat Thomas Mann selbst gesagt, er sei ein „Geheimnis“,²⁹⁷ eine Aussage, die geradezu dazu auffordert, geheime Identitäten hinter dem gutmütigen jungen Mann zu suchen. Daß eine von ihnen Herman Bang ist, hat Thomas Mann am deutlichsten dadurch markiert, daß er Hans Castorps Vetter, der in einer frühen Arbeitsphase noch „Lorenz“ heißen sollte,²⁹⁸ schließlich den Namen „Joachim“ gab – Herman Bangs zweiten Vornamen.²⁹⁹ Hinzu kommen natürlich weitere Hinweise. Nicht nur Settembrini auch Joachim ähnelt Bang schon äußerlich. Sieht man von Joachims soldatischem Äußeren ab, das der kleinen und schmalen Gestalt Herman Bangs natürlich nicht gleicht, sondern das Joachim seiner bereits erläuterten Identifikation mit Goethes Valentin, mit Andersens standhaftem Zinnsoldaten und Bangs Leutnant Appel verdankt,³⁰⁰ kommt die Beschreibung, die der Erzähler von Joachim abgibt, dem Aussehen Herman Bangs sehr nah (vgl. Abbildung 9):

Er war von dem sehr braunen Typus, den seine blonde Heimat nicht selten hervorbringt, und seine ohnehin dunkle Gesichtshaut war durch Verbrennung beinahe bronzefarben geworden. Mit seinen großen schwarzen Augen und dem dunklen Schnurrbärtchen über dem vollen, gutgeschnittenen Mund wäre er geradezu schön gewesen, wenn er nicht abstehende Ohren gehabt hätte. (III, 15)

²⁹⁷ Vgl. Thomas Mann/Josef Ponten: *Dichter oder Schriftsteller? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1919-1930*. Herausgegeben von Hans Wysling unter Mitwirkung von Werner Pfister. Bern 1988, (= Thomas-Mann-Studien VIII), S. 50.

²⁹⁸ Vgl. *The Yale „Zauberberg“-Manuscript*, S. 13.

²⁹⁹ Vgl. Jacobsen: *Den unge Herman Bang*, S. 13.

³⁰⁰ Vgl. S. 200 dieser Arbeit.

Dieser Beschreibung, die von der dunklen Haut bis zu den „Abstehohren“³⁰¹ auch auf Bang zutrifft, der gern betonte, daß er „ein so schöner Jüngling“³⁰² gewesen sei, fügt Thomas Mann eine weitere Erwähnung von Joachims „großen Augen“ hinzu, „die immer sanft gewesen waren, in diesen fünf Monaten aber einen etwas müden, ja traurigen Ausdruck angenommen hatten“ (III, 16). Diese „schwarzen“ (III, 228), „schönen, groß-dunklen Augen“ (III, 946), die leitmotivisch immer wieder erwähnt werden (vgl. u.a. III, 251, 585, 695, 738) fielen auch in Bangs Gesicht besonders auf.³⁰³ Klaus Mann erwähnt in seiner Erzählung über Herman Bang, *Reise ans Ende der Nacht*, ausdrücklich den „traurige[n] Blick“ von Bangs „tiefliegenden Augen“, „diese[n] wunderbaren Augen“.³⁰⁴ Zudem stattete Bang die meisten seiner leicht als literarische Selbstbildnisse erkennbaren Figuren mit diesem Merkmal aus.³⁰⁵ Zu diesen äußerlichen Gemeinsamkeiten kommen noch weitere hinzu. Wie mehrfach erwähnt wird, trägt Joachim am Handgelenk eines seiner „Turnerarme“ ein unerwartet effeminiert wirkendes „goldenes Kettenarmband“ (III, 251). Bei der zweiten Erwähnung des Schmuckstücks wird darauf hingewiesen, daß es die rechte Hand ist, an der Joachim das Armband trägt (vgl. III, 743) – genau wie Herman Bang, der auf einer zeitgenössischen Karikatur von Valdemar Møller mit einem Kettenarmband am rechten Handgelenk abgebildet ist (vgl. Abbildung 8). Auch die Veränderungen, die sich in Bangs Äußerem im Laufe der Zeit ergaben, sind in Joachims Entwicklung reflektiert. In der biographischen Literatur zu Bang wird häufig darauf hingewiesen, daß Bang sehr schnell und auf geradezu erschreckende Weise alterte, daß „die Zeit merkwürdige Verheerung angerichtet [hatte]“³⁰⁶ in seinem Gesicht. Photographien von Bang aus der Zeit nach der Jahrhundertwende bezeugen diese Entwicklung. Eine Beschreibung des gealterten Bang bietet Klaus Manns Erzählung *Reise bis ans Ende der Nacht*. Diese Schilderung zeigt Parallelen zu Thomas Manns Beschreibung des todkranken Joachim:

Der Zauberberg

[...] seine [Hand] [war] ebenso gelb und abgezehrt wie sein Gesicht. [...] seine Lippen mit dem schwarzen Bärtchen darüber

Reise bis ans Ende der Nacht

Herman Bang wendet ihm langsam sein gelbes, von Falten gezeichnetes, unglückliches Gesicht zu. Einige Sekunden scheint es vollkom-

³⁰¹ Klaus Ungerer: „Ein Brief jagt den nächsten. Dorrit Willumsens preisgekrönte Romanbiographie *Bang*.“ In: *Kieler Nachrichten* 26.10.1998. Auch im Internet unter <http://www.geocities.com/SoHo/3057/willum.html>, (Stand: November 2000).

³⁰² Wasbutzki, S. 121.

³⁰³ Vgl. u.a. Barchan, S. 431-432; Finn Abrahamowitz: *Smertens Mester. Roman om Herman Bang i halvfemsernes Paris*. Kopenhagen 1985, S. 6; Synne Ribbjerg: „Et ikke lykkeligt liv.“ In: *Weekendavisen* 27.09.-03.10. 1996.

³⁰⁴ *Reise bis ans Ende der Nacht*, S. 245-47.

³⁰⁵ Vgl. S. 312 dieser Arbeit.

³⁰⁶ Wasbutzki, S. 121.

[wirkten] jetzt gar zu voll gegen die schattigen Wangenhöhlen. Zwei Falten hatten sich in die gelbliche Haut seiner Stirn zwischen den Augen eingegraben, die [...] tief in knöchigen Höhlen [lagen].

men regungslos, abweisend wie das Gesicht eines Toten: das schreckliche Gesicht einer königlichen Mumie.

Wie schon diese Ähnlichkeiten zwischen dem moribunden Joachim und dem gealterten Bang vermuten lassen, wird Hans Castorps Vetter nicht nur Bangs Äußeres verliehen, Thomas Mann verarbeitete im *Zauberberg* auch Bangs Tod, sein „schreckliche[s] Virtuosen-Ende“ (X, 416) das Thomas Mann mit trauernder Anteilnahme zur Kenntnis genommen hatte. Der schwächliche Bang starb mit nur 54 Jahren während einer Eisenbahnfahrt durch Amerika, als sein Herz in der ungewohnten Höhe und der dünnen Luft der Rocky Mountains versagte.³⁰⁷ Diese Fahrt in den Tod ist in Hans Castorps Eisenbahnreise nach Davos, die ihn in schwindelnde Höhen trägt, zugleich jedoch eine Hadesfahrt darstellt,³⁰⁸ nachgebildet. Auf diese Weise wird auch der Protagonist des *Zauberbergs* mit Bangs Schicksal identifiziert. Auf dem Berghof gelangt Hans Castorp im Totenreich an, in das ihn Joachim unwillentlich hingelockt hat, denn er hegt ja selbst den Wunsch, dieser Kranken- und Totenwelt so bald wie möglich zu entrinnen, um im Flachland Soldat werden zu können. Man könnte vermuten, daß es die Gestalt des „Zukunftssoldaten“ (GW I, 315; VM III, 274) ist, einer vitalen Gegenfigur zum dekadenten William, die Bang in *Hoffnungslose Geschlechter* entwirft,³⁰⁹ der Joachim auf diese Weise entsprechen soll. Er versucht energisch, sich den dekadenten Lockungen des Berghofs zu entziehen, deren Sinnbild für ihn Marusjas erotische Ausstrahlung darstellt. Aus seiner Karriere als Offizier wird freilich nichts. Er kann, wie schon durch seine Identifikation mit Bangs todgeweihtem Leutnant Appel antizipiert wird,³¹⁰ der Krankheit nicht entkommen. Er muß seine militärische Laufbahn aufgeben und kehrt zum Sterben auf den Berghof zurück. Hans Castorp ahnte, daß das geschehen würde. Sowohl von Clawdia als auch von Behrens war er darauf hingewiesen worden, daß es sich bei Joachims Leiden um keinen unerheblichen Fall von Tuberkulose handelt. Dementsprechend ist schon Joachims Abreise von Todesahnungen überschattet, die durch die Bezugnahme auf *Fratelli Bedini*³¹¹ unterstützt werden. Gleichzeitig wird Joachims Abreise am Bahnhof auch zu Bangs eigener Eisenbahnfahrt in den Tod in Beziehung gesetzt. Zwar stirbt Joachim erst nach seiner erzwungenen

³⁰⁷ Vgl. Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*, S. 212.

³⁰⁸ Vgl. Heftrich: *Davos als mythischer Ort*, S. 232.

³⁰⁹ Vgl. Secher, S. 73.

³¹⁰ Vgl. S. 202 dieser Arbeit.

³¹¹ Vgl. S. 198 dieser Arbeit.

Rückkehr auf den Berghof, die eigentliche Todesfahrt tritt er jedoch schon mit seiner übereilten Abreise an.

Auf diese Weise wird sowohl Joachim als auch Settembrini, die beide eigentlich die Aufgabe haben, Hans Castorp vor dem Todeseros zu warnen, Bangs Identität untergeschoben und so ihre Funktion als Vertreter des Lebensethos in Frage gestellt. Wenn sich außerdem auch der Protagonist Hans Castorp auf Bangs Spuren auf den Berg begibt, versinnbildlicht das die große Bedeutung die Bangs Werke für die Entstehung des *Zauberberg* hatten.

Bangs wichtige Stellung im Gefüge des *Zauberbergs*, die schon die große Zahl von Prätexten dieses Autors signalisiert, die Thomas Mann in diesem Roman verarbeitete, wird nicht zuletzt auch dadurch deutlich, daß sich Thomas Mann indirekt selbst mit Bang identifizierte. Sowohl in Hans Castorp als auch in Joachim Ziemßen steckt viel von ihrem Autor. Die Schilderung von Hans Castorps ersten Tagen auf dem Berghof stellt, wie Thomas Mann selbst betonte, „eine ziemlich genaue Beschreibung [...] meiner eigenen wunderlichen Eindrücke“ (XI, 604) dar. Befindet sich Hans Castorp also auf dem Berghof in einer ähnlichen Situation wie sein Autor, so zeigen sich die Ähnlichkeiten zwischen Joachim und Thomas Mann schon im Aussehen. Nicht nur Bang, auch Thomas Mann hatte mit Joachim die dunklen Augen und den Schnurrbart gemeinsam. Eine Beschreibung von Joachims Kleidung, die im *Yale-Manuskript* enthalten ist, aber nicht in die Druckfassung übernommen wurde, schildert Joachim in einer Garderobe, wie sie nach der Jahrhundertwende modern war und wie sie sowohl Bangs als auch Thomas Manns eigener Kleidung aus dieser Zeit entspricht:

Sein Anzug war einfarbig braun, zweireihig, soldatisch knapp von Schnitt, und auch sein hoher, steifer und glatter Stehkragen bekundete militärischen Geschmack [...].³¹² (Vgl. Abbildungen 9 und 10)

Auch Joachims Identifikation mit Andersens standhaftem Zinnsoldaten,³¹³ den Thomas Mann als „das Symbol [s]eines Lebens“ bezeichnete,³¹⁴ unterstreicht, wie nah ihm diese Figur stand und wieviel von seiner eigenen Persönlichkeit in ihr enthalten war. Wenn nun Joachim mit Bang identifiziert wird, dient das nicht nur wie im Fall von Settembrini dazu, eine angeblich dem Leben zugewandte Figur als heimlichen *décadent* zu kennzeichnen, es rückt auch Thomas Mann, der sich zu einem Teil in Joachim selbst porträtierte, in die Nähe Bangs. Es findet gewissermaßen eine Identifikation ‚um mehrere Ecken‘ statt. Nichts belegt Thomas Manns Bewunderung für Bangs Werk und sein Interesse an Bangs Schicksal eindringlicher als die

³¹² *The Yale "Zauberberg"-Manuskript*, S. 42.

³¹³ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 233-241.

Tatsache, daß er im *Zauberberg* nicht nur zahlreiche Werke Bangs als Prätexte verwandte, sondern Züge von sich selbst und von Bang in ein und derselben Figur abbildete. Auf diese Weise stellte sich Thomas Mann dem bewunderten Schriftstellerkollegen Bang an die Seite, entwarf also gewissermaßen ein schöpferisches Doppelgängerszenario, in dem er sich und Bang in einer Figur vereint – ein offenbar narzißtischer Vorgang, der in Kapitel 8 noch näher zu betrachten sein wird.

7.9. Fazit

Wie in den vorhergehenden Kapiteln deutlich wurde, fand Thomas Mann in Bangs Romanen und Erzählungen Themenkomplexe gestaltet, die auch zentrale Inhalte seiner eigenen Werke bildeten. Wie oben erläutert, hatten Bang und Thomas Mann ähnliche Vorstellungen vom Wesen des Künstlers, den sie einerseits als Betrüger, als Scharlatan darstellten und dessen einsames Leben sie andererseits in Parallelität zum Alltag des Aristokraten setzten.

Wie dieses Kapitel ergeben hat, stimmten sie außerdem darin überein, daß die artistische Existenz der Lebensferne, zu der sie verurteilt ist, gleichzeitig auch bedarf, wenn sie nicht untergehen will. Das Leben, das sich in Bangs Werken ebenso wie bei Thomas Mann in Form des Eros konkretisiert, besitzt die Kraft, den Künstler in seiner sublimativen Existenz zu vernichten. Diese zentrale Vorstellung, die Thomas Mann in seinen Werken immer wieder gestaltete und die er mit dem Begriff der „Heimsuchung“ umschrieb, fand er auf exemplarische Weise in Bangs Zirkusnovellen gestaltet. Diese Texte eigneten sich deshalb für ihn zur intertextuellen Weiterverwertung. Wie schon bei Bangs Novellen *Charlot Dupont* und *Ihre Hoheit* zu beobachten war, mit denen sich Thomas Mann trotz weitgehender Übereinstimmung mit Bangs Inhalten in Form von Kontrafakturen auseinandersetzte, entsprach auch die in den Zirkusnovellen dargestellte Handlung Thomas Manns eigenen Einsichten, denen er jedoch positive Gegenentwürfe gegenüber zu stellen versuchte.

Das versuchte er besonders in den utopisch-parodistischen *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Daß jedoch auch Felix Krull, seiner scheinbar gegen alle Anfechtungen geschützten Existenz zum Trotz, den Gefahren der sexuellen Hingabe und der unausweichlichen Verknüpfung von Eros und Thanatos gegenüber letztlich nicht immun ist, zeigt Thomas Mann, indem er ihn mit Bangs dekadenten Protagonisten identifiziert. So dienen Bezüge auf Bangs Prätexte paradoxerweise dazu, die Gegenentwürfe wiederum zu hinterfragen und wer-

³¹⁴ Thomas Mann in einem Brief an Agnes Meyer vom 9.2.1955 in: Thomas Mann/Agnes E. Meyer: *Briefwechsel 1937-1955*. Hg. v. Hans Rudolf Vaegt. Frankfurt am Main 1992, S. 797.

den auf diese indirekte, quasi negative Weise letztlich in sinnverstärkender Weise instrumentalisiert.

Man muß dabei wieder berücksichtigen, daß die intertextuelle Auseinandersetzung mit Bangs Zirkusnovellen, auf die sich Thomas Mann in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, sowie auch in *Joseph in Ägypten* einläßt, in beide Richtungen wirksam wird. Von der Semantik des Posttextes aus betrachtet, dient die Bezugnahme auf *Fratelli Bedini* und *Die vier Teufel* zur Infragestellung der Charakterisierung der Protagonisten als Glückskinder und Götterliebende, die der Text vornimmt. Von den Prätexten aus betrachtet hingegen, zeigen sich die Posttexte als Gegenentwürfe, die das melodramatisch-tragische Schicksal von Bangs Figuren auf heitere Weise verneinen.

Darüber hinaus bot eine von Bangs Zirkusnovellen, *Fratelli Bedini*, in der die tödliche Gefahr, der die Artisten durch sexuelle Hingabe ausgeliefert sind, nicht nur mit Sexualität im allgemeinen, sondern mit Homosexualität im besonderen in Verbindung gebracht wird, einen idealen Prätext, auf den Thomas Mann intertextuell verweisen und so einen homoerotischen Subtext in seinen eigenen Werken entwerfen konnte. Diese Funktion erfüllte die intertextuelle Bezugnahme auf *Fratelli Bedini* gleich in fünf von Thomas Manns Romanen: in *Königliche Hoheit*, dem *Zauberberg*, *Joseph in Ägypten*, den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* und in dem noch zu behandelnden *Doktor Faustus*. Die Identifikation seiner Protagonisten mit Bangs Hauptfigur Giovanni Bedini erfüllt in allen Texten die doppelte Funktion einerseits die bereits durch andere Mittel im Text angebrachten Hinweise auf die (latente) Homosexualität von Thomas Manns Figuren durch diese intertextuelle Bezugnahme zu verstärken und andererseits den Gefahrenkontext, den die Homosexualität bedeutet, zu evozieren. Auf diese Weise dient der Verweis auf *Fratelli Bedini* dazu, Hans Castorps im Bann von Eros-Thanatos gefangene Position zu verdeutlichen und die scheinbar ungefährdete Existenz von Joseph und Felix Krull dadurch als brüchig zu entlarven, daß ihre (latent) homosexuellen Züge durch die Identifikation mit Giovanni Bedini verstärkt werden.

Als besonders komplex intertextuell strukturierter Text präsentiert sich *Der Zauberberg*, in dem Thomas Mann auf eine unglaublich große Zahl an Prätexten zurückgreift, zu denen nicht zuletzt auch mehrere Werke Herman Bangs gehören. Neben die sinnverstärkende Verwendung von *Fratelli Bedini*, das sowohl Hans Castorps Gefährdung durch Eros-Thanatos und seine Homosexualität als auch sein implizites Künstlertum zusätzlich hervorhebt, tritt einerseits die Bezugnahme auf *Du sollst dich meiner erinnern*, in dessen Kontext Joachims Funktion als Todesbote verstärkt wird, und andererseits Thomas Manns komplex angelegte intertextuelle Auseinandersetzung mit Bangs *Michael*. Da dieser Roman Künstlertum und

Homoerotik gleichermaßen thematisiert, erstaunt es nicht, daß auch er wiederum dazu verwendet wird, Hans Castorps Homosexualität und sein Künstlertum zu unterstreichen. Darüber hinaus setzt sich Thomas Mann jedoch im *Zauberberg* auch in Form einer – allerdings etwas halbherzigen – Gegendarstellung mit Bangs Roman auseinander. Diese Gegendarstellung betrifft das bei Bang deutlich homoerotisch gefärbte Verhältnis des Meisters zu Michael, das sich als von Eifersucht und Besitzansprüchen geprägte Beziehung darstellt. Diesem Verhältnis versucht Thomas Mann eine andere Form der Homoerotik gegenüber zu stellen. Indem er die Rolle des Meisters nacheinander von zwei verschiedenen Figuren – zunächst von Behrens, dann von Peeperkorn – einnehmen läßt, kann er in dem unterschiedlichen Verhalten, daß Hans Castorp diesen beiden Personen gegenüber zeigt, eine Entwicklung im Verhältnis von Zoret und Michael simulieren. Hans Castorps Beziehung zu Behrens, seinem Rivalen um Clawdias Gunst, entspricht in seiner von Eifersucht geprägten Form dem Verhältnis, das Bang darstellt. Hans Castorps Freundschaft zu Peeperkorn hingegen, dem Nachfolger von Behrens, ist ganz anderer Art. Hans Castorp überkommt seine anfängliche Eifersucht und schockt seine Umgebung durch ein unkonventionelles Benehmen, das auf einem Ideal caritativer statt erotischer Liebe aufbaut und der bei Bang dargestellten, auf der besitzergreifenden Zweierbeziehung basierenden Homosexualität die Utopie einer gesellschaftlichen Homoerotik entgegenstellt. Wo Bangs Zoret einsam stirbt, während sich der treulose Michael seiner Geliebten hingibt, gehen Clawdia Chauchat und Hans Castorp ein Bündnis für Peeperkorn ein und wollen ihn in seiner Krankheit nicht allein lassen. Daß sich diese guten Vorsätze allerdings als nutzlos erweisen, weil Peeperkorn dennoch einsam stirbt, beweist den illusorischen Charakter des caritativen Ideals, das Hans Castorp zu propagieren versuchte. Auf diese Weise scheitert *Der Zauberberg* als Gegenentwurf zu *Michael*.

Die mächtige Gestalt Peeperkorn, die den zweiten Teil des *Zauberbergs* beherrscht, dient Thomas Mann jedoch nicht nur zur Auseinandersetzung mit Bangs *Michael*, der alte Mann erfüllt auch eine Funktion in einer ganz persönlichen Konfrontation mit Bang, die Thomas Mann im *Zauberberg* hervorruft. Auf geschickte Weise wird Peeperkorn mit zwei von Bangs literarischen Gegnern identifiziert: mit Georg Brandes und mit Johannes V. Jensen. Da Peeperkorn zu weiten Teilen eine lächerliche, karikaturhafte Figur darstellt, sieht es so aus, als komme Thomas Mann dem bewunderten Vorbildautor zu Hilfe, indem er in Peeperkorns Gestalt gleichzeitig die eigenen Gegner und Bangs Opponenten erniedrigt. Daraus ließe sich folgern, daß Thomas Mann sich mit Bang identifizierte – eine Vermutung, die auf überzeugende Weise dadurch gestützt wird, daß Thomas Mann offenbar tatsächlich Bang in einer Gestalt porträtierte, die zum Teil auch ein Selbstbildnis darstellte.

DER GEFÄHRDETE ARTIST

Von der grundsätzlich ambivalenten Haltung, die Thomas Mann Bang entgegenbrachte, zeugt jedoch der Umstand, daß Bang noch in einer anderen Figur des *Zauberbergs* porträtiert ist: in dem zwar sympathischen aber zugleich etwas zwielichtigen Settembrini, der nach außen hin Hans Castorp vor Tod und Untergang warnt, während er in Wahrheit ein heimlicher *décadent* ist.

8. „Selbstgeübte Verführung“: Die Welt des Narziß

8.1. „Dieses innere Beharren auf Einsamkeit, Abstand, Reserve“: die narzißtische Distanz

Wie bereits in den Überlegungen zu dem Komplex Kunst-Liebe-Tod in den Kapiteln 7.1. und 7.2. angesprochen wurde, sieht sich in Thomas Manns und Herman Bangs Werken das Individuum der Gefahr einer Überwältigung durch die als bedrohliche „Heimsuchung“ auftretende Liebesleidenschaft gegenüber, vor der die Flucht in narzißtisch geprägte Bindungen beziehungsweise das Verharren in primären symbiotischen Beziehungen einen Schutz zu bieten scheint. Der Narzißmus stellt als libidinöse Bindung an die eigene Person ein Gegengewicht zur Hingabe an ein Gegenüber dar und bietet die Möglichkeit, die Gefahren der Selbstaufgabe, die die Leidenschaft bietet, zu umgehen und sich auf das Risiko eines Kontrollverlustes nicht einlassen zu müssen. In dieser Eigenschaft, als eine Möglichkeit der Selbstbewahrung angesichts der Gefahren des Eros – insbesondere des homoerotischen Begehrens – spielt der Narzißmus eine wichtige Rolle im Werk beider Autoren.

Während sich die Thomas-Mann-Forschung, insbesondere seit dem Erscheinen von Hans Wyslings vielbeachteter Untersuchung *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, vielfach mit den narzißtischen Zügen bei Thomas Mann befaßt hat¹ und diesen Komplex als ein „Kernproblem“² im Werk dieses Autors ansieht, ist auf „das „Narzißhafte““³ bei Herman Bang zwar mehrfach hingewiesen worden,⁴ es gibt jedoch mit Ausnahme von Pål Bjørbys Analyse der Erzählung *Franz Pander* keine Untersuchung, die sich näher mit den „Narzissneigungen“⁵ im Werk Herman Bangs beschäftigt. Auch Bjørby widmet sich in seinem Aufsatz, auf den noch zurückzukommen sein wird, allerdings nur unter Vorbehalt den narzißtischen Zügen der Titelfigur, die er nicht als wirkliches Thema der Erzählung verstehen will, sondern nur als eine ‚vorgeschobene‘ Bedeutungsschicht ansieht, die seiner Meinung nach als „Tarnung“⁶ für andere Inhalte fungiert.

¹ Vgl. vor allem Sommerhage, S. 51-89; Manfred Dierks: „Über einige Beziehungen zwischen psychischer Konstitution und ‚Sprachwerk‘ bei Thomas Mann.“ In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern 1987, (= Thomas-Mann-Studien VII), S. 273-290; Manfred Dierks: „Thomas Manns Doktor Faustus unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien (Kohut/Kernberg – Lacan).“ In: *Thomas Mann Jahrbuch 2* (1989), S. 20-40.

² Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 142.

³ Barchan, S. 432.

⁴ Vgl. u.a. Karl Larsen: „Herman Bang.“ In: *Litteraturen 1918*, S. 639-646, hier: S. 643; Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 45-46.

⁵ Rychner, S. 571.

⁶ [Cover] Bjørby: *Herman Bang's „Franz Pander“*, S. 462.

Daß sich die Thomas-Mann-Forschung weitaus stärker mit der psychischen Konstitution des Narzißmus befaßt hat, als dies in der Literatur über Herman Bang der Fall ist, liegt sicher hauptsächlich daran, daß sich Thomas Mann in weitaus größerem Maß als Bang explizit mit diesem psychologischen Phänomen auseinandersetzte und sich nicht nur in literarischen Werken diesem Komplex widmete, sondern auch mehrfach in seinen essayistischen Schriften theoretische Überlegungen zum Narzißmus anstellte, die nicht unbeeinflusst waren von einer Auseinandersetzung mit der psychoanalytischen Narzißmustheorie. Wie die zahlreichen Anstreichungen in Thomas Manns Freud-Ausgabe belegen, gehörte der Bereich des Narzißmus zu den Gebieten, die ihn bei seiner Freud-Rezeption am stärksten interessierten und beeindruckten.⁷

Bei Herman Bang stellt sich die Lage anders dar. Als Freud 1914 „als erster eine systematische Ausarbeitung“⁸ des psychologischen Begriffs „Narzißmus“ vorlegte, war Bang bereits verstorben, und eine zuvor erfolgte Beschäftigung mit den Anfängen der Psychoanalyse ist bei ihm kaum zu vermuten. Daß er sich anders als Thomas Mann in seinen Werken nicht auf Freuds Überlegungen stützte, bedeutet jedoch nicht, daß er mit dem Phänomen des Narzißmus nicht vertraut war oder es nicht zu beschreiben gewußt hätte. Vielmehr konnte er – wie natürlich auch Thomas Mann – sich bei der Darstellung seiner narzißtisch geprägten Figuren nicht nur auf den antiken Mythos und die darin enthaltene Darstellung der Eigenliebe berufen, sondern er konnte sich auch auf eine langjährige Tradition in Kunst und Literatur stützen, die sich mit der narzißtischen Problematik unter sich wandelnden Gesichtspunkten befaßt hatte. In einer „künstlerischen Vorwegnahme der Psychologie des Selbst“⁹ zeigt sich in der Kunst und Literatur lange vor der Entstehung der Psychoanalyse eine Beschäftigung mit dem narzißtischen Thema.¹⁰ Während es in der Neuzeit zunächst „in der Romantik und im späten 19. Jahrhundert“ ein „verstärkte[s] Auftreten des Narzißmotivs gibt“,¹¹ das besonders in der Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende vielfach gestaltet wird,¹² konzentriert sich die Aufmerksamkeit von Autoren der klassischen Moderne auf die Sinnsuche des Individuums

⁷ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 93.

⁸ Hans-Joachim Roth: *Narzißmus. Selbstwerdung zwischen Destruktion und Produktivität*. Weinheim und München 1990, (= Juventa Materialien), S. 33.

⁹ Heinz Kohut: *Die Heilung des Selbst*. Übersetzt von Elke vom Scheidt. Frankfurt am Main 1979, (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 373), [Die amerikanische Originalausgabe erschien 1977 unter dem Titel *The Restoration of the Self*], S. 279.

¹⁰ Vgl. Louise Vinge: *The Narcissus Theme in Western Literature up to the Early 19th Century*. Lund 1967, diss.

¹¹ Roth, S. 18.

¹² Vgl. Jens Malte Fischer: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, S. 149.

und seinen Kampf gegen „das Auseinanderbrechen des Selbst“,¹³ Probleme, die sich ebenfalls mit narzißtischen Motiven in Verbindung bringen lassen.

Benannt nach der Sage von Narziß, der „viele Jünglinge und Jungfrauen, Wasser- und Bergnymphen“, die sich „um seine Liebe [bewarben]“, „hart und hoffärtig“ zurückwies,¹⁴ und daraufhin dazu verdammt wurde, sich in sein unerreichbares Spiegelbild zu verlieben, präsentiert sich der Narzißmus als eine zumeist negativ begriffene Selbstliebe, die sowohl den „wegen Lieblosigkeit Gestrafte[n]“¹⁵ als auch diejenigen, die ihn unerwidert und verzweifelt lieben, ins Unglück führt. Die späteren Versionen der Überlieferung berichten, daß Narziß bei dem vergeblichen Versuch, mit seinem eigenen geliebten Spiegelbild zu verschmelzen, im Wasser ertrank,¹⁶ und symbolisieren auf diese Weise die tödliche Sterilität narzißtischer Gefühle. Daß das narzißtische Verschmähen derer, die ihn lieben, als todgeweihte Selbstliebe interpretiert wurde, zeigt sich auch darin, daß in den bildlichen Darstellungen des Narziß häufig Todesboten an seine Seite gestellt sind und auch Narziß selbst, „als ein vornehmliches Symbol des Todes“¹⁷ betrachtet wurde.

Narziß galt jedoch nicht ausschließlich „als Repräsentant harter Sprödigkeit, eitler oder kalter Selbstliebe“, sondern wurde auch als Vertreter „lobenswerther Enthaltensamkeit“¹⁸ und als „keuschester aller Liebenden“¹⁹ verstanden. Erkennen Außenstehende im Verhalten des narzißtisch Empfindenden zumeist eine abweisende, auf sich selbst fixierte Haltung, so ist es für den Narziß selbst verständlicherweise die selbstbewahrende, der Versuchung widerstehende Eigenschaft seines Handelns, die er hauptsächlich wahrnimmt. Er fühlt sich sicher in seiner selbstbezogenen Existenz, die Freud als „unangreifbare Libidoposition“²⁰ bezeichnet hat, und betrachtet die Liebe und Hingabe an ein Gegenüber als zu vermeidende Gefährdung seiner Position.

Diese narzißtisch-abweisende Haltung Liebe und Leidenschaft gegenüber, in der der Eros als bedrohliche Verführung erlebt wird, läßt sich auch in Herman Bangs und Thomas Manns Werken beobachten. Die Gleichsetzung von Eros und Thanatos, die bei beiden Autoren so häufig begegnet, ist nicht zuletzt in den narzißtischen Zügen der Protagonisten begründet, die

¹³ Vgl. Kohut: *Die Heilung des Selbst*, S. 280.

¹⁴ Friedrich Wieseler: *Narkissos. Eine kunstmythologische Abhandlung nebst einem Anhang über die Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Cultus der Griechen*. Göttingen 1856, S. 1.

¹⁵ Elisabeth Frenzel: „Narziß.“ In: Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart⁴ 1976, (= Kröners Taschenausgabe 300), S. 528-533, hier: S. 529.

¹⁶ Vgl. Wieseler, S. 3 und 6.

¹⁷ Wieseler, S. 9.

¹⁸ Wieseler, S. 74.

¹⁹ Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*, S. 531.

²⁰ Sigmund Freud: „Zur Einführung des Narzißmus“, in: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main⁵ 1969, Bd. X, S. 137-170, hier: S. 155.

die Hingabe an einen anderen Menschen scheuen und den Kontrollverlust fürchten. Da sie jedoch gleichzeitig, wie etwa Thomas Manns Adrian Leverkühn, unter ihrer Einsamkeit und der emotionalen Kälte, die sie zwangsläufig umgibt, leiden und die narzißtische „Erfahrung von Sinnleere und Einsamkeit“²¹ als schmerzlich empfinden, wollen und können sie nicht „im Autismus [verharr[en]]“²², sondern suchen die Nähe anderer. Ihre Selbstgenügsamkeit ist nur scheinbar. Tatsächlich sind sie nicht in geringerem, sondern eher in verstärktem Maß auf Bestätigung ihres Selbstwertgefühls und Konsolidierung ihres Ich durch andere angewiesen. Wenn sie ihre Isolation dadurch hinter sich lassen wollen, daß sie den Kontakt zu anderen suchen, läßt sich allerdings stets beobachten, daß sie leidenschaftliche Bindungen vermeiden und ihre Einsamkeit in Beziehungen zu Menschen überwinden möchten, die sie nicht als komplementäres Gegenüber, sondern als gleichartige Erweiterung ihrer eigenen Person ansehen.

In Bangs *Fratelli Bedini* kommt dieser Gegensatz deutlich in den Beziehungen zum Ausdruck, die Giovanni mit Rosa einerseits und mit Alida andererseits eingeht. Giovanni begehrt Alida, meidet aber ihre Nähe aus Angst vor sexueller Hingabe: „er litt und hielt sich dennoch fern. Er fürchtete sich vor sich selber. Seine Leidenschaft machte ihn bange. Er fürchtete dies Frauenzimmer wie das Verderben“ (EN, 30; GW IV, 293; VM II, 125). Wenngleich der Text diese Zurückhaltung damit begründet, daß es sich bei Alida um eine besonders gefährliche Frau, eine „canaille“ (EN, 32; GW IV, 294; VM II, 127) handelt und als zweite Motivation die Angst des Artisten vor einem Kraftverlust durch ausgelebte Sexualität genannt wird, so läßt sich dennoch auch ein narzißtischer Hintergrund seiner Furcht vor der erotischen Hingabe vermuten. Die gefährliche Bindung an Alida steht deutlich im Gegensatz zu Giovanni's erster Liebesbeziehung, seinem Verhältnis zu Rosa, das narzißtisch geprägt war. Es blieb folgenlos und zog offenbar deshalb keinen Kontrollverlust und Kräftezerfall nach sich, weil – so muß man annehmen – die beiden von Kindheit an „so daran gewöhnt waren, einander nahe zu sein“ (EN, 18; GW IV, 284; VM II, 118), daß Giovanni Rosa gewissermaßen als Erweiterung seiner eigenen Person ansah, die keine Bedrohung darstellte. Was Rolf Günter Renner über den Narziß Felix Krull sagt, daß diesem „nur die Geschwisterbeziehung als eine spannungsfreie Objektliebe [erscheint]“²³ gilt offenbar genauso für Bangs Giovanni. Auf diesen inzestuösen Aspekt des Narzißmus wird noch zurückzukommen sein.

²¹ Almut-Barbara Renger: „Vorwort.“ In: Almut-Barbara Renger (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999, (= Reclam-Bibliothek 1661), S. 14-20, hier: S. 17.

²² Sommerhage, S. 56.

²³ Renner, S. 391.

Daß schon in der Art und Weise, wie die Problematik des Narziß in der antiken Tradition wahrgenommen wurde, der Gegensatz zwischen Narzißmus und erotischer Leidenschaft enthalten war, zeigt sich darin, daß Narziß auch als „komplementäre[r] Gegenpart zu Bacchus“ verstanden und dargestellt worden ist. Wie Hans Joachim Roth betont, „[offenbart] die Verbindung der beiden mythischen Gestalten die Gegensätzlichkeit von Leben und Tod, aber auch die Gegensätzlichkeit in der Sexualität: die vernichtende des Narziß und die lebenserhaltende des Dionysos“.²⁴ Wie in Kapitel 7 deutlich wurde, stellt sich das dionysische Element bei Herman Bang und Thomas Mann jedoch selten in der vitalen Ausprägung dar, sondern repräsentiert zumeist die Sphäre von Verführung, Rausch und Untergang. Die narzißtisch geprägten Bindungen werden hingegen nicht als „vernichtend“ wahrgenommen, sondern bilden in ihrer erhaltenden Art vielmehr einen Schutz vor der Gewalt des dionysischen Eros.

Daß sich das Verhältnis vom narzißtischen und dionysischen Element bei Bang und Thomas Mann auf diese Weise verkehrt, ist darin begründet, daß in ihren Werken eine narzißtische Weltsicht vorherrscht. Dem bedrohten Narziß erscheint seine Isolation, die er allenfalls mit denjenigen teilt, die ihm von jeher eng verbunden sind, als einzige Möglichkeit zur Selbsterhaltung. Der Eros, dessen Anziehungskraft er durchaus verspürt, die er jedoch auch fürchtet, muß ihm als Verheißung und Bedrohung zugleich erscheinen, denn er könnte ihn aus seiner Isolation befreien, würde ihn aber gleichzeitig einem Verlust der vollständigen Kontrolle über die eigene Existenz und einer Verletzungsgefahr aussetzen.

Zwischen diesen beiden Polen, der lockenden Leidenschaft, die das Risiko der Selbstaufgabe enthält und der Besinnung auf sich selbst, die die Gefahr der „Sterilität“ (XI, 163; VI, 253) in sich birgt, wie sie in Thomas Manns Werk unter anderem Adrian Leverkühn fürchtet, bewegt sich freilich nicht nur der Narziß, sondern die menschliche Existenz überhaupt. Die stark narzißtisch geprägten Figuren bei Herman Bang und Thomas Mann erleben diesen Konflikt jedoch besonders intensiv und schwanken nahezu ausnahmslos zwischen der als bedrohlich, aber auch als lockend empfundenen sexuellen Hingabe – die bei beiden Autoren in ihrer stigmatisierten homosexuellen Ausprägung doppelt gefährlich erscheint – und dem Rückzug in die narzißtische Isolation. Diese narzißtische Abwehr des Menschen gegen die erotische Leidenschaft, die ihn zu überwältigen droht, bildet im Werk beider Autoren einen Hintergrund, vor dem sich nicht nur die Problematik des bedrohlichen Eros, sondern auch die durchgängige Außenseiter- und Aristokratenthematik als ein narzißtisches Phänomen erkennen lassen.

²⁴ Roth, S. 22, vgl. auch Wieseler, S. 89.

Neben dem Gegensatz von Isolation und Selbstaufgabe gibt es noch eine weitere Polarität, in deren Spannungsfeld sich der Narziß befindet. Diese zweite Polarität ist das ständige Widerspiel zwischen Allmachtsgefühlen und Fragmentierungsangst, dem der Narziß ausgesetzt ist.²⁵ Die Psychoanalyse hat versucht, dieses Phänomen anhand der frühkindlichen Bindungen und ihrer Fortsetzung im Erwachsenenalter zu erklären. Den Ausgangspunkt für dieses Erklärungsmodell bildet die ursprüngliche Symbiose zwischen Mutter und Kind. Es wird davon ausgegangen, daß das Kind die Mutter auch postnatal als Teil seiner selbst wahrnimmt und erst allmählich begreift, daß es eine eigene, von der Mutter getrennte Person darstellt. Während der Phase dieser frühen Symbiose, in der die Mutter alle Bedürfnisse des Kindes erfüllt, verspürt es ein berauschendes Omnipotenzgefühl, das allerdings zu einer realistischen Einschätzung der eigenen defizitären Fähigkeiten und Möglichkeiten zusammenschrumpft, wenn es sich zunehmend als selbständiges Wesen aus der Einheit mit der Mutter löst. Dieser Prozeß ist sehr schmerzhaft für das Kind, weil es erkennen muß, daß seine Allmacht, die ihm Sicherheit bot, illusorisch war. Es erlebt diesen Schmerz als narzißtische Kränkung, als Verletzung seines Selbstwertgefühls.

Als Abwehr gegen diesen als Bedrohung empfundenen Vorgang, und um die zunehmende Zurücksetzung in der Erfüllung seiner Bedürfnisse ertragen zu können, entwirft es ein falsches Selbstbild, in dem die *in realiter* verlorene Vollkommenheit erhalten bleibt. Diese Ersatzbildung hat Heinz Kohut mit dem Begriff „Größen-Selbst“²⁶ umschrieben. Das Größen-Selbst, das seinerseits normalerweise „allmählich reduziert und der reifenden Persönlichkeit integriert“²⁷ wird, tritt beim narzißtisch geprägten Menschen permanent an die Stelle einer realistischen Selbsteinschätzung und gestattet ihm, das frühkindliche Omnipotenzgefühl beizubehalten. Er fühlt sich als allmächtiger Beherrscher seiner Umwelt, eine Empfindung, die sich nicht nur in maßloser Selbstüberschätzung äußert, sondern auch in einem Bewußtsein des Auserwähltseins resultieren kann, das Thomas Mann mit dem Begriff des „Götterlieblich[s]“ (IX, 69) umschrieben hat. Diese Omnipotenzphantasien äußern sich häufig in einer radikalen Entgrenzung: „Der Weltraum wird narzißtisch besetzt analog zur narzißtischen Besetzung des eigenen Selbst.“²⁸ Die eigene Person wird so „zum Inhalt des Universums“²⁹ gemacht.

²⁵ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 25.

²⁶ Heinz Kohut: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*. Aus dem Amerikanischen von Lutz Rosenkötter. Frankfurt am Main 1973. [Amerikanische Originalausgabe unter dem Titel: *The Analysis of the Self. A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. New York 1971], S. 23.

²⁷ Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 25.

²⁸ Dierks: *Psychische Konstitution und „Sprachwerk“*, S. 278.

²⁹ Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 25

Diesem „dankbar-ehrfürchtige[n] Erfülltsein der *Götterliebende* von sich selbst“ (IX, 69), das in Thomas Manns Werk vor allem Joseph und Felix Krull ausstrahlen, steht die andere narzißtische Erfahrung konträr gegenüber: die Desintegration des Ich. Wie bereits erwähnt, haben sich die moderne Kunst und Literatur in umfassender Weise gerade mit dieser narzißtischen Erfahrung auseinandergesetzt. Bei Thomas Mann zeigt sich diese Angst deutlich in der Aufnahme der Phantasie vom zerstückelten Körper in Gestalt des Tammuz-Osiris-Dionysos-Mythos in der *Joseph-Tetralogie*.³⁰

Diese Fragmentierungsangst kommt zustande, wenn die Selbstüberschätzung des Narziß, sein Größen-Selbst, mit der Realität konfrontiert wird. Der narzißtische geprägte Mensch muß erkennen, daß sein Bild von sich nicht den Tatsachen entspricht und daß er weniger mächtig ist, als er annahm. Diese Kontakte mit der Umwelt führen entweder dazu, daß die Selbsteinschätzung korrigiert wird, oder das Größen-Selbst zwar nicht von selbst aufgegeben, aber von außen hinterfragt und angegriffen wird. Eine naheliegende Reaktion auf diese Angriffe des Selbstbildes ist der Rückzug in die Isolation, das Besinnen auf sich selbst, das im Bild des sich spiegelnden Narziß enthalten ist. Die typisch narzißtische Kontaktscheu, die „natürliche Neigung zur Eingezogenheit und Verslossenheit“ wird bei Thomas Mann unter anderem in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* angesprochen, wo der Ich-Erzähler über „diese[s] innere Beharren auf Einsamkeit, Abstand, Reserve“ sinniert, „an dem ich, als einer Grundbedingung meines Lebens, auch wenn ich gewollt hätte, nichts hätte ändern können“ (VII, 464). Da der Narziß gleichzeitig jedoch, wie bereits erwähnt, nicht auf die Liebesbestätigung verzichten kann, deren er bedarf, kann er sich nicht völlig zurückziehen. Er muß es in Kauf nehmen, daß seine fragile Ich-Struktur permanenten Angriffen ausgesetzt ist, auf die er mit narzißtischen Kränkungen reagiert. Die dem Größen-Selbst entstammenden Allmachtsgefühle wechseln so mit aus den Fragmentierungserfahrungen entstehenden Depressionen.³¹

Das stete „Widerspiel zwischen den beiden Polen der narzißtischen Konstitution, Größen-Selbst und Nichtigkeit, das sich auch als das Oszillieren zwischen Integration und Desintegration darstellt“,³² und das bei Thomas Mann unter anderem in der Figur des mehrfach aus der „Grube“ wieder auferstehenden Joseph dargestellt ist, zeigt sich bei Herman Bang deutlich in Form zweier gegensätzlicher Figuren in *Die Vaterlandslosen*. Der Protagonist Joán Ujházy und sein Gegenspieler Jens Lund lassen sich als Repräsentanten der beiden narzißtischen Pole begreifen. Während der Narzißmus des einsamen Außenseiters Joán eher versteckt zum Ausdruck gelangt und dem depressiven Pol zuzuordnen ist, stellt Lund deutlich erkenn-

³⁰ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 36.

³¹ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 30.

bar den von sich und seinen Omnipotenzgefühlen erfüllten Narziß dar. Er begreift sich als den Mittelpunkt des Universums und spricht stets nur von sich selbst, weil es „das einzige ist, was [ihn] interessiert“ (GW III, 336; VM V, 325). Wie bereits erwähnt, hält er sich für „[s]ein[en] eigene[n] König und [s]ein[en] eigene[n] Gott“ (GW III, 337; VM V, 326). Nichts und niemand scheint sich diesem omnipotenten Narziß in den Weg stellen zu können, vor allem nicht der schwächere Joán, der es als narzißtische Kränkung empfindet, von Lund als dem besseren Künstler überflügelt zu werden. Joáns eigener, sich negativ auswirkender Narzißmus, zeigt sich nicht nur in seinem Außenseitertum, sondern auch in seiner eingeschränkten Bindungsfähigkeit, die deutlich wird, als er sich in die junge Gerda verliebt, auf eine Werbung um sie jedoch verzichtet.³³ Bei Jens Lund ist die Schwierigkeit, Bindungen einzugehen, noch expliziter vorhanden. Leidet Joán unter seiner Einsamkeit und versucht, diese zu überwinden, so fürchtet Lund ganz offensichtlich die Hingabe an einen anderen Menschen. Obwohl Joán ihn, wie bereits erwähnt,³⁴ auch auf erotischem Gebiet als überlegenen Konkurrenten ansieht, und Lund selbst zunächst den Anschein erweckt, als kenne er sich mit „Frauenzimmern“ (GW III, 336; VM V, 325) aus, offenbart er sich kurz darauf als ängstlicher Narziß, der sich durch Liebesbeziehungen bedroht sieht: „Weiber kenne ich nicht,“ sagt er und läßt den bereits zitierten Ausspruch folgen: „Wenn ich sie kennen lerne, werde ich sie wahrscheinlich lieben. Dann werde ich viele lieben, um nicht von einer vernichtet zu werden“ (GW III, 340; VM V, 329). Er zeigt also, seiner nach außen zur Schau getragenen Stärke zum Trotz, die typisch ängstliche Abwehr des Narziß, die sich in Kontaktscheu und Sexualangst äußert.

Nur eine einzige enge Bindung läßt Lund zu, das ist die primäre Beziehung, die ihn mit seiner Mutter verbindet. Auch das ist typisch für den Narziß. Da es, wie bereits erwähnt, die frühe Bindung an die Mutter ist, der der Narziß sein (illusorisches) Allmachtgefühl verdankt, kommt sie „dem Paradies des pränatalen Zustandes, der narzißtischen Vollkommenheit am nächsten“.³⁵ Diese Bindung möchte der Narziß deshalb erhalten – oder nachbilden, wie Joán es versucht, der an Gerda insbesondere die Züge liebt, die ihn an seine verstorbene Mutter erinnern (vgl. GW III, 372; VM V, 361). Da es sich bei der Beziehung zur Mutter um eine frühkindliche Symbiose handelt, spielt die Kontaktscheu des Narziß hier keine Rolle, denn die Mutter wird nicht als eigenständiger Mensch, sondern als Erweiterung des eigenen Ichs aufgefaßt. Sowohl Jens Lund wie auch Joán fühlen sich ihrer Mutter sehr eng verbunden, was sich bei Lund auch darin zeigt, daß er sich keinen anderen Ort für sein Grab vorstellen kann als die

³² Dierks: *Psychische Konstitution und „Sprachwerk“*, S. 283.

³³ Vgl. S. 233 und S. 349 dieser Arbeit.

³⁴ Vgl. S. 234 dieser Arbeit.

³⁵ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 100.

Insel Langeland, die Heimat der Mutter. Wenn Antje Wischmann betont, daß sich das Schicksal der beiden gegensätzlichen Figuren darin gleicht, daß Lund ebenso wie Joán „eines Tages auf ‚seine‘ Insel zurückkehren“³⁶ wird, so weist sie auf einen Punkt hin, der wiederum die auf narzißtischen Eigenschaften beruhende Gemeinsamkeit der beiden unterstreicht. Die Insel ist in *Die Vaterlandslosen* das Sinnbild der verstoßenen Außenseiter, das auch für die narzißtische Isolation, in der sie gefangen sind, steht.

Diese starke Mutterbindung, die die narzißtischen Gegenfiguren in *Die Vaterlandslosen* miteinander verbindet, weist auch Adrian Leverkühn, eine von Thomas Manns deutlich narzißtischen Figuren auf. Möchte Bangs Jens Lund im Tod zur Mutter zurückkehren, so bleibt Thomas Manns Adrian Leverkühn lebenslang in der „fortgesetzten Symbiose“³⁷ mit seiner Mutter gefangen, die er bewußt sucht, wie sein Aufenthalt in Pfeiffering zeigt. Der Hof der Schweigestills steht zu der Umgebung von Adrians Kindheit „in der seltsamsten Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehung“ (VI, 39) und bietet in Gestalt der Bäuerin Schweigestill eine auch äußerlich ähnliche Stellvertreterin seiner eigenen Mutter. Hier zeigt sich, daß Thomas Mann in der Beschreibung Leverkühns, wie auch Felix Krulls, der den „Übergang vom Kind zum Manne“ nicht findet und „immer ein Knabe“ bleibt,³⁸ deutlich von Freuds Konzept eines *primären Narzißmus* beeinflusst war, die dieser als erste Stufe in der sexuellen Entwicklung des Menschen ansetzte und die er in seiner Meinung nach pathologischen Fällen über die Kindheit hinaus andauern sah.³⁹

Wie anhand der bereits aufgeführten Beispiele deutlich wird, ist die narzißtische Thematik sowohl in Thomas Manns als auch in Herman Bangs Werken mehrfach gestaltet. Es kann Thomas Mann nicht verborgen geblieben sein, daß dieser Themenkomplex, der ihn selbst so stark faszinierte, auch von Bang wiederholt literarisch dargestellt worden war. Bangs Werke, die, wie die Kapitel 5-7 dieser Arbeit ergeben haben, Thomas Mann als intertextuelle Folien und Bezugspunkte bei der Gestaltung zentraler Inhalte, nämlich der Künstler-Thematik, der Außenseiter-Aristokraten-Problematik und dem Eros-Thanatos-Komplex dienten, boten sich ihm also auch bei der Gestaltung des Narzißmus-Motivs als Prätexte an. Es kann hier also nicht nur darum gehen, Ähnlichkeiten nachzuweisen, die Herman Bangs Behandlung der Narzißmus-Problematik mit Thomas Manns Beschäftigung mit der narzißtischen Existenz verbinden, sondern es ist darüber hinaus zu vermuten, daß Thomas Mann bei seiner Gestaltung der Narzißmus-Thematik auf Werke Herman Bangs zurückgriff, die er ähnlich wie bei den übri-

³⁶ Wischmann, S. 121.

³⁷ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 28.

³⁸ Thomas Mann in seinen Notizen zu den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Notizblatt 586, zitiert nach: Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 464.

gen Themenkomplexen, deren Behandlung er mit Bang gemeinsam hatte, als Prätexte mit funktionalem Verweischarakter instrumentalisierte.

Besonders geeignet als Prätext, der sich mit der narzißtischen Konstitution beschäftigt, war Bangs *Franz Pander*, seine ausführlichste Studie der narzißtischen Existenz. Zu dieser Novelle stellte Thomas Mann deutliche Bezüge her in seinem Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*,⁴⁰ der seinerseits einen zentralen Text in Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Narzißmus darstellt.

8.2. „Sich selbst ein Wohlgefallen“? Franz Pander und Felix Krull

In *Franz Pander* berichtet Bang über das Leben der Titelfigur Franz, der in Hamburg bei seiner Mutter, einer Wäscherin, aufwächst. Franz ergreift den Beruf des Kellners, weil er auf diese Weise in Berührung mit der ‚besseren Gesellschaft‘ kommen möchte. Er hofft darauf, durch sein gutes Aussehen die Aufmerksamkeit reicher Damen erregen zu können und so den gesellschaftlichen Aufstieg zu erreichen, von dem er seit seiner Kindheit träumt. Bald muß er jedoch erkennen, daß sich sein Traum nicht verwirklichen läßt und er von den wohlhabenden Hotelgästen stets nur zurückgewiesen und gedemütigt werden wird. Verzweifelt nimmt er sich schließlich das Leben.

Dieser modernen Geschichte, die sich als Sozialkritik an der Klassengesellschaft des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts lesen läßt,⁴¹ unterlegt Bang als Folie den Mythos des Narziß. Franz Pander wird deutlich mit der mythologischen Gestalt des selbstverliebten Jünglings identifiziert. Er fällt bereits als Kind durch seine Schönheit auf, wird „mit jedem Tage hübscher“ (EN, 56; VM II, 97) und entspricht mit seinem „schimmernd weiß[en] und zart[en]“ (EN, 51; VM II, 94) Körper schon rein äußerlich Narziß, der in der antiken Literatur „fast überall, wo über ihn die Rede ist, [wegen seiner Schönheit] gepriesen [wird]“.⁴² Wenn die anderen Knaben Franz seines Aussehens wegen spöttisch „die Jungfer“ (EN, 51, VM II, 94) nennen, so entspricht auch das der antiken Darstellungstradition, in der Narziß „vorzugsweise als zart und mädchenhaft“⁴³ abgebildet wurde. Vor allem teilt er jedoch die Selbstverliebtheit mit Narziß. Häufig betrachtet er „glücklich sein Gesicht“ in „seiner Spiegelscheibe“ und „pfl egte zärtlich jede Schönheit an seinem Körper“ (EN, 56; VM II, 97). Als er erwach-

³⁹ Freud: *Zur Einführung des Narzißmus*, S. 140.

⁴⁰ Vgl. Matthias, S. 39.

⁴¹ In diesem Sinn interpretieren Torben Kragh Grodal und Jørgen Bonde Jensen die Novelle, vgl. Kragh Grodal, S. 261-264; Bonde Jensen, S. 118-119.

⁴² Wieseler, S. 8.

⁴³ Wieseler, S. 7-8.

sen geworden ist, verlieben sich wie bei Narziß viele Frauen in ihn, und wie Narziß weist er sie ab. Die Mädchen, die mit ihm im Hotel arbeiten, „[hätten] [sich] am liebsten alle mit ihm eingelassen“ und finden es „empörend“, daß er sie vollständig ignoriert: „Nicht einmal ein Augenzwinkern [...] nichts, gar nichts“ (EN, 61; VM II, 100). Dem Zimmermädchen Johanne, das besonders stark in Franz verliebt ist, fällt die Rolle zu, die in Ovids Fassung des Mythos die von Narziß verschmähte Nymphe Echo einnimmt.⁴⁴ Franz entzieht sich ihr, wie er sich allen Frauen entzieht. Erst als er tot ist, kann sie sich dem begehrten Körper des Geliebten nähern, „der mit soviel unnützer Sorgfalt gepflegt war“: „Er war weiß wie Marmor, sie hatte nie etwas so Schönes gesehen“ (EN, 76; VM II, 110). Begründet wird die reservierte Haltung, die Franz den Frauen gegenüber einnimmt, mit der Standesangehörigkeit der Mädchen, die ihn begehren. Im Gegensatz zu seinen Kollegen, die „eine Braut unter den Zimmermädchen oder draußen in der Küche“ (EN, 60; VM II, 99) haben, weist Franz Mädchen seiner eigenen Klasse ab, denn „die Gäste“, das heißt, die reichen Frauen im Hotel, sind „das einzige, was Franz interessierte“ (EN, 60; VM II, 100). Aber auch diese Frauen nimmt er nicht als mögliche Liebespartner, sondern nur als Verkörperung des materiellen Reichtums wahr, über den er selbst verfügen möchte: „er sah ihre Toiletten, er spürte den Duft ihrer Kleider mehr als er eigentlich an sie selber dachte“ (EN, 59; VM II, 98-99). Es ist nur ihr Besitz, der sie für Franz begehrenswert macht.

Ein einziges Mal gelingt es einer Frau, emotional zu ihm vorzudringen. Am gleichen Tag, an dem er Johannes Zärtlichkeiten abgewehrt hat, nähert er sich der reichen Miss Ellinor. Sie vermag offenbar, erotische Gefühle in dem Narziß Franz zu wecken, wie seine körperlichen Reaktionen zeigen. In ihrer Nähe „stand sein Herz still“, und „es kribbelte ihn, sie nur einmal zu berühren“ (EN, 62; VM II, 101). Ellinor empfindet anscheinend ähnlich für den jungen schönen Mann wie er für sie und findet immer einen Vorwand, mit ihm zu reden: „stets hatte sie ihm irgend etwas zu sagen“ (EN, 62; VM II, 101). Die gegenseitige erotische Anziehung der beiden ist deutlich zu spüren: „es kostete ihnen Überwindung, auseinander zu kommen“ (EN, 62; VM II, 101), kommentiert der Erzähler. Obwohl Felix zu Recht daran zweifelt, daß aus diesem Flirt mehr werden könnte, obwohl er „glaubte und [nicht] glaubte, [nichts] erwartete und [nichts] hoffte“, „mußte [er] ihr nahe sein“ (EN, 62; VM II, 101). Die Szene der größten Nähe zueinander, die die beiden erreichen, entlarvt jedoch sogar Franz' einzige wirkliche Verliebtheit als Abwandlung seiner narzißtischen Liebe zu sich selbst. An diesem Abend wagt Franz es, Ellinor auf die Schulter zu küssen, aber auch diese Szene zwischenmenschlicher Annäherung zeigt ihn in der Position des Narziß, denn sie findet bezeichnenderweise vor

⁴⁴ Vgl. Wieseler, S. 1.

einem Spiegel statt. Die Blicke der beiden „trafen sich im Spiegel“ (EN, 64; VM II, 103), Franz erblickt bei dem Kuß nicht nur die Geliebte, sondern auch sein eigenes geliebtes Gesicht.

Am Tag nach diesem Vorfall reist Ellinor ab und überläßt Franz „lach[end]“ (EN, 65; VM II, 103) seinen geschwundenen Hoffnungen. Daß eine Beziehung zwischen den beiden nicht zustande kam, liegt nicht nur an den gesellschaftlichen Restriktionen – die durchaus umgangen werden können, wie Franz aus den Erzählungen von Kollegen weiß, die, wenn auch etwas übertreibend, vom sozialen Aufstieg manch eines schönen Dienstboten berichten (vgl. EN, 57; VM, II, 98) – sondern ist auch in Ellinors Person begründet. Zwar fühlt sie sich von dem schönen jungen Kellner erotisch angezogen, und seine Aufmerksamkeit schmeichelt ihr, sie würde sich jedoch nie von ihm verführen lassen oder eine *mésalliance* in Betracht ziehen. Statt dessen empfindet sie sichtlich Vergnügen dabei, ihn scheinbar zu ermutigen, um ihn dann durch ihre Ablehnung um so stärker zu verletzen. Ihr Verhalten dem unterlegenen Mann gegenüber gehorcht dem Schema der bereits mehrfach erwähnten *femme fatale*-Darstellung und ist mit der typischen Raubtier-Metaphorik versehen. „Sie spielte in der Glut seiner Begierde wie ein Kätzchen im Schein des Kohlenfeuers“ (EN, 63; VM II, 102), mit diesen Worten beschreibt der Erzähler die grausame Art, mit der Ellinor Franz an sich fesselt und ihn zugleich zurückweist. Wenn sie Franz' Bewunderung auf einseitige Weise genießt, ohne eine Verpflichtung einzugehen, verhält auch sie sich narzißtisch und entspricht einem später bei Freud beschriebenen Frauentyp. Diese Frauen, die auch Freud mit Raubkatzen vergleicht,⁴⁵ wecken seiner Meinung nach das Interesse des Mannes und lassen sich von ihm zum Zweck narzißtischer Bestätigung verehren, entziehen sich ihm jedoch emotional und erwidern seine Liebe nicht. Dieses Muster läßt sich auch in Ellinors Verhalten erkennen.

Franz erlebt durch diese Zurückweisung eine fast unüberwindliche narzißtische Kränkung und zieht sich desillusioniert in die narzißtische Isolation zurück: „Er begann wieder den Kultus seiner eigenen Person“ (EN, 66; VM II, 104). Das frustrierende und existenzbedrohende Erlebnis versucht er zu verdrängen, bis er meint, „daß das Ganze so fern liege und so lange her sei, fast wie etwas, das ihm gar nicht widerfahren war, wovon er nur geträumt hatte“ (EN, 65-66; VM II, 103). In Wahrheit kann er die Kränkung, der schnell weitere folgen, jedoch nicht vergessen. Die herablassende Art, mit der viele Gäste ihn behandeln, ist bald mehr, als er ertragen kann. In dieser demütigenden Situation, die sein Selbstwertgefühl aufs Empfindlichste angreift, macht Franz die typisch narzißtische Erfahrung von Desintegration, die sich in einer Fragmentarisierung seiner Wahrnehmung zeigt: „Es waren kaum mehr die Frauen, die

er liebte, es war ein Mund, ein Hals, ein Schönheitsfleck, ein Körper“ (EN, 70; VM II, 107). Schließlich beginnt er, sich in seiner narzißtischen Isolation gefangen zu fühlen, und sucht menschliche Nähe bei einer Prostituierten, ist jedoch am nächsten Morgen so angeekelt „als hätte er sich selber ausspeien können“ (EN, 74-75; VM II, 109). Der Versuch der menschlichen Annäherung ist mißglückt, gleichzeitig schlägt die narzißtische Liebe zu sich selbst in destruktiven Selbsthaß um. Franz kehrt ins Hotel zurück und erhängt sich.

In den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* entwirft Thomas Mann ebenso deutlich wie Bang in *Franz Pander* eine narzißtische Existenz. Wie Bang identifiziert auch Thomas Mann seinen selbstverliebten Protagonisten erkennbar mit der mythologischen Gestalt des Narziß. Außerdem verleiht er ihm psychische Merkmale, die Freuds psychologischem Narzißmus-Konzept entsprechen. Da diese Übereinstimmungen jedoch schon im ersten Teil des Romans erkennbar sind, den Thomas Mann vollendete, bevor Freud seine *Einführung in den Narzißmus* veröffentlichte,⁴⁶ muß man Manfred Dierks zustimmen, der festgestellt hat, daß „Thomas Mann durch Introspektion schon im Frühwerk [...] Einsichten in das Wesen der narzißtischen Persönlichkeit gewonnen hatte, mit denen er Freuds Narzißmus-Theorie weit überholte“.⁴⁷ Diese „Einsichten“ verdankte Thomas Mann nicht zuletzt auch seiner Bang-Lektüre, was dadurch ersichtlich wird, daß er in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* deutlich markierte Allusionen zu Bangs Franz Pander herstellt. Felix weist einerseits Züge auf, die ihn sowohl mit Franz Pander als auch mit dem mythologischen Narziß verbinden, und verfügt andererseits über Eigenschaften, die ihn eindeutig als intertextuelle Bezugsfigur zu dem narzißtischen Franz Pander markieren.

Wie Franz verfügt auch Felix Krull über die Grundmerkmale des Narziß: eine zarte, fast mädchenhafte Schönheit (vgl. VII, 273) und ein starkes „Wohlgefallen“ an „sich selbst“ und an dem eigenen hübschen Körper, den er selbst als „schlank, weich“ und „göttergleich gewachsen“ (VII, 284) beschreibt. Bei beiden Knaben sind es vor allem die Hände, die bei Felix „schmal“ „mit geschmackvoll geformten Fingernägeln“, bei Franz „auffallend schlank“ mit „gewölbten“, „zart rosa gefärbt[en] [Nägel[n]]“ (EN, 51; VM II, 94) sind, an denen nicht nur ihre erlesene Schönheit deutlich sichtbar wird, sondern von denen sie auch ein Gefühl inneren Adels ableiten, das Bewußtsein „aus edlerem Stoffe gebildet oder [...] aus feinerem Holz geschnitzt“ (VII, 273) zu sein als ihre Umgebung (vgl. EN, 51; VM II, 94). Tatsächlich ist Franz nicht das Kind des Tischlers, mit dem seine Mutter verheiratet war, sondern ist aus einem Liebesverhältnis hervorgegangen, das sie zu einem nicht näher beschriebenen Mann von ed-

⁴⁵ Vgl. Freud: *Zur Einführung des Narzißmus*, S. 155.

⁴⁶ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 93.

lem Aussehen und anspruchsvollem Geschmack hatte. Felix ist von höherer sozialer Herkunft als Franz und stammt „aus feinbürgerlichem, wenn auch liederlichem Hause“ (VII, 265). Auch er unterscheidet sich jedoch durch seine edle Schönheit so sehr von dem ordinären Rest der Familie, daß er überlegt, ob nicht „an einem unbestimmbaren Punkte der Geschichte [s]eines Geschlechts geheime Unregelmäßigkeiten unterlaufen seien, so daß [er] irgendeinen Kavalier und großen Herrn unter [s]eine natürlichen Stammväter zu zählen gehabt hätte“ (VII, 329). Dieses Gefühl der Auserwähltheit und Verkantheit, das bei beiden mit einer selbstgewählten „Einsam[keit]“ (VII, 273) und „innerlich[en] Absonder[ung]“ (VII, 276) korrespondiert (vgl. EN, 60; VM II, 99), entspricht dem Hochmut des Narziß – wenngleich sich Felix energisch gegen diesen Vorwurf verwahrt (vgl. VII, 474) – und illustriert die narzißtische Isolation, in der sich beide befinden.

Besonders deutlich zeigt sich, daß Thomas Mann in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* auf Bangs *Franz Pander* Bezug nimmt, natürlich darin, daß sowohl Franz als auch Felix als Kellner arbeiten. Diese grundlegende Übereinstimmung der beiden Narziß-Figuren ist auf gewisse Weise allerdings schon im antiken Mythos angelegt. Die Gestalt des von auffälliger „Knabenschönheit“ geprägten Narziß ist aufgrund seiner „reizende[n] Erscheinung“ häufig in Verbindung mit anderen schönen Jünglingen der Mythologie dargestellt worden, unter anderem auch mit Ganymedes.⁴⁸ Mit dem jungen Mundschenk der Götter, einem ‚mythologischen Äquivalent‘ zum Kellnerberuf, wird Franz offen identifiziert (vgl. EN, 70; VM II, 106), während Felix diese Rolle nur auf implizite Weise einnimmt.⁴⁹ Felix und Franz ähneln sich auch darin, daß ihre körperliche Attraktivität bei ihrer Einstellung im Hotel keine geringe Rolle spielt. Wird Franz ausdrücklich deshalb beschäftigt, weil sein Arbeitgeber den hübschen Jungen als „Zugvogel“ (EN, 58; VM II, 98) verwenden möchte, so verdankt auch Felix seinen raschen Aufstieg vom Liftboy zum Kellner dem Umstand, daß er aufgrund seiner „Wohlgefälligkeit“ (VII, 271) und „Jugendschöne“ (VII, 411) eine „Attraktion“ (VII, 471) für das Hotel darstellt.

Franz und Felix sind jedoch nicht nur beide Kellner, sie verbindet auch das starke Bedürfnis nach dem Reichtum und Luxus, den sie bereits vor ihrer Zeit als Hotelangestellte in den Schaufenstern der Geschäftsstraßen und den Villenvierteln bewundern (vgl. EN, 53; VM II, 95; VII, 347). Den angestrebten gesellschaftlichen Aufstieg wiederum hoffen beide durch ihren Beruf zu erreichen. Felix' Pate Schimmelpreester bringt ihn ausdrücklich deshalb im Hotelgewerbe unter, weil „die Kellnerlaufbahn“ seiner Meinung nach für eine Karriere „die

⁴⁷ Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 21.

⁴⁸ Wieseler, S. 8.

günstigsten Aussichten bietet: und zwar in gerader Richtung sowohl [...] wie auch rechts und links auf allerlei Abweichungen und unregelmäßigen Seitenpfaden“ (VII, 333). Felix läßt seinerseits keinen Zweifel daran, daß es „mehr [...] die glückhaften ‚Abzweigungen‘“ und „vertrauenswürdigen Seitenpfad[e] zum Glück“ (VII, 452) sind, die ihm im Sinn liegen, als er sich für den Beruf entscheidet. Sowohl Franz als auch Felix erproben die „Vertauschbarkeit“ (VII, 491) der gesellschaftlichen Positionen, wenn sie in Umkehrung ihrer beruflichen Rolle in ihrer Freizeit in vornehmer Kleidung Restaurants besuchen (vgl. EN, 67; VM II, 104; VII, 498). Während Felix dieses Experiment des „Rollentausch[s]“ (VII, 492) mühelos glückt und es bald „ungewiß blieb, in welcher Gestalt [er] eigentlich [er] selbst und in welcher [er] nur verkleidet war“ (VII, 498), kann sich Franz jedoch aus seinem Dienstbotendasein nicht befreien und scheitert an den Zwängen einer Gesellschaft, die Felix als leicht zu manipulierende „vertauschbare Zufallsaristokratie“ (VII, 492) erscheint.

Hier kommt deutlich ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden ähnlichen Figuren zum Ausdruck. Wie so häufig in seiner Verarbeitung von Bangschen Prätexten setzt sich Thomas Mann in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* mit *Franz Pander* in Form einer Kontrafaktur auseinander. Es zeigt sich, daß Felix’ positives Außenseitertum, das ihn, wie er selbst sagt, als ein „Vorzugskind des Himmels“ (VII, 271) kennzeichnet, der Art von Isolation, wie sie Franz erlebt, diametral entgegensteht. Wie Leonie Marx betont, ist Franz eine „passiv leidende“, Felix hingegen eine „aktiv, planvoll vorgehende [...] Gestalt“. „Während Franz Pander sich schließlich desillusioniert völlig der Welt entzieht, indem er sich erhängt, eilt Felix von Abenteuer zu Abenteuer in die Welt.“ Daß Felix Krull einen „Gegenentwurf“ zu Franz Pander darstellt, zeigt sich jedoch nicht nur allgemein darin, daß „Felix Krull aus[führt], was Franz Pander sich erträumt“, ⁵⁰ Thomas Manns Roman ist insbesondere auch in bezug auf die Auseinandersetzung mit dem Narzißmus als Kontrafaktur zu Bangs Novelle entworfen.

Wie in allen bisher betrachteten Texten ist Thomas Mann auch im Fall von *Franz Pander* bemüht, Bangs Prätext auf eine Weise zu verarbeiten, die seine resignativen Töne auf ironische Weise relativiert, während gleichzeitig die heiter-positive Aussage des Posttextes, in diesem Fall der parodistischen *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, durch die Bezugnahme auf den pessimistischen Prätext auf subtile Weise hinterfragt wird. Diese doppelbödige Technik, die sich in Thomas Manns produktiver Auseinandersetzung mit Bangs Werken durchgängig beobachten läßt, ist in bezug auf Felix’ Umgang mit den Gefahren des Eros be-

⁴⁹ Vgl. S. 281 dieser Arbeit.

⁵⁰ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 189.

reits beschrieben worden.⁵¹ Sie läßt sich auf ähnliche Weise bei Felix' Charakterisierung als Narziß beobachten.

Während sich Franz Panders Leben als eine Existenz begreifen läßt, die ausschließlich auf die Depressionen und die Fragmentierungsgefahr des Narziß konzentriert ist, bewegt sich Felix Krull kontrastiv dazu am anderen, von Allmachtsgefühlen geprägten Pol der narzißtischen Psyche. Im Gegensatz zu dem negativen Außenseiter Franz Pander stößt Felix Krull, das „Vorzugskind des Himmels“ (VII, 271), auf freundliches Entgegenkommen und Anbetung, wo Franz Isolation und Abweisung erfährt. Anders als Franz versteht Felix es offenbar, die narzißtische Distanz zur Welt teilweise zu überwinden. Zwar ist auch er zu intensiven Gefühlsbindungen nicht in der Lage und bewahrt sich stets einen Rest seiner narzißtischen „Reserve“ (VII, 464). Wie er selbst erklärt, zeichnet sich seine narzißtische „Neigung zur Weltflucht und Menschenscheu [...], die von jeher [s]einem Charakterbilde angehaftet hatte“ jedoch dadurch aus, daß sie „mit werbender Anhänglichkeit an Welt und Menschen so einträchtig Hand in Hand zu gehen vermag“ (VII, 328).

Dieser paradox erscheinende Umstand, die Weltoffenheit des eigentlich auf sich selbst bezogenen Narziß, erklärt sich dadurch, daß es dem Narziß, in der Ausprägung, die Felix verkörpert, durchaus möglich ist, oberflächliche Beziehungen einzugehen,⁵² eine „rechte Vertraulichkeit“ (VII, 464) kommt jedoch nicht zustande. Dieser Tatsache verdankt Felix Krull auch seine sexuelle Aufgeschlossenheit. Wo Franz Pander nicht anders kann, als vor den Zudringlichkeiten der Zimmermädchen und den Aufforderungen der Prostituierten zu fliehen, weil sein Bedürfnis nach narzißtischer Distanz so groß ist, daß es nur sehr selten durch sinnliche Begierde in Frage gestellt wird, gibt sich Felix mit Eifer dem hin, was er „die große Freude“ (VII, 312) nennt, und ist stolz auf seine außerordentliche „Begabung zur Liebeslust“ (VII, 312). Sowohl mit dem Zimmermädchen seiner Eltern als auch mit der Prostituierten Rozsa und dem Hotelgast Madame Houplé verbringt er unbeschwerte Liebesnächte, während Franz die amourösen Angebote der Zimmermädchen und Prostituierten ablehnt und zu der ihrerseits narzißtischen Miss Ellinor nicht vordringen kann. Im Gegensatz zu dem in sich selbst gefangenen Franz versteht es der offene Felix, alle Welt mit der Attraktivität, die der in sich ruhende Narziß auf andere ausüben kann,⁵³ für sich einzunehmen. Narzißtische Kränkungen erfährt er kaum, statt dessen wird er in seinen Allmachtphantasien bestärkt.⁵⁴

⁵¹ Vgl. Kapitel 7.2.

⁵² Vgl. Otto F. Kernberg: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*. Übersetzt von Hermann Schultz. Frankfurt am Main 1991, (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 429), [Amerikanische Originalausgabe unter dem Titel: *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*. New York 1975], S. 262.

⁵³ Vgl. Freud: *Zur Einführung des Narzißmus*, S. 155.

⁵⁴ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 99.

Die entgegengesetzte Konzeption von Franz und Felix zeigt sich symptomatisch in ihrer Beziehung zu einem weiblichen Gast, der bereits erwähnten jungen Ellinor. Besonders deutlich wird *Franz Pander* dadurch als Prätext zu *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* erkennbar, daß Thomas Mann die Ellinor-Episode aus Bangs Erzählung unter verkehrten Vorzeichen nachbildet und durch Beibehaltung des Namens „Ellinor“ – bei Thomas Mann allerdings „Eleanor“ geschrieben – deutlich *Franz Pander* als Prätext markiert.⁵⁵ Während Franz vergebens versucht, die Liebe der als lockend-abweisende „Oberschicht-femme-fatale“⁵⁶ geschilderten Miss Ellinor zu erlangen, wird Felix von der kleinen Eleanor Twentyman geradezu mit ihrer Zuneigung verfolgt: „Was Franz bei Miss Ellinor nicht erreichen kann, ist Felix in der Lage, bei Eleanor Twentyman abzulehnen.“⁵⁷ Die Verkehrung der Situation wird schon darin deutlich, daß Thomas Mann Bangs bedrohliche *femme fatale* durch eine Figur ersetzt, die einen entgegengesetzten Frauentypus, die harmlose *femme-enfant*, verkörpert. Geschickt gestaltet Thomas Mann Bangs spröde, berechnende Dame von Welt zu einem anhänglichen, naiven Backfisch um. Mit ihren „dünnen schneeweißen Schulterchen“ und „den rührendsten Schlüsselbeinen von der Welt, wenn abends ihr seidenes Kleidchen ein wenig ausgeschnitten war“ (VII, 475-476) entspricht Eleanor Twentyman eindeutig dem Typ der unschuldigen *femme-enfant*, wie sie als Gegenfigur zur erotisch fesselnden *femme fatale* sowohl bei Thomas Mann als auch bei Bang wiederholt auftritt.⁵⁸ Durch diese Umgestaltung der von Bang übernommenen Figur gerät die Szene, die bei Bang zentrale Bedeutung einnimmt und entscheidend zu Franz' späterem Selbstmord beiträgt, bei Thomas Mann zu einer belanglosen Episode in Felix Krulls Leben.

Daß Felix und Franz in erotischen Dingen entgegengesetzte Rollen einnehmen, zeigt sich auch darin, daß es Franz nicht gelingt, die Aufmerksamkeit der reichen Frauen zu erregen, nach deren Reichtum es ihn verlangt, während Madame Houpflé Felix geradezu nötigt, sie zu bestehlen (vgl. VII, 448-449). Außerdem nähert sich parallel zu der verliebten Eleanor ein weiterer Verehrer Felix, der schottische Lord Kilmarnock, der Felix ein eindeutiges Angebot macht (vgl. VII, 484). Franz' Schönheit hingegen wird von den männlichen Gästen zwar be-

⁵⁵ Obwohl seine Tochter Erika ihm riet, diese Szene aus dem Roman zu streichen, behielt Thomas Mann den deutlichsten intertextuellen Verweis auf *Franz Pander* bei, vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 523-24. Als Hinweis auf *Franz Pander* als Prätext kann man auch werten, daß Felix Krull ursprünglich als Kellner den Namen „François“, die französische Form von „Franz“, annehmen sollte, vgl. Thomas Manns Notizen zu *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, abgedruckt in Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 464.

⁵⁶ Wischmann, S. 87.

⁵⁷ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 189.

⁵⁸ Vgl. Kapitel 9.1.1.

merkt, ihr Interesse ist jedoch eher beiläufig und bleibt daher folgenlos (vgl. EN, 70-72; VM II, 106-107).

Felix schlägt das Angebot des Lords zwar ebenso aus, wie er die stürmischen Annäherungsversuche der kleinen Eleanor zu entmutigen versucht. Nicht zufällig erkennt er jedoch die homoerotischen „Empfindungen“ des Lords, die „etwas wogen auf der Waage der Menschheit“, eher an als die schwärmerischen Gefühle von Eleanor, die er als nicht ernst zu nehmenden „Klein-Mädchen-Wildfang des Gefühls“ (VII, 479) bezeichnet. Fordert er – natürlich vergebens – die unglückliche kleine Eleanor auf, „ein wenig Spott“ (VII, 478) für ihre hoffnungslose Liebe zu ihm aufzubringen, so kann man seiner Ansicht nach dem Lord, dessen homoerotische Gefühle er ebenso wenig erwidert wie Eleanors Leidenschaft für ihn, „weder [...] raten [...], ihrer [seiner Empfindungen] zu spotten, noch selbst Spott darüber aufbringen“ (VII, 480-481). Spricht schon diese Äußerung dafür, daß Felix der homoerotischen Passion des Lords mit größerer Anteilnahme gegenübersteht als Eleanors Gefühlen, so zeigt Felix sein größeres Verständnis für das Liebesleid des Lords auch darin, daß er in ironischer Verkehrung konventioneller Bewertungen von Homosexualität nicht etwa die Gefühle des Lords, sondern Eleanors Empfindungen als „wider die Natur“ (VII, 479) bezeichnet und ihr unter Verweis darauf, daß sie mit ihrer Leidenschaft für einen Diensthofen gegen die Regeln der Klassengesellschaft verstößt, die „Unnatur ihrer Vernarrtheit“ (VII, 479) vorwirft – kritische Worte, die eher in bezug auf homo- als auf heterosexuelle Gefühle zu erwarten wären.

Die Parteilichkeit für die homoerotische Gefühlssphäre, die Felix hier beweist, versucht Thomas Mann zwar wieder zurückzunehmen, wenn er Felix' Geschlechtlichkeit insgesamt als „vag und unstabilisiert“⁵⁹ beschreibt und damit seinen Protagonisten als Bisexuellen zu charakterisieren versucht. Das zeigt sich deutlich, als Felix sich von einem reizenden jungen Geschwisterpaar fasziniert zeigt und den jungen Mann ebenso sehr begehrt wie das Mädchen (vgl. VII, 346). Dieser anscheinend sorglosen Bisexualität zum Trotz läßt sich jedoch insgesamt eine homoerotische Präferenz Felix Krulls bemerken, die bereits beschrieben worden ist.⁶⁰ Sie zeigt sich nicht nur in der differenzierenden Parellelisierung der Episoden um Eleanor und den Lord, sondern läßt sich auch deutlich in der Charakterisierung der Frauen erkennen, die Felix liebt. Wie die bereits erwähnte Madame Houplé tragen sie ausnahmslos maskulinisierte Züge. Sie verfügen beispielsweise über „wenig ausgebildete Formen des oberen Körpers“ (VII, 379), eine „wohllautend beschlagene Altstimme“ (VII, 563) oder „jungenhaft[e]“ Augen und eine Stimme, die „gar nicht silbrig, sondern auch eher unwirsch und etwas

⁵⁹ Notiz zu *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, zitiert nach: Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 464.

rauh lautete, [...] nach Art eines Jungen” (VII, 560). Diese deutliche Maskulinisierung von Felix Krulls weiblichen Geliebten läßt sich als Hinweis auf einen homoerotischen Subtext deuten. Auf den ersten Blick entwirft Thomas Mann ein Bild von Felix, das ihn gemäß Freuds Theorie analog zum in der primären narzißtischen Phase befindlichen präödipalen Kleinkind als *polymorph-pervers* zeigt.⁶¹ Felix scheint aus allem Lust zu gewinnen und fühlt sich offenbar gleichermaßen zu Frauen wie Männern hingezogen. Gleichzeitig ist er, wie nach Freud das Kleinkind, stark in narzißtischer Autoerotik verwurzelt.⁶² Die homoerotischen Züge in Felix Krulls Psyche, die der Autor vergleichsweise offen thematisiert, erscheinen so zunächst als natürlicher Teil dieser polymorph-perversen Sexualität. Erst auf den zweiten Blick erhält dieses Bild von Felix insofern Brüche, als sich hinter der von Freud postulierten generellen Bisexualität des Menschen in Felix’ Fall eine versteckte homoerotische Präferenz verbirgt, die sich auch in der Attraktivität zeigt, die er nicht nur auf Frauen, sondern vor allem auf Männer ausübt. Sie ist so stark, daß „in der Gegenwart des jungen Felix alle Männer zu potentiellen ‚Homosexuellen‘ [werden]”.⁶³ Das zeigt sich unter anderem bei Felix’ Einstellung in den Hoteldienst, als der Direktor Felix’ auffallender „Jugendschöne“ (VII, 411) mit einer „eigentümliche[n] Beklemmung [seiner] Instinkte“ (VII, 411) begegnet, eine Reaktion, die offenkundig von einer Mischung aus homoerotischer Anziehung und gleichzeitiger Homophobie hervorgerufen wird. Diese Fähigkeit, homoerotische Gefühle in Männern zu wecken, die Felix besitzt, läßt sich als weiterer Hinweis auf seine eigene Homosexualität werten.

Seine implizite Neigung zur Homosexualität läßt sich ihrerseits wiederum in Verbindung zu Felix Krulls narzißtischer Psyche setzen. Ist schon im Mythos von Narziß „das homoerotische Moment“⁶⁴ deutlich vorhanden, so nahm Freud an, daß dies auch für den psychologischen Narzißmus gelte und daß „die homosexuelle Objektwahl dem Narzißmus ursprünglich näher [liegt] als die heterosexuelle”,⁶⁵ eine Ansicht, die auch von Vertretern neuerer Narzißmustheorien geteilt wird⁶⁶ und die offensichtlich Thomas Manns Interesse erregte, wie die Anstriche in seiner Freud-Ausgabe belegen.⁶⁷ Die Verbindung von Narzißmus und Homosexualität, die seit „Beginn des 20. Jahrhunderts“ mit einer solchen „Regelmäßig[keit]“ zu be-

⁶⁰ Vgl. S.182 dieser Arbeit.

⁶¹ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 318.

⁶² Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 98, 125.

⁶³ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 319.

⁶⁴ Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*, S. 529.

⁶⁵ Sigmund Freud: „Die Libidotheorie und der Narzißmus.” In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main 1969, Bd. XI, S. 427-446, hier: S. 442.

⁶⁶ Vgl. u.a. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 28 zu Kohut.

obachten ist, daß man mit einigem Recht behaupten kann, die Figur des Narziß gelte „ab diesem Zeitpunkt [...] endgültig als Ikone der Homosexuellen“,⁶⁸ läßt sich nicht nur in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, sondern auch an anderer Stelle in Thomas Manns Werk beobachten, wie Hans Wysling betont.⁶⁹ Wysling geht allerdings über seine Beobachtungen in Thomas Manns Werk noch hinaus und macht auch für die Psyche des Autors narzißtische Züge geltend, die er wiederum mit Thomas Manns Homosexualität in Verbindung bringt.⁷⁰ Diese biographistische Annäherungsweise an das Werk eines Schriftstellers ist nicht ganz unproblematisch – wenngleich sie sich freilich bei einem stark autobiographisch arbeitenden Autor wie Thomas Mann anbietet und von weiten Teilen der Thomas-Mann-Forschung – wie übrigens auch der Herman-Bang-Forschung⁷¹ – angewandt wird.

Wyslings These vom homosexuellen Narziß Thomas Mann ist, wenngleich sie vielfach übernommen wurde, nicht unwidersprochen geblieben. Hauptsächlich Karl Werner Böhm hat sie energisch bestritten. Seine Kritik wendet sich interessanterweise jedoch nicht gegen Wyslings biographistische Vorgehensweise, deren Böhm sich in ebenso großem, wenn nicht größerem Maß bedient wie Wysling. Auch Wyslings Grundbehauptung, daß sowohl Thomas Manns Werk als auch sein Leben erkennbar narzißtische Züge aufweisen, wird von Böhm nicht in Frage gestellt, wenn er betont: „Tatsache ist die Ichzentriertheit Thomas Manns allemal.“⁷² Er wendet sich jedoch gegen die implizite „Pathologisierung“, die Thomas Manns Homosexualität seiner Meinung nach erfährt, wenn sie als Begleit- oder Folgeerscheinung seines Narzißmus betrachtet wird.⁷³ Böhm geht vielmehr davon aus, daß die eingeschränkte Bindungsfähigkeit und die starke Ichbezogenheit, die Thomas Mann so häufig bei seinen Figuren beschrieb und die er anscheinend auch als Person aufwies, nicht seinem Narzißmus entstammten, sondern daß diese narzißtischen Merkmale überhaupt erst als Reaktion auf die Stigmatisierung seiner Homosexualität entstanden seien. Thomas Mann sei deshalb als „pseudonarzißtisch“ einzustufen.⁷⁴ An die Stelle der Liebesunfähigkeit des Narziß, die Wysling Thomas Mann zuschreibt,⁷⁵ setzt Böhm das gesellschaftlich bedingte Liebesverbot des

⁶⁷ Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 141.

⁶⁸ Almut-Barbara Renger: „Lektürehinweise.“ In: Almut-Barbara Renger (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999, (= Reclam-Bibliothek 1661), S. 259-292, hier: S. 262.

⁶⁹ Vgl. u.a. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 92.

⁷⁰ Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 232.

⁷¹ Zur Kritik an der biographistischen Vorgehensweise in der Bang-Forschung vgl. Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 233.

⁷² Böhm: *Der Narziß Thomas Mann*, S. 310.

⁷³ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 48.

⁷⁴ Böhm: *Der Narziß Thomas Mann*, S. 313.

⁷⁵ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 92.

Homosexuellen.⁷⁶ Indem er die Verbindung von Narzißmus und Homosexualität, von der die Psychoanalyse ausgeht, übernimmt, stellt Böhm die These auf, Thomas Mann weise nicht, „weil er narzißtisch ist, homosexuelle Züge“ auf, sondern habe vielmehr, „um sich gegen [die] Diskriminierung [als Homosexueller] zu schützen [...] eine narzißtische Symptomatik ausgebildet“.⁷⁷ Böhms Einwände gegen die vorherrschende Forschungsmeinung, denen ihrerseits mit hörenswerten Argumenten widersprochen worden ist,⁷⁸ können als Denkanstöße gelten, lassen sich jedoch genausowenig verifizieren wie die gegenteiligen Ansichten.

Ohne die biographischen Zusammenhänge klären zu können, bleibt jedoch der Umstand bestehen, daß sich die Verbindung von Narzißmus und Homosexualität in Thomas Manns Werk – wie übrigens auch bei Bang – häufig findet, und daß Thomas Mann diese Verkettung in *Lotte in Weimar* sogar explizit benennt, wenn dort der alte Goethe „die Verführung durchs eigene Geschlecht“ in Beziehung setzt zur „selbstgeübte[n] Verführung“ des „Narkissos“ (II, 682). Meint Böhm auf wenig überzeugende Weise die Bedeutung dieser Aussage dadurch mindern zu können, daß er behauptet, hier werde die Figur des Narziß lediglich als sinnentleerter „Topos“⁷⁹ verwendet, so sieht Hermann Kurzke zu Recht an dieser Stelle eine „Theorie“ angedeutet, „die die Homosexualität aus dem Narzißmus erklärt“.⁸⁰

Kann man anhand dieser Belegstelle mit einiger Sicherheit behaupten, daß auch Thomas Mann eine Verbindung zwischen Narzißmus und Homosexualität, zwischen der Liebe zu sich selbst und der Liebe zu einem gleichgeschlechtlichen Partner sah, so muß man doch auch berücksichtigen, daß sich Thomas Mann zu dieser Frage nie persönlich äußerte, sondern stets nur seine Figuren dazu Stellung nehmen ließ. Nach der eher beiläufigen Äußerung des alten Goethe ließ Thomas Mann in einem späten Text, in einer gestrichenen Passage des *Doktor Faustus*, seinen Erzähler Zeitblom ebenfalls die Frage einer Verbindung von Narzißmus und Homosexualität erörtern.

Zeitblom bestreitet zunächst, daß die Homoerotik „eine Liebe des Gleichen zum Gleichen“⁸¹ sei. Diese Behauptung stützt er, der als „Altphilologe“⁸² das weite Spektrum der Homoerotik auf den pädagogischen Eros begrenzt, darauf, daß dieser eine bloße „Abwandlung“ der gegengeschlechtlichen „Polarität“ der heterosexuellen Liebe sei.⁸³ Thomas Mann bezieht sich hier eindeutig auf eine Diskussion, deren historischen Hintergrund Eve Kosofsky

⁷⁶ Vgl. Böhm: *Der Narziß Thomas Mann*, S. 325-326.

⁷⁷ Böhm: *Der Narziß Thomas Mann*, S. 330.

⁷⁸ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 286.

⁷⁹ Böhm: *Der Narziß Thomas Mann*, S. 311.

⁸⁰ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 462.

⁸¹ Zitiert nach: *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*, S. 881.

⁸² *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*, S. 880.

⁸³ *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*, S. 881.

Sedgwick skizziert hat. Erst mit der Einführung des Terminus „Homosexualität“ für die Liebe unter gleichgeschlechtlichen Partnern setzte sich die Vorstellung durch, daß sich diese Form der Liebe zwischen Personen entwickle, die als gleichartig kategorisiert sind.⁸⁴ Diese Vorstellung trat an die lange vorherrschende, auch von Zeitblom angesprochene Ansicht, daß die Liebe unter Männern den Regeln des pädagogischen Eros gehorche – oder gehorchen solle – die gerade den Unterschied zwischen dem älteren, erfahrenen Liebenden, dem *erastes*, und seinem jungen Geliebten und Schüler, dem *eromenos*, hervorhoben. Ebenso wie die Liebe zwischen Mann und Frau wurde der pädagogische Eros folglich als die Verbindung zweier wesensverschiedener Menschen begriffen. Indem dann der Geliebte im modernen Homosexualitätskonzept als dem Liebenden gleichartig verstanden wurde, stellte sich die homosexuelle Liebe als wesentlich unterschieden von Heterosexualität dar, und erhielt so eine geschlechtliche Sonderstellung, die der Ausgrenzung von Homosexuellen eine theoretische Grundlage gab. Wenngleich auch emanzipatorische Homosexuelle dieses Konzept „der Liebe zum Gleichen“⁸⁵ für sich in Anspruch nahmen, und ihre Gefühle offenbar auf diese Weise adäquat beschrieben sahen, so läßt sich dennoch der Widerspruch, den Zeitblom gegen dieses Gleichheitspostulat äußert, als implizite Ablehnung der Betrachtung von Homosexualität als einer narzißtischen und als solchen minderwertigen Form der Liebe begreifen.

In seinem offensichtlichen Bemühen, Adrians Beziehung zu Rudi von dem Vorwurf der Minderwertigkeit und narzißtischen Bindungsunfähigkeit zu reinigen, bringt Zeitblom eine regelrechte Apologie der Homosexualität vor, obwohl diese Form der Liebe ihm als angeblich Außenstehendem, „in tiefster Seele, in tiefstem Fleische fremd und unverständlich“ sei. In-geheim gesteht er sich allerdings ein, daß „in [s]einem Leben das Interesse der Freundschaft dasjenige an den ehelich-hausväterlichen Verbundenheiten stark überschattete“⁸⁶ und daß sein eigenes Verhältnis zu seinem Freund Adrian keinesfalls frei ist von homoerotischen Gefühlen. Wenn er dann zu seiner Verteidigung der Homosexualität ansetzt, bedient er sich der ‚klassischen‘ Argumentation, die spätestens seit Oscar Wildes Äußerungen vor Gericht⁸⁷ von Homosexuellen stets angeführt wurde und wird. Der „programmatische Rückgriff [...] auf die Tradition“,⁸⁸ dessen Wilde sich in seiner Verteidigung der ‚Liebe, die ihren Namen nicht nennen darf‘, bediente, wurde in der Folgezeit von so vielen um rechtliche Gleichstellung und

⁸⁴ Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*. New York, London, Toronto, Sydney, Singapur 1991, S. 159.

⁸⁵ So unter anderem Peter Hamecher in *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 14 (1914), S. 19, zitiert nach: Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 353.

⁸⁶ *Tagebücher* 28.5.1946-31.12.1948, S. 880.

⁸⁷ Vgl. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*. London und New York 1988, S. 435.

⁸⁸ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 279.

Emanzipation bemühten Homosexuellen wiederholt,⁸⁹ daß er zu einem geradezu zum Topos verhärteten Argumentationsmuster wurde. Ganz in der Rolle des (homosexuellen) Apologetikers, dem „die Ahnenreihe zum Argument [wird], mit dem man über das Kulturgut das eigene Liebes-Recht einfordert“,⁹⁰ weist Zeitblom in seiner Stellungnahme zur Homosexualität nicht nur auf die vielzitierte herausragende Stellung hin, die die Homosexualität in der Antik besessen habe, wo diese „Spielart der Sympathie [...] für den Inbegriff der Liebe galt“, sondern versäumt es auch nicht, die „emphatischen Huldigungen“ hervorzuheben, die anerkannte Autoren der Neuzeit, nämlich insbesondere die auch von Wilde genannten und dem homosexuellen Literaturkanon angehörenden „Michelangelo und Shakespeare“, in einer „Wiedergeburt antiker Sitte und Sittlichkeit“ verfaßt hätten.⁹¹ Nachdem er diese Verteidigung der Homosexualität vorgebracht hat, muß er allerdings zugeben, daß gerade Adrians Liebe zu Rudi vom Vorwurf des Narzißmus nur schwer zu entlasten ist, denn die an Heterosexualität erinnernde Polarität des pädagogischen Eros, die nicht zuletzt dadurch erreicht wird, daß der junge Geliebte mit seinem zarten Körper eine fast mädchenhafte Schönheit ausstrahlen kann, ist im Fall von Rudi eindeutig nicht gegeben. Gilt es Zeitbloms Meinung nach allgemein, daß in der homosexuellen Anziehung

Jugend, Lebendigkeit, Knabenhaftigkeit, also ein Habitus, der, ohne feminin zu sein, einen möglicherweise verwirrenden Mittelstand zwischen dem eigentlich Männlichen und dem Weiblichem bildet, offenbar ästhetisch und emotionell für den mangelnden Geschlechtsunterschied aufzukommen [vermögen],

so muß er gleichzeitig einräumen, daß gerade bei Rudi Schwerdtfeger jene „halbwegs weibliche[n] Anziehungskräfte“, die Adrians Liebe zu ihm weniger narzißtisch-homosexuell färben und in die Nähe heterosexueller Gefühle rücken würden, kaum vorhanden sind.

Eine Verbindung von Homosexualität und Narzißmus, so könnte man Zeitbloms Äußerungen zusammenfassen, ist also keineswegs zwingend vorhanden, vielmehr nähert sich die Homosexualität in der Verehrung, die Männer schönen Jünglingen entgegenbringen, der in der Heterosexualität enthaltenen Geschlechterpolarität an. Andererseits ist eine solche Polarität im Verhältnis von Adrian zu Rudi, der „selbstverständlich überhaupt nicht schön“⁹² ist, nicht gegeben, so daß sich diese Beziehung letztlich doch als narzißtisch gefärbt offenbart. Diese Tatsache kann man jedoch, das läßt Zeitbloms langatmige Apologie vermuten, nicht unbedingt darauf zurückzuführen, daß es sich um eine homosexuelle Beziehung handelt, denn

⁸⁹ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 294 und speziell zu Magnus Hirschfelds Verwendung dieser Passage aus Wildes Verteidigungsrede, S. 26 und 279.

⁹⁰ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 294.

⁹¹ *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*, S. 880.

Adrian Leverkühn verhält sich in all seinen Bindungen ausnahmslos stark narzißtisch⁹³ und das Verhältnis zu Rudi weist unter Adrians Bindungen keineswegs die stärksten narzißtischen Züge auf. Vielmehr bietet sich für Adrian, wie Manfred Dierks meint,⁹⁴ in der Beziehung zu dem empathischen Rudi, bei dem Leverkühn, wie er selbst sagt, „zum erstenmal in [s]einem Leben menschliche Wärme fand“ (VI, 579), sogar die Möglichkeit, seine narzißtische Problematik mit Hilfe eines einfühlsamen Partners zu überwinden – eine Chance, die Adrian freilich nicht wahrnimmt. Statt dessen geht er zunächst, ohne Rudis kontinuierlichem Liebeswerben nachzugeben, noch weitere stark narzißtisch geprägte Bindungen ein. Er liebt, wie in Freuds Beschreibung des Narziß, „nach dem narzißtischen Typus, indem an die Stelle des eigenen Ich ein ihm möglichst ähnliches tritt“⁹⁵ und wählt sich unter anderem Rüdiger Schildknapp zum Freund, weil er sich in dem „gleichäugige[n]“ (VI, 420) Freund narzißtisch spiegeln kann – weshalb dieser auch weit mehr als Rudi die Eifersucht von Zeitblom erregt, der seinen Platz als Adrians Vertrauter gefährdet sieht (vgl. VI, 229 u. 265).

Scheint Thomas Mann also in *Lotte in Weimar* – wie auch im *Tod in Venedig*, wo der von Aschenbach begehrte Tadzio mit Narziß verglichen wird (vgl. VIII, 498) – zu bestätigen, daß auch er einen Zusammenhang zwischen Narzißmus und Homoerotik sieht, so läßt sich die gestrichene Passage des *Doktor Faustus* wiederum in entgegengesetzter Richtung deuten, und scheint eher dafür zu sprechen, daß in Thomas Manns Einschätzung diese Verbindung nicht bestand oder daß er sie zumindest später in Frage stellte.

In jedem Fall muß er sich aber der Möglichkeiten bewußt gewesen sein, die die Annahme einer Wesensgleichheit von Narzißmus und Homosexualität stigmatisierten homosexuellen Autoren eröffnete, die, wie Sedgwick betont, sich in ihren Werken eine „protektiv/expressive Camouflage“⁹⁶ zunutze machen können. Von der Liebe zu einem identischen Geliebten zur narzißtischen Liebe zu sich selbst – und umgekehrt – ist es nur ein kleiner Schritt. Eines kann gegen das andere ausgetauscht und tabuisierte Homosexualität so durch ebenfalls stigmatisierten, aber weniger stark verurteilten Narzißmus substituiert werden. Diese Vorgehensweise läßt sich, wie Sedgwick betont, am Beispiel von Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*) illustrieren. In Wildes Roman zeigt die Bindung des Protagonisten an sein eigenes Porträt sowohl homoerotische als auch narzißtische Züge. Nach Ansicht von Sedgwick bedient sich Wilde hier des neuen „narzißtischen Stigmas“⁹⁷ um die homoeroti-

⁹² *Tagebücher* 28.5.1946-31.12.1948, S. 881.

⁹³ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*.

⁹⁴ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 29.

⁹⁵ Freud: *Die Libidotheorie und der Narzißmus*, S. 442.

⁹⁶ [Protective/expressive camouflage] Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, S. 161.

⁹⁷ [Stigma of narcissism] Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, S. 160.

sche Komponente seines Romans implizit zu verstärken und sie gleichzeitig explizit zu negieren. Dorian's Gefühle stellen sich nach außen hin nicht als homoerotisch, sondern als narzißtisch dar. An die Stelle der homosexuellen Liebe zum als gleichartig angesehenen Geliebten tritt die narzißtische Liebe zu sich selbst. Wo Homosexualität verpönt ist, nimmt die Schilderung narzißtischer Gefühle einen Verweischarakter an. Die Anwendung dieser Technik, die keineswegs auf Wilde beschränkt ist, sondern deren sich auch andere Autoren bedienten,⁹⁸ macht Pål Bjørby in seinem bereits erwähnten Aufsatz auch für Bangs *Franz Pander* geltend.

Franz' Narzißmus ist Bjørby zufolge ebenso mit (camoufflierter) Homosexualität gepaart, wie das bei der narzißtischen Existenz von Franz Pander's Nachfolgefigur Felix Krull der Fall ist. *Franz Pander*, so Bjørby, kann „teilweise als Studie des modernen Narzißmus verstanden werden, aber diese Lesart wäre unvollständig ohne eine Diskussion des ‚homosexuellen‘ Bewußtseins, das die Erzählung ebenfalls prägt“.⁹⁹ Bjørby geht sogar so weit, die unbestreitbar deutlich vorhandenen narzißtischen Züge in *Franz Pander* hauptsächlich als Tarnung der homoerotischen Dimension des Textes anzusehen. Obwohl, wie noch zu zeigen sein wird, die Signale, anhand derer Bjørby Franz Pander als latenten Homosexuellen gekennzeichnet sieht, in der Tat vorhanden sind, und man deshalb wirklich davon ausgehen muß, daß in der Erzählung sowohl Narzißmus als auch Homosexualität thematisiert werden, ist es zweifelhaft, ob man tatsächlich die homoerotische Bedeutungsschicht als die primäre ansehen muß, der nur zu Camouflage-Zwecken der narzißtische Bedeutungszusammenhang ‚übergestülpt‘ wird. Bjørby argumentiert ähnlich wie Böhm, der ja in bezug auf Thomas Mann die These äußert, Narzißmus lasse sich bei Homosexuellen als abwehrende Reaktion auf „die traumatische Konfrontation mit den [...] Stigmata des ‚Homosexuellen‘“¹⁰⁰ verstehen, und so ebenfalls von der Homosexualität als dem primären und dem Narzißmus als einem artifiziellen, sekundären Element ausgeht. Ging es Wilde jedoch in *Das Bildnis des Dorian Gray* nicht nur oder nicht primär um die angedeutete Darstellung von Homosexualität, sondern auch um die Erforschung eines ästhetizistisch-hedonistischen Narzißmus,¹⁰¹ so ist das gleiche für Herman Bang und Thomas Mann zu veranschlagen. Einerseits scheint beiden Autoren die Darstellung narzißtisch geprägter Figuren und narzißtischer Bindungen wichtig gewesen zu sein,

⁹⁸ So u.a. Herman Melville, vgl. James Creech: *Closet Writing/Gay Reading. The Case of Melville's „Pierre“*. Chicago und London 1993, S. 86.

⁹⁹ [[*Franz Pander*] can partly be comprehended as a study in modern narcissism, but that reading will be incomplete without a discussion of the „homosexual“ consciousness that also informs the story [...] Bjørby: *Herman Bang's „Franz Pander“*, S. 460-61.

¹⁰⁰ Böhm: *Der Narziß Thomas Mann*, S. 313.

¹⁰¹ Vgl. das Kapitel „Kult des Ich“ in: Manfred Pfister: *Oscar Wilde: „The Picture of Dorian Gray.“* München 1986, (= UTB 1388), S. 52-68.

andererseits bot sich „die Einbettung in das Thema [...] ‚Narzißmus‘“¹⁰² gleichzeitig dazu an, verdeckt homoerotische Inhalte zu transportieren, auf die es beiden Autoren auch stets ankam. Die narzißtische Bedeutungsschicht, die offen im Text enthalten ist, erfüllt auf diese Weise durchaus einen Selbstzweck und ist nicht nur Tarnung, kann aber zugleich als Träger von Hinweisen auf einen homoerotischen Subtext fungieren, wie es im Fall von *Franz Pander* geschieht.

Die Signale, die auf einen homoerotischen Subtext in dieser Erzählung hinweisen, besitzen zumeist doppelte Valenz, das heißt, sie lassen sich sowohl als Hinweise auf Franz' Narzißmus als auch auf seine Homosexualität werten. Zu ihnen gehört zunächst Franz Panders effeminiert wirkende Schönheit. Seine Männlichkeit – und damit indirekt auch seine Heterosexualität – wird schon in Frage gestellt, als er noch ein „weichlicher Knabe“ ist und von den anderen Kindern aufgrund seines „schimmernd weiß[en] und zart[en]“ Körpers „Jungfer“ genannt wird (EN, 51; VM II, 94). Diese bereits zitierte Stelle der Erzählung dient nicht nur dazu, hervorzuheben, daß Franz über die auffällige, zarte Schönheit des mythologischen Narziß verfügt, sie läßt sich zugleich als Hinweis auf Franz' Homosexualität werten.¹⁰³ Als Franz erwachsen ist, kommen weitere Züge hinzu, die ihn als ‚weibisch‘ kennzeichnen. Er benutzt „gerade unmäßig“ Parfum, und sein Mund ist auffällig klein, „zu klein im Grunde für einen Mann“ (EN, 54; VM II, 96). Offenbart diese Beschreibung Franz als ‚unmännlichen‘ und womöglich homosexuellen Mann, so wird die potentielle Anstößigkeit dieser Beschreibung dadurch vermindert,¹⁰⁴ daß Bang sich mit dieser Femininisierung seines Protagonisten durchaus in der antiken Tradition der Narziß-Darstellung bewegte, die Narziß ja nicht nur als eine „zart[e] und mädchenhaft[e]“ „reizende Erscheinung“¹⁰⁵ beschreibt, sondern in der der schöne Jüngling ebenso sehr von „Liebhaber[n]“¹⁰⁶ wie von verliebten Frauen begehrt wird. Die Rolle, die in der bekanntesten Fassung des Mythos, in Ovids *Metamorphosen* die unerwidert liebende Nymphe Echo einnimmt, fällt in anderen Versionen der Sage an einen Mann, an Ameinias, der sich aus unglücklicher Liebe zu Narziß das Leben nimmt.¹⁰⁷ In dieser Fassung des Mythos wird die Selbstverliebtheit des Narziß, der alle Männer verschmäht und nur einen

¹⁰² Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 70.

¹⁰³ Mit dem Wort „jungfernhalt“ [jomfrunalsk] umschrieb auch Bangs Umgebung sein eigenes als „affektiert“ [affekteret], d.h. homosexuell-effeminiert wahrgenommenes Verhalten und seine „unnormale“ [unormal], d.h. ‚unmännliche‘ Art, sich „herauszuputzen“ [udpynte], Karl Larsen, S. 641-642. Es scheint eindeutig, daß Bang hier auf diese Konnotation des Begriffs „Jungfer“ anspielt.

¹⁰⁴ Wie Bangs Biograph Jacobsen berichtet, muß in der ursprünglichen Fassung der Erzählung die ‚ungesunde‘ Sinnlichkeit des Protagonisten noch stärker spürbar gewesen sein. Bang nahm vor der Publikation der Novelle ‚entschärfende‘ Änderungen vor, dennoch wurde ihm davon abgeraten, den Text zu veröffentlichen, vgl. Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 118.

¹⁰⁵ Wieseler, S. 7-8.

¹⁰⁶ Wieseler, S. 2.

einzigem Jüngling liebt, nämlich sich selbst, in einen exklusiv homoerotischen Kontext gerückt.

Auch die desinteressierte, mitunter entschieden abweisende Haltung, die Franz fast allen Frauen gegenüber einnimmt, läßt sich nicht nur mit seiner narzißtischen Kontaktscheu, sondern auch mit latenter Homosexualität erklären. Die Zimmermädchen reagieren, als sie von Franz ignoriert werden, bezeichnenderweise mit einer Infragestellung ihrer Weiblichkeit: „Er sah sie nicht einmal. [...] Ganz als ob sie keine Frauenzimmer wären“ (EN, 61; VM II, 100), beklagen sie sich. Es verhält sich jedoch natürlich nicht so, daß die weiblichen Hotelangestellten etwa „keine Frauenzimmer“ sind, vielmehr muß man vermuten, daß Franz kein heterosexueller Mann ist und sich deshalb von den körperlichen Reizen der Zimmermädchen, ihren wiederholten Annäherungsversuchen zum Trotz, völlig unbeeindruckt zeigt. Auch die Attraktivität reicher Frauen, die er im Gegensatz zu den Reizen der Hotelangestellten wahrnimmt, beruht für ihn ja nicht auf deren Schönheit, sondern nur auf ihrem Reichtum, ist also nicht sexueller, sondern vielmehr pekuniärer Art.

Neben die doppeltkodierte Hinweise, die sowohl auf Franz' Narzißmus als auch auf seine Homosexualität hindeuten, treten auf diese Weise vom Erzähler beschriebene Details, die weniger im Kontext von Franz' Narzißmus als vielmehr vor dem Hintergrund seiner latenten Homosexualität verständlich werden. Zumeist werden diese Hinweise jedoch mit einer anderen Doppelkodierung versehen. Wenn der Erzähler im Kontext der Szene, in der die anderen Kinder Franz als „Jungfer“ bezeichnen, erwähnt, daß Franz „Empfindungen [hatte] wie keiner von den anderen Knaben in der ‚kleinen Dammstraße‘“ (EN, 51; VM II, 94), dann läßt sich das als recht deutlicher Verweis auf die Homosexualität des Protagonisten verstehen. Indem diese Feststellung durch ihre Anordnung im Text jedoch nicht nur als Kontextualisierung von Franz' effeminiertem Spottnamen gedeutet werden kann, sondern sich gleichzeitig an die Überlegungen anschließt, die der Erzähler über Franz' möglicherweise illegitime, gesellschaftlich höhere Herkunft anstellt, legt sich der Autor nicht fest. Der Leser kann diese „Empfindungen“ auch als Franz' früh erkennbare Aspirationen, am Leben der Reichen und Vornehmen teilzunehmen, deuten. Bangs typisch asyndetischer Stil, der auf erklärende Konjunktionen weitgehend verzichtet,¹⁰⁸ unterstützt an dieser Stelle die Doppeldeutigkeit des Textes zusätzlich.

Für die Annahme einer versteckten Homosexualität bei Franz Pander sprechen jedoch noch mehr Hinweise. Gegen Ende der Novelle, sieht Franz bei einem Operettenbesuch einen

¹⁰⁷ Vgl. Wieseler, S. 2.

¹⁰⁸ Vgl. Kapitel 10.2.2.

„verlachten Eunuchen“¹⁰⁹ auf der Bühne, mit dem er sich offensichtlich identifiziert und dessen mangelnde Männlichkeit – Herman Bang geht hier genauso vor wie Thomas Mann in *Tonio Kröger*¹¹⁰ – ihn an seiner eigenen Virilität zweifeln läßt. Wie schon erwähnt, sucht er eine Prostituierte auf, um sich seine (hetero)sexuelle Potenz zu beweisen, ist aber danach angeekelt von sich selbst (EN, 74-75; VM II, 109). Dieser Vorfall wird zum unmittelbaren Anlaß seines Selbstmordes. Im direkten Anschluß an dieses negative (hetero)sexuelle Erlebnis erhängt er sich.

Wenngleich keine dieser Szenen Franz Pander explizit als homosexuell beschreibt, wird der aufmerksame Leser doch schon durch die Vielzahl der doppeltkodierten Hinweise entsprechende Schlußfolgerungen ziehen.

Wie bei Felix Krull – und natürlich auch bei Narziß – läßt sich außerdem beobachten, daß Franz auf Männer sehr attraktiv wirkt. Zwar gelingt es ihm nicht, die Aufmerksamkeit der Damen zu erregen und durch eine Liaison mit einem weiblichen Gast aus seiner untergeordneten Stellung als Kellner zu entfliehen. Es fällt den Herren jedoch durchaus auf, daß er ein „verteufelt schöner Junge“ (EN, 72; VM II, 107) ist. Zudem bezeichnen sie ihn als „de[n] reine[n] Ganymed“ (EN, 70; VM II, 106) – eine Identifikation mit einer mythologischen Figur, die wiederum mit eindeutig homoerotischen Konnotationen verbunden ist und als solche eine „Signalfunktion“¹¹¹ erfüllt.

Wenn Joseph Pequigney betont, daß „der Raub des Ganymed unter allen Mythen der griechisch-römischen Antike, die männliche Homoerotik behandeln, den ersten Platz verdient“¹¹² unterstreicht er die wichtige Funktion, die gerade diese mythologische Gestalt in der homosexuellen literarischen Tradition einnimmt. Auf diese bedeutende Position, die Ganymed im homosexuellen Kanon der Gestalten erhielt, hat auch Keilson-Lauritz hingewiesen.¹¹³ Es steht deshalb außer Frage, durch Franz Panders Identifizierung mit Ganymed erneut auf seine latente Homosexualität verwiesen wird.¹¹⁴ Um zu unterstreichen, daß Franz Bezeichnung als Ganymed nicht nur eine nichtssagende Bemerkung des Hotelgastes ist, stellt Bang zusätzlich zu dieser Figurenäußerung auch in Franz Panders Lebensumständen situative Pa-

¹⁰⁹ Vgl. Wischmann, S. 87.

¹¹⁰ Zu den Kastraten als Homosexualitätssignal vgl. Reich-Ranicki: *Thomas Mann und die Seinen*, S. 106-107 und S. 143 dieser Arbeit.

¹¹¹ Marita Keilson-Lauritz: „Ganymed trifft Tazio. Überlegungen zu einem ‚Kanon der Gestalten‘.“ In: Gerhard Härle, Wolfgang Popp und Annette Runte (Hg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Stuttgart 1997, S. 23-39, hier: S. 26.

¹¹² [Of all the myths from Greco-Roman antiquity that treat of male homoeroticism, the rape of Ganymede deserves first place] Joseph Pequigney: „Myth.“ In: Claude J. Summers (Hg.): *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. London ²1997, S. 508-513, hier: S. 508.

¹¹³ Vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 347-348.

rallelen zu denen der mythologischen Figur herstellt und seinen Protagonisten durch seine Tätigkeit als Kellner zu Ganymed, dem Mundschenk der Götter und Liebling des Zeus in Beziehung setzt.

Sowohl Bang als auch Thomas Mann benutzten das „eminent homoerotische Ganymed-Motiv“¹¹⁵ ihr Gesamtwerk hindurch. Eine Kombination von Faktoren machte gerade die intertextuelle Bezugnahme auf den Ganymed-Mythos besonders attraktiv für homosexuelle Autoren. Einerseits bedeutete der große Bekanntheitsgrad des Mythos, daß durch unauffällige Andeutungen sehr leicht Verweise auf ihn hergestellt und homoerotische Subtexte entworfen werden konnten, ohne daß es notwendig war, den Namen „Ganymedes“ zu verwenden. Eine implizite Ganymed-Narziß-Figuren ist beispielsweise Thomas Manns junger Joseph, dessen Myrtenkranz (vgl. IV, 443) nicht nur ein allgemeines Zeichen von jungfräulicher Keuschheit darstellt, sondern auch insbesondere auf Narziß verweist, den man „fast durchgängig [...] mit [...] Myrte [bekrönt] [findet]“.¹¹⁶ Wie Felix Krull verkörpert er die sorglos-positive – wenn auch mitunter gefährdete – Ausprägung des selbstverliebten Narziß, dessen Allmachtphantasien in Josephs Fall sogar so weit gehen, daß er meint, alle anderen müßten ihn „mehr lieben als sich selbst“ (V, 1084). In die Position Ganymeds wird er dadurch gerückt, daß er nach seiner Kindheit, in der er wie Ganymed Vieh hütet, in Potiphars Haus als „Mundschenk und Leibsklave“ (V, 1024) arbeitet.¹¹⁷ Ähnlich verdeckte Bezugnahmen auf den Ganymed-Mythos lassen sich bei Bang beobachten, der mehrfach Kellnerfiguren entwarf, in denen „auf homosexuelle Züge angespielt wird,“ und in denen er sich der impliziten Identifikation mit Ganymed bediente, um diesen Figuren „eine zweideutige Aura“, das heißt homosexuelle Züge, zu verleihen.¹¹⁸

Andererseits ließ sich, wenn das allgemeine Lesepublikum die Anspielung bemerkte, dem möglichen Vorwurf der Immoralität entgegen, daß es schließlich Zeus, der Göttervater selbst war, dem in diesem Mythos homoerotische Gefühle zugeschrieben werden. War dies im christlich geprägten Rezeptionsumfeld nicht immer ein wirkungsvolles Argument, so ließ sich immer noch darauf hinweisen, daß auch Goethe ein Gedicht über diesen Mythos verfaßt und so seine ‚Literaturfähigkeit‘ bewiesen hatte.¹¹⁹ Auf diese Weise ließen sich nicht nur die Verweise auf die Ganymed-Sage ‚entschuldigen‘, man konnte sogar ausschließlich zum

¹¹⁴ Vgl. Bjørby: *Herman Bang's „Franz Pander“*, S. 462.

¹¹⁵ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 227.

¹¹⁶ Wieseler, S. 15.

¹¹⁷ Zu Joseph als Ganymed vgl. auch Keiler, S. 90-91.

¹¹⁸ Wischmann, S. 93.

¹¹⁹ Zum Stellenwert von Goethes „Ganymed“ für die homosexuelle Emanzipationsbewegung vgl. Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 347.

Zweck der „Legitimation“ des „homoerotische[n] Affekt[s]“¹²⁰ Bezüge zu dem Mythos herstellen. Das läßt sich besonders im *Tod in Venedig* beobachten, dessen homoerotischer Inhalt so explizit dargestellt ist, daß der Text keiner Bezugnahme auf die Ganymed-Thematik zur Signalisierung versteckter Bedeutungsinhalte bedurfte. Der Hinweis auf Ganymed (vgl. VIII, 492) erfolgt statt dessen im Kontext eines Kataloges von homoerotischen Texten der Antike,¹²¹ die alle die Funktion der Legitimierung von Aschenbachs Passion haben – während die Novelle selbst allerdings die gefährlichen Folgen einer solchen Leidenschaft nur zu deutlich schildert.

Wie schon bei Bangs Verwendung des Paares Jesus-Johannes in *Michael*, die von Thomas Mann solcherart intertextuell weitergeführt wurde, daß er sich im *Zauberberg* sowohl auf Bangs Roman als auch auf die in ihm enthaltene biblische Anspielung bezog, verweist Thomas Mann in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* gleichermaßen auf Bangs Franz Pander wie auf seine Identifikationsfigur Ganymed. Felix Krull entspricht nicht nur ebenso wie sein Kellnerkollege Franz Pander durch seinen Beruf und sein Äußeres der Figur des schönen Mundschenks der Götter, er nimmt auch in bezug auf Lord Kilmarnock deutlich die Position Ganymeds ein, wenn dieser ihn als seinen Geliebten und Erben mit nach Schottland nehmen und sich auf diese Weise ähnlich wie Zeus verhalten möchte, der den Hirtenjungen Ganymed in den Olymp entführte.

Auch der junge Kellner Mario in *Mario und der Zauberer* ist eine Ganymed-Figur und ebenso wie Felix Krull zugleich deutlich Bangs Franz Pander nachgestaltet. Daß Mario mit Franz Pander identifiziert wird, zeigt sich außer an dem gemeinsamen Kellnerberuf auch an einigen anderen charakteristischen Ähnlichkeiten. Wie Franz Pander und Felix Krull hat der Kellner Mario „ungewöhnlich schmal[e] und fein[e] [...] Hände“ (VIII, 705), und seine Mutter ist wie die Mutter von Franz Wäscherin (vgl. EN, 51; VM II, 94; VIII, 705). Indem Mario in seiner Identifizierung mit Ganymed und Franz Pander in einen homoerotisch konnotierten Kontext gestellt wird, gewinnt seine ‚Verführung‘ durch Cipolla – der sich übrigens in einer erneuten Verbindung der Mythen von Ganymed und Narziß als um die Liebe der Menge buhlender Narziß darstellt¹²² – aufgrund der so angedeuteten latenten Homosexualität Marios, die seine Verführbarkeit durch einen Mann erhöht, zusätzliche Brisanz. Erst Marios latente Homosexualität macht ihn wirklich für die dämonischen Verführungskünste Cipollas empfänglich.¹²³

¹²⁰ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 32.

¹²¹ Vgl. Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 173-175.

¹²² Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 111.

¹²³ Zu Marios latenter Homosexualität vgl. auch Härle: *Männerweiblichkeit*, S. 17.

Eine Ganymed-Figur¹²⁴ und zugleich einen parodistischen Gegenentwurf zu Franz Pander stellt neben Felix Krull auch Xaver Kleinsgütl, der „jugendliche Hausdiener“ (VIII, 618) in *Unordnung und frühes Leid* dar, der in den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen der Nachkriegszeit den von Franz erstrebten sozialen Aufstieg nicht mehr nötig hat, sondern eine die Aufweichung der Klassenschranken symbolisierende „entschiedene Ähnlichkeit“ (VIII, 618) mit dem Sohn des Hauses aufweist und auf symptomatische Weise unbekümmert das Eigentum seiner Arbeitgeber zu dem seinigen macht (vgl. VIII, 619). Die fast humoristische Behandlung, die der Ganymed-Stoff hier erhält, entspricht dem „heitere[n] Ton“,¹²⁵ der sich allgemein in den von Keilson-Lauritz untersuchten Ganymed-Dichtungen verzeichnen läßt. Mit seiner „anachronistisch-parodistische[n]“¹²⁶ Variante des Motivs folgt Thomas Mann so ebenfalls einer Tradition homosexuellen Schreibens.

Noch eine weitere ironische Variante der Ganymed-Figur gibt es in Thomas Manns Werk: den als „Ganymedes im Backenbart“ (II, 383) beschriebenen Kellner Mager in *Lotte in Weimar*. Sein Auftreten dient dazu, die erotische Situation der Handlung symbolisch zu umschreiben. Da die Ganymed-Sage Teil der griechischen Tradition des pädagogischen Eros ist, impliziert sie, daß die Liebesbeziehung zwischen Zeus und seinem Liebling nur so lange andauern wird, wie Ganymed ein Jüngling ist. Zwar überwindet Zeus dieses Problem dadurch, daß er Ganymed ewige Jugend und Unsterblichkeit schenkt, alle irdischen Beziehungen zwischen einem *erastes* und seinem jugendlichen *eromenos* waren jedoch beendet, wenn der Jüngling erwachsen war, „wenn dem Geliebten das erste Barthaar sproßt“ (X, 198). Ein „Ganymed im Backenbart“ stellt so eine *contradictio in adiecto* dar. Die lächerliche Figur dieses Ganymed, der seine Attraktivität, nämlich seine Jugend verloren hat, versinnbildlicht den Inhalt des Romans, der um Lottes Hoffnung auf ein romantisches Wiedersehen mit dem ehemaligen Verehrer kreist, eine Hoffnung, die enttäuscht wird, als sie schließlich den zum Dichturfürsten avancierten, distanzierten Goethe trifft, der sich ihr gegenüber kühl verhält. In ihrem unpassend jugendlichen Kleid, das „Mädchenhaftigkeit“ ausstrahlt, während sie „von Gesicht freilich unrettbar alt“ (II, 706) ist, gleicht sie durch den „unschicklichen Putz“ (II, 707), mit dem sie auf – wie ihre Tochter findet – „skandalös[e]“ Weise Goethes Erinnerung an ihre jugendliche Liebelei heraufbeschwören möchte, selbst einem „Ganymed im Backenbart“.

¹²⁴ Vgl. auch Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 227.

¹²⁵ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 347.

¹²⁶ Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 348.

8.3. „Nicht allein und doch weniger als zwei“: die narzißtische Liebesbeziehung

Wie bereits am Beispiel des genießerischen Felix Krull deutlich wurde, der im Gegensatz zu dem „apathischen“ (EN, 65; VM II, 103) Franz Pander durchaus in der Lage ist, lustvolle sexuelle Beziehungen einzugehen, ist es dem Narziß nicht unmöglich, Bindungen zu entwickeln. Wie oben schon angedeutet, zeigt sich die eingeschränkte Bindungsfähigkeit stark narzißtisch geprägter Menschen jedoch darin, daß sie nur Beziehungen zu Menschen eingehen, die sie als Teil oder Erweiterung ihres eigenen Ichs begreifen. Der Ursprung für diese Art der Beziehung liegt nach Ansicht von Freud und seinen Nachfolgern in der Symbiose mit der Mutter, der der Narziß seine Gefühle von Allmacht und Unbedrohtheit verdankt, die ihn vor den Angriffen einer als feindlich begriffenen Umwelt bewahren. Nach der unausweichlichen Trennung von der Mutter versucht der Narziß, diese symbiotische Bindung in seinem Verhältnis zu anderen Menschen wieder herzustellen. Das führt zu der paradoxen Konsequenz, daß der Narziß sich entweder in entschiedene Distanz zu seiner Umwelt begibt, oder besonders enge Bindungen anstrebt.

Dieses Spannungsverhältnis läßt sich ebenfalls bei Felix Krull beobachten. Seine Neigung sich „innerlich abzusondern“ (VII, 276) geht einher mit einem ausgeprägten „Vereinigungsstreben“ (VII, 346). Unter anderem ist Felix' Liebe zu Zouzou von deutlichen Symbiosewünschen geprägt. Das ist schon in der Ähnlichkeit ihrer Namen angedeutet, die eine enge Verbundenheit der beiden suggeriert. Felix tritt Zouzou als „Loulou“ – so der Kosenamen des Marquis de Venosta, als dessen Stellvertreter Felix um die Welt reist – gegenüber, eine Konstellation, die an das inzestuöse Geschwisterpaar Huij und Tuij aus *Joseph in Ägypten* erinnert. Die begehrte Zouzou verhält sich Felix gegenüber jedoch schnippisch-abweisend und ist zunächst gar nicht gewillt, sich auf ein Liebesabenteuer einzulassen – wenngleich ihr der schöne vermeintliche Marquis durchaus gefällt (vgl. VII, 565). An einer zentralen Stelle des dritten Buches versucht Felix, der spöttischen Zouzou die Freuden der Liebe näher zu bringen. Nimmt Felix hier die Rolle des um Symbiose werbenden Narziß ein, so verharrt die abweisende Zouzou kontrastiv dazu in der typischen narzißtischen Distanz. Sie vertritt in der folgenden Diskussion die Position des selbstgenügsamen Narziß, der – ähnlich wie auch Adrian Leverkühn – dem Wagnis der Liebe, der Hingabe an einen anderen Menschen, sehr skeptisch gegenüber steht. Wie Adrian erläutert, bedeutet „die Lust zu fremdem Fleische“, das heißt die sexuelle Begierde, „eine Überwindung sonst vorhandener Widerstände, die auf der Fremdheit von Ich und Du, des Eigenen und des Anderen beruhen“. Das Bedürfnis nach Symbiose, nach der sexuellen Vereinigung mit einem geliebten Menschen zu „ein[em]

Fleisch“ (VI, 250) findet er faszinierend und unverständlich zugleich. Ganz ähnlich empfindet Zouzou, für die die Liebe etwas „unsagbar Lächerliches, Absurdes und Kindisch-Unappetitliches“ ist. Sie wirft Felix vor:

„Sie wollen, ich soll dareinwilligen, daß wir uns umschlingen, der eine Menschen den anderen, von der Natur sorgsam von ihm getrennten und abgesonderten, und daß Sie Ihren Mund auf meinen drücken, wobei unsere Nasenlöcher kreuzweis stehen und einer des anderen Atem atmet, eine widrige Unschicklichkeit und nichts weiter [...] (VII, 631)

Wie Adrian, der der Ansicht ist, daß „das Fleisch [...] normalerweise nur sich selber nicht widerwärtig [ist]“ (VI, 250), betont Zouzou auf diese Weise die geradezu hygienische Sicherheit, die die narzißtische Distanz bietet. Unbeeindruckt hält der keine Berührungängste kennende Felix ihr jedoch entgegen, wie schön die Verschmelzung mit dem Anderen sein könne, die „das ganze ekle Bestehen des Menschen auf Sonderung und Alleinsein“ aufhebt (VII, 639).

Diese beglückende Liebesverschmelzung, auf die sich Zouzou zunächst so ungern einlassen möchte, hatte Felix unter anderem schon mit der Frankfurter Prostituierten Rozsa erprobt. Das Verhältnis Felix/Rozsa ist, wie in *Fratelli Bedini* die Beziehung zwischen Giovanni und Rosa, stark narzißtisch-symbiotisch gefärbt und steht als solches „im Zeichen einer Verschmelzungsphantasie“.¹²⁷ Felix und die Geliebte kommen sich so nah, daß sie „nicht allein und doch weniger als zwei“ sind. Sie scheinen eine Person zu sein: „Die Vertraute hatte eine Art, ihr Bein über meines zu legen als kreuze sie nur ihre eigenen“ (VII, 380), bemerkt Felix und unterstreicht so deutlich den symbiotischen Charakter der Beziehung.

Unter Thomas Manns Protagonisten zeigt nicht nur Felix Krull durchgängig narzißtische Züge. Neben dem selbstverliebten jungen Joseph fällt unter Thomas Manns übrigen Hauptfiguren besonders Adrian Leverkühn als Narziß auf. Das zeigt sich einerseits in der bereits erwähnten Beziehung zu dem ihm so ähnlichen Rüdiger Schildknapp und wird andererseits auch in seiner ebenfalls schon erläuterten Neigung deutlich, die Symbiose mit der Mutter durch Übertragung auf andere Mutter-Figuren künstlich verlängern zu wollen, bis er schließlich nach Ausbruch seiner Geisteskrankheit tatsächlich in die Obhut seiner Mutter zurückkehrt. Zu diesen „Mutter-Figuren“ (VI, 521), wie auch Zeitblom sie nennt, gehören nicht nur Frau Schweigestill und Adrians mysteriöse Mäzenin Frau von Tolna, die ihn mit einem Ring, dem „Symbol der Bindung, der Fessel, ja der Hörigkeit“ (VI, 522) eng an sich bindet. Auch seine nicht zustandekommende Ehe mit Marie Godeau läßt sich als Mutter-Kind-Beziehung

¹²⁷ Renner, S. 393.

begreifen, in der es Adrian, der sich selbst zu einer Christusfigur stilisiert (vgl. VI, 651), zu Maria zurückzieht. Doch auch ohne diese biblische Allusion zeigt sich Marie Godeau als Mutterfigur. Nicht zufällig ist ihre Stimme „nach Lage und Farbe der Stimme Elsbeth Leverkühns nicht nur ähnlich, sondern man glaubte zuweilen wirklich, die Stimme von Adrians Mutter zu hören, wenn man ihr lauschte“ (VI, 558).

8.3.1. Rudis und Echos Tod

In der auffälligen narzißtischen Symptomatik, die Adrian aufweist, nimmt das Liebesverbot, auf das er sich in seinem Pakt mit dem Teufel einläßt, eine interessante Stellung ein. Vor dem narzißtischen Hintergrund des Romans drängt es sich förmlich auf, dieses Liebesverbot auch als „Liebesunfähigkeit“¹²⁸ zu interpretieren. In jedem Fall unterstützt das Liebesverbot nur Adrians ohnehin vorhandene Menschenscheu und die Skepsis engen Bindungen gegenüber, die „bereits in [s]einer Natur [liegt]“ (VI, 332) und sich unter anderem in seiner Neigung zeigt, mit allen Menschen per Sie zu bleiben und nur dem Jugendfreund Zeitblom – sowie später dem Geliebten Rudi – das Du zu gewähren. Nur zwei Menschen gelingt, was sogar Zeitblom verwehrt bleibt: Sie dringen zu Adrian vor und gewinnen seine Liebe. Beide sterben dafür.

In der homosexuellen Beziehung zu dem „zutraulichen“ Rudi Schwerdtfeger, dem es in seiner „hemmungslosen und distanzvergessenen“ Art (VI, 427) gelingt, zu dem von „Kälte“ (VI, 13) umgebenen Einzelgänger vorzustoßen, „findet Adrian“, wie Manfred Dierks meint, seinen Erlöser“,¹²⁹ der empathisch auf ihn eingeht und von dem ihm keine narzißtische Kränkung droht. Daß Adrian den Geliebten, der ihn aus seiner Gefühlskälte errettete, schließlich in den sicheren Tod schickt, scheint widersprüchlich und seltsam unmotiviert,¹³⁰ entspricht jedoch dem Mythos, demzufolge stirbt, wer sich in Narziß verliebt, sei er Echo oder Ameinias. Allerdings sterben im Unterschied zum Sagenstoff bei Bang und Thomas Mann interessanterweise die Geliebten des Narziß, nachdem er ihre Liebe erwidert hat.

Zeitblom, der ebenfalls von Adrians Tat verwirrt und über sie entsetzt ist, äußert die paradoxe Vermutung, Adrian habe Rudis Tod herbeigeführt, „eben weil er ihm geneigt war“ (VI, 13). Es liegt nah, anzunehmen, daß Rudi dafür mit dem Tod bezahlen muß, daß er Adrians narzißtische Isolation gestört hat, in der dieser zwar einsam aber sicher war. Rudi bedeutet für Adrian die „Verführung der Einsamkeit durch eine nicht abzuschreckende Zutraulichkeit“

¹²⁸ Maar: *Der Flug der ausgestopften Vögel*, S. 313.

¹²⁹ Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 29.

(XI, 208). Seinetwegen hat er sich auf das Wagnis der Liebe, diese „erstaunliche und immer etwas unnatürliche Alterierung des Verhältnisses von Ich und Nicht-Ich“ (VI, 550) eingelassen. Dieser Narziß liebt also und tötet dann.

Eine Rolle könnte bei diesem Mord der Umstand spielen, daß es sich bei Adrians Beziehung zu Rudi um eine gesellschaftlich geächtete homosexuelle Beziehung handelt. Die „Furcht [des Homosexuellen] vor sich selbst“,¹³¹ von der Bang in den *Gedanken zum Sexualitätsproblem* spricht, dürfte auch Thomas Manns Adrian Leverkühn nicht fremd sein. Einiges deutet darauf hin, daß Rudis Tod eine gleichzeitige Selbstbestrafung und Selbstbefreiung Adrians ist. Einerseits opfert er den Geliebten, um sein narzißtisches Gleichgewicht wieder zu erlangen, das durch das „Sichpreisgeben der Einsamkeit“ (VI, 555) in Gefahr geraten war. Andererseits befreit sich von ihm, um dem Stigma der Homosexualität, dieser „dämonisch umwitterte[n] Abwandlung“ (VI, 551) der Liebe zu entkommen. Zwingend erscheint der „Mord“ (XI, 167) an dem „zutraulichen“, wenig bedrohlichen Rudi, von dem Adrian ja eigentlich gar keine narzißtische Verletzung drohte, dennoch nicht.

Auch Michael Maar meint, daß Rudis Ermordung aus der textinternen Motivation heraus nicht „nötig“ sei, und obendrein weder vom „Faust-Plan“ noch vom „Nietzsche-Plan“ des Romans her zu begründen sei, „und autobiographisch wird sie auch nicht sein“.¹³² Die Zweifel, die Maar an einer möglichen autobiographischen Motivation für den literarischen ‚Mord‘ an Paul Ehrenberg, der das biographische Vorbild für Rudi Schwerdtfeger darstellte, äußert, sind berechtigt. Thomas Manns Liebe zu Paul Ehrenberg wurde zwar von diesem offensichtlich nicht in der Weise erwidert, wie Thomas Mann es sich gewünscht hätte, das stellte jedoch keinen zwingenden Grund für den Autor dar, das literarische Abbild des geliebten Freundes durch Mord umkommen zu lassen. Maar meint deshalb, die Motivation für Rudis Ermordung sei möglicherweise in der intertextuellen Steuerung des Romans durch andere Prätexte zu finden.

Zu diesen anderen Prätexten gehört auch Bangs Roman *Tine*. Thomas Manns Rezeption dieses Romans, den er bewunderte und 1902 „dringend“¹³³ Kurt Martens zur Lektüre empfahl, fiel in die erste intensive Phase seiner Bang-Lektüre, die ihrerseits zeitlich parallel zu seiner Liebe zu Paul Ehrenberg lag. Thomas Manns Verwendung von *Tine* als Prätext zu *Doktor Faustus* läßt sich schon aufgrund einer wichtigen inhaltlichen Parallele vermuten, die man als intertextuelle Markierung deuten kann: in beiden Texten will die Hauptfigur Selbst-

¹³⁰ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 29-30.

¹³¹ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 72.

¹³² Maar: *Geister und Kunst*, S. 146.

mord durch Ertrinken begehen (vgl. GW II, 178; VM IV, 155; VI, 672-673). Bei näherer Betrachtung zeigt sich dann, daß darüber hinaus auch die Gesamtkonzeption von Bangs Roman eine auffällige Übereinstimmung mit *Doktor Faustus* aufweist. Sie besteht darin, daß das persönliche Schicksal der Protagonisten in beiden Romanen in parallele Beziehung zu den Kriegshandlungen in ihrem Heimatland gesetzt wird. In *Tine*, so Wolfgang Butt, „nimmt das Kriegsereignis mythische Dimension an, wird zum Sündenfall der Nation, in den die Individuen heillos verstrickt sind“.¹³⁴ Thomas Mann stellt seinerseits in dem Teufelspakt, den Adrian Leverkühn eingeht, zugleich die ‚Verführung‘ Deutschlands durch den Nationalsozialismus dar, wie besonders die parallele Konstruktion im Schlußsatz des Romans „Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland,“ (VI, 676) deutlich macht.

Beide Autoren entwerfen außerdem in ihrem Roman eine Figur, die auf dem Vorbild eines ehemaligen Geliebten basiert, und beide lassen diese Gestalt im Roman umkommen. Herman Bang gestaltete die Figur des tödlich verwundeten jungen Leutnant Max Appel, dessen Züge sich im *Zauberberg* in Joachim Ziemßen wiederfinden lassen,¹³⁵ nach dem Vorbild des Schauspielers Max Eisfeld, dessen bürgerlicher Name „Appel“ war und mit dem er einige Zeit in Prag zusammenlebte.¹³⁶ Thomas Manns Entscheidung, in Rudi Schwerdtfeger das fiktionalisierte Abbild Paul Ehrenbergs ermorden zu lassen, entsprach also neben Andersens Prätext auch dem Muster Bangs – wenngleich ungewiß ist, wieviel Thomas Mann über Bangs Privatleben wußte,¹³⁷ und wenngleich auch die Motivation, die Bang zur ‚Tötung‘ der Figur bewegte, die den Geliebten abbildete, nicht klar ist. Da in der Bang-Forschung zumeist davon ausgegangen wird, daß Eisfeld Bang betrogen habe,¹³⁸ könnte es sich um eine Form fiktionaler ‚Rache‘ handeln¹³⁹ – beweisen läßt sich diese Annahme jedoch kaum. Auffällig ist es hingegen, daß Bang selbst die narzißtischen Untertöne seiner Liebe zu Eisfeld betonte, als er

¹³³ Thomas Mann in einem Brief an Kurt Martens am 6. Oktober 1902, in: *Thomas Mann-Kurt Martens: Briefwechsel I*, S. 207.

¹³⁴ Butt, S. 166.

¹³⁵ Vgl. S. 202 dieser Arbeit.

¹³⁶ Vgl. Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 138 und 161-164. Den Namen „Max Appel“ trägt auch eine Figur in Bangs Prosaskizze *Der Berliner (Berliner)*, vgl. Bernhard Hoff [d.i. Herman Bang]: „Der Berliner.“ In: *Schorsers Familienblatt VIII* (1887), S. 61-63. Wolfert weist darauf hin, daß auch in Bangs Novelle *Madame Metz* ein Schauspieler namens „Appel“ vorkommt, vgl. Raimund Wolfert: „Max Eisfeld – Die große Liebe Herman Bangs.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur* 33 (1998), S. 5-42, hier: S. 10.

¹³⁷ Denkbar wäre, daß Thomas Mann von Bangs Freund Karl Larsen, den er 1924 in Kopenhagen kennenlernte, von Max Eisfeld und seiner Beziehung zu Bang erfuhr. Zu Thomas Manns Bekanntschaft mit Larsen vgl. Stefensen, S. 236. Larsen war, wenn er nicht von Bang selbst davon erfuhr, so in jedem Fall durch den gemeinsamen Bekannten Joakim Reinhard über Bangs Liebesaffäre mit Eisfeld unterrichtet. Vgl. Reinhard's Brief an Larsen vom 27.10.1888, Det kongelige Bibliotek Kopenhagen, NKS 4630, 4°. Auszüge aus dem Brief sind abgedruckt bei von Rosen, S. 649.

¹³⁸ Vgl. S. 401 dieser Arbeit.

Joakim Reinhard gegenüber davon sprach, daß er und Eisfeld „aus einer Form gegossen“¹⁴⁰ seien. Diese Äußerung hebt deutlich hervor, daß die Gleichartigkeit zwischen ihm und Eisfeld die Beziehung aus Bangs Sicht besonders glücklich machte. Die Trennung von diesem Mann, zu dem Bang eine fast symbiotische Nähe gefühlt zu haben scheint, muß schmerzhaft gewesen sein – unter welchen Umständen auch immer sie erfolgte. Dieses Trennungserlebnis könnte Bang – auch ohne Rachedgedanken gehegt zu haben – in Appels Tod verarbeitet haben.

Während die Betrachtung von *Tine* also zeigt, daß Thomas Mann sogar für die Verwendung eines autobiographischen Stoffes in der Beziehung von Adrian zu Rudi bei Bang ein Vorbild fand, beantwortet diese Erkenntnis nicht die Frage nach der Motivation für Rudis Ermordung, denn auch Max Appels Tod scheint nicht hinreichend motiviert – er läßt allerdings ebenfalls einen narzißtischen Hintergrund der Handlung vermuten. Das macht Maar auch für einen anderen Prätext, Andersens Märchen *Die Eisjungfrau (Isjomfruen)* geltend. Andersens Titelfigur verliebt sich in den jungen Rudi und tötet ihn, weil er sich ihr entziehen will. Maar ist der Ansicht, Rudi Schwerdtfeger werde wie sein Namensvetter bei Andersen ein Opfer der Eisjungfrau, mit der Adrian identifiziert wird. Ebenso wenig wie die unheilvolle Frau im Märchen, so Maar, „duldet“ es Adrian, „daß ihm der Rudi entkommt, den er geküßt“ und wie diese will er „nur aus Narzißmus besitzen und vernichten“.¹⁴¹

Maar berücksichtigt in diesen Überlegungen allerdings nicht, daß Rudi Schwerdtfeger – anders als Andersens Rudi – keine Verlobte hat, die ihn der Eisjungfrau *alias* Adrian streitig macht. Das Verhältnis zu Ines Institoris hat Rudi bereits gelöst und ein Interesse an Marie Godeau entwickelt er ja erst, als Leverkühns mörderischer Plan schon fertig ausgeklügelt ist. Es ist nicht Rudi, der sich von Adrian trennen will, sondern umgekehrt. Davon zeugt schon Rudis verletzte Reaktion, als er begreift, daß Adrian sich verheiraten will, und dieser ihm zu verstehen gibt, daß er nur ein „vorläufiger Notbehelf“ bei Adrians Suche nach „menschliche[r] Wärme“ (VI, 579) gewesen sei. Das entspricht freilich nicht den Tatsachen. Zwar stellt Marie Godeau eine Frau dar, „die jedem gefallen muß“ (VI, 578) und die „mit jedem Wort, jedem Lächeln, jeder Wesensäußerung“ den Sinn des Wortes „sympathisch“ (VI, 555) erfüllt, doch es ist deutlich, daß Adrian sie nicht wirklich liebt, sondern sie nur als Werkzeug in seinem Mordplan instrumentalisiert. Als er vor Ausbruch seiner Geisteskrankheit auf sein Leben zurückblickt und seine Lieben und Leidenschaften Revue passieren läßt, erwähnt er Marie

¹³⁹ So argumentiert u.a. auch Dorrit Willumsen in ihrer Romanbiographie, vgl. Dorrit Willumsen: *Bang. En roman om Herman Bang*. Kopenhagen 1996, S. 219. Deutsche Ausgabe: Dorrit Willumsen: *Bang*. Aus dem Dänischen von Ursula Gunsilius. Leipzig 1998, S. 240.

¹⁴⁰ [Støbte i samme form] So Joakim Reinhard in einem Brief an Karl Larsen vom 27.10.1888, Det kongelige Bibliotek Kopenhagen, NKS 4630, 4° zitiert nach: von Rosen, S. 649.

¹⁴¹ Maar: *Geister und Kunst*, S. 146.

daher nicht. Es ist Rudi, den er liebt. Um so unerklärlicher erscheint der Mord an ihm, den der Roman noch dazu „sehr hoch stilisiert“.¹⁴² Offensichtlich ist ja außerdem, daß Adrian darunter leidet, daß er „kalt den Zutraulichen mordete“ (VI, 664), ein Umstand, der auch durch weitere intertextuelle Verweise versteckt aber nachdrücklich unterstrichen wird.

Auf so unauffällige Weise, daß man sich fragen muß, ob Thomas Mann im Ernst damit rechnen konnte, daß diese Bezugnahme jemals von seinen Lesern erkannt werden würde, wird in der Rudi-Episode eine Novelle Bangs als Prätext verwendet, auf die Thomas Mann sein Gesamtwerk hindurch immer wieder Bezug nahm. Der Umstand, daß er diesen Prätext sowohl in *Königliche Hoheit*, im *Zauberberg*, in *Joseph in Ägypten* und in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* verwendete und daß man ihn daher nicht nur zu den zentralen Texten seiner Bang-Rezeption zählen, sondern auch zu einer Art festem intertextuellen ‚Repertoire‘ rechnen muß, rechtfertigt es, die sehr spärlichen und extrem versteckt angebrachten Indizien in *Doktor Faustus*, die zum Teil die Bezeichnung „Markierung“ kaum verdienen, dennoch ernst zu nehmen. Rudis Tod findet, wie so vieles bei Thomas Mann, vor der inhaltlichen Folie von Bangs *Fratelli Bedini* statt, und es ist der Bezug auf diesen Prätext, der einerseits nochmals die homosexuelle Natur der Beziehung zwischen Adrian und Rudi hervorhebt und mit dessen Hilfe andererseits der im Roman nur angedeutete große Schmerz und die Trauer, die Leverkühn beim Tod des Geliebten empfindet, in großem Stil ergänzt wird.

Vermuten läßt sich Adrian Identifizierung mit Bangs Protagonisten Giovanni Bedini schon durch den Umstand, daß Adrian zwar im Gegensatz zu Hans Castorp nicht den gleichen Namen wie Bangs Protagonist trägt, sich aber schon durch seine Identifikation mit Johannes Faust als Johannes-Figur entpuppt. Wie schon erwähnt, ist er der einzige Künstler in Thomas Manns Werk, der eine große Darstellung der Apokalypse entwirft, und sich außerdem selbst in einem „packenden und vielsagenden Vergleich“ als „Johann[es] Martyr im Ölkessel“ (VI, 470) bezeichnet. Wie schon im *Zauberberg* ist auch hier diese christlich-apokalyptische Identifikation flankiert von zwei im Gesamtwerk immer wieder auftauchenden profanen Johannes-Figuren: Bangs unglücklichem Giovanni Bedini einerseits und dem „Glückshans“¹⁴³ aus Andersens *Reisekameraden* andererseits. Beide gehen, wie auffällt, eine enge, narzißtisch-symbiotische „Doppelgänger“-Beziehung¹⁴⁴ zu einem Mann ein. Es ist verwunderlich, daß Maar, der sonst Andersen in Thomas Manns Werk so findig auf der Spur ist, gerade den Verweis auf den *Reisekameraden* in *Doktor Faustus* übersehen zu haben scheint.

¹⁴² Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 30.

¹⁴³ Maar, S. 296.

¹⁴⁴ Maar, S. 135 zu Andersen.

Thomas Mann weist in der *Entstehung des Doktor Faustus* darauf hin, daß Adrians mißglückte Werbung um Marie, zu der er den Freund Rudi ausschickt, auf Episoden aus Nietzsches Leben einerseits und auf ähnliche bei Shakespeare geschilderte Brautwerbungen andererseits zurückgeht (vgl. XI, 166). Die Hilfe eines Freundes bei der Eroberung einer Frau schildert, wie Maar in bezug auf den *Zauberberg* betont, jedoch auch Andersens Märchen. Nach dieser Hilfestellung – die im Märchen zur Ehe, im *Doktor Faustus* jedoch zur geplanten Katastrophe führt – verschwindet bei Andersen Johannes' ursprünglich ohnehin toter Reisekamerad. Dieses Schicksal gibt er bei Thomas Mann an Rudi, den „ungarische[n] Reisegefährte[n]“ (VI, 576) weiter.

Die Verwendung von Andersens Prätext scheint auf diese Weise zu indizieren, was Adrian offen ausspricht: Die Beziehung zu Rudi nahm für ihn nur die Funktion ein, die Hermann Kurzke zufolge „vielleicht auch“ die Freundschaft zu seinem biographischen Vorbild Paul Ehrenberg für seinen Autor erfüllte: „eine ‚Einübung ins Menschliche‘ und eine ‚Vorstufe‘ (VI, 579) zur Ehe“.¹⁴⁵ Dagegen spricht freilich, daß diese Ehe – anders als im Leben – im Roman ja gar nicht zustande kommt und auch nicht besonders entschlossen angestrebt wird. Es ist nicht die Beziehung zu einer Frau, sondern zum „Kameraden“, die schon im *Zauberberg* die wichtigere war und die auch hier die bedeutendere darstellt. Das zeigt nicht nur Thomas Manns intertextuelle Umdeutung von Andersens Märchen, sondern auch Adrians Identifikation mit Bangs Giovanni, für den es nichts Wichtigeres im Leben gibt als Batty, so daß die beiden nach ihrer vorübergehenden Trennung sich „nie mehr verließen. Sie mußten immer zusammen sein. Es war, als wenn der eine nicht wagte, den anderen zu verlassen. Sie sprachen nur wenig. Sie dachten dasselbe, ohne zu sprechen“ (EN, 40; GW IV, 300; VM II, 132).

Neben Adrians Identifikation mit Giovanni erfolgt ein weiterer Hinweis auf *Fratelli Bedini* in *Doktor Faustus* in der Gestalt der kleinen Rosa, Giovannis Ziehschwester und erster Geliebter, die Thomas Mann ebenfalls über den Namen in seinen Roman übernimmt. Rosa ist im *Doktor Faustus* der Name von Adrians Nichte, die nur sehr beiläufig auftritt, als sie ihren Bruder Nepomuk in Adrians Obhut übergibt. Auch Nepomuks Name ist nicht zufällig gewählt, sondern verweist auf die biographische Bezugsfigur Johannes von Nepomuk, eine weitere leidende Johannes-Figur, mit der Adrian assoziiert wird.¹⁴⁶ Sein Tod durch Erträn-

¹⁴⁵ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 173.

¹⁴⁶ Vgl. auch S. 171 und 204 dieser Arbeit.

ken¹⁴⁷ entspricht Adrians Versuch, sich im kalten Wasser des Weihers das Leben zu nehmen, so daß Thomas Manns Protagonist über diesen Selbstmordversuch nicht nur mit so unterschiedlichen Bezugsfiguren wie Bangs Tine, Narziß, Ludwig II. von Bayern und Thomas Manns eigener Gestalt Johannes Friedemann, sondern auch mit Johannes von Nepomuk identifiziert wird.

Außerdem dient die Namensgebung von Adrians Neffen auch dazu, eine Verbindung von ihm und seiner Schwester zu Böhmen herzustellen, und damit einen zweiten Hinweis darauf zu liefern, daß es sich bei ihr wirklich um eine Bezugsfigur zu Bangs Rosa handelt, die von der Zirkustruppe „irgendwo in Böhmen“ (EN, 18; GW IV, 284; VM II, 118) gekauft wird. Berücksichtigt man dann, daß Adrian Nepomuk nicht als seinen Neffen, sondern als seinen Sohn bezeichnet, den er mit seiner „Schwester“ (VI, 663) gezeugt haben will, ergibt sich durch diese imaginierte inzestuöse Herkunft des Kindes eine enge, symbiotische Verbindung dieser beiden Figuren. Leverkühn erscheint auf diese Weise fast selbst als Rosas Bruder – und somit als Bangs Giovanni. Sobald die Identifizierung von Adrian auf diese Weise doppelt etabliert ist, ergibt sich der Rest der intertextuellen Folienbildung wie von selbst – und der Autor gibt gerade genügend versteckte Hinweise, um diese Folgerung zu bestätigen.

Ist Adrian Giovanni, so folgt daraus, daß Rudi Batty sein muß. Beide sterben einen gewaltsamen Tod – diese Identifikation scheint also angemessen. Außerdem nimmt Rudi – insbesondere unter Berücksichtigung der narzißtischen Bedeutungszusammenhänge des Textes – in Adrians Leben eine ähnliche Rolle ein, wie Batty sie Giovanni gegenüber erfüllt. In noch weitaus stärkerem Maß als Rudi Schwerdtfeger ist Batty ein vorbildlich empathischer, fürsorglicher Partner, dessen Liebe Giovanni Halt und Sicherheit gibt und dessen Tod ihn unglaublich schwer trifft. Bang stellt Giovannis Trauer, seine zwischen Apathie und heftigem Weinen wechselnde Reaktion auf den Tod des Geliebten in sehr eindringlicher Weise dar – eine Schilderung, die Thomas Mann auf diese Weise Adrians Gefühlen für Rudi unterlegt. Battys Tod ist zugleich die einzige Szene aus Bangs Novelle, die Thomas Mann im *Doktor Faustus* nachbildet. Allerdings bedient er sich auch hier wieder so umständlicher Figurenverschränkungen und kaum merklicher Markierungen, daß der Bezug zum Prätext für den Leser schwer erkennbar ist.

Auf den ersten Blick könnte das Sterben von Rudi und Batty nicht unterschiedlicher sein. Wird Bangs Dompteur auf tragische Weise das Opfer seiner Löwen, so stirbt Rudi durch die Hand seiner verschmähten Geliebten Ines, die ihn erschießt. Bangs Text legt allerdings, wie

¹⁴⁷ Vgl. Christof Dahm: „Johannes von Nepomuk.“ In: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*. Begründet und herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz. Fortgeführt von Traugott Bautz. Herzberg 1992, Bd. 3, S.

Hans Wysling betont hat, nahe, Battys Tod als Eifersuchtsmord der Löwin zu interpretieren,¹⁴⁸ so daß hier doch wieder eine Übereinstimmung von Prätext und Posttext erreicht ist.

Um diese Interpretation als richtig zu kennzeichnen, hätte Thomas Mann lediglich einen unauffälligen Hinweis auf die mit sexuellem Rausch und Untergang indizierende Raubtier-symbolik einfügen müssen, die in seinen Werken ohnehin fast durchgängig vorhanden ist und, wie bereits gezeigt,¹⁴⁹ ja auch im *Doktor Faustus* vertreten ist. Er zieht es jedoch vor, auch in diesem Punkt wieder intertextuelle Umwege einzuschlagen. Anstatt Ines einfach in irgendeiner Form mit Raubtiereigenschaften auszustatten, wie er es bei *Adriatica* von Mylendonk tat, ist der einzige Hinweis, der Ines in die Position der eifersüchtig mordenden Löwin rückt, eine nur über den Rückbezug auf einen Prätext aus Thomas Manns eigenem Werk herstellbare Verbindung.

Als Rudi Adrian gegenüber seine belastende Affäre mit Ines beschreibt, bedient er sich einer biblischen Allusion, um sein Verhalten zu rechtfertigen: „Was wollen Sie machen“, fragt er, „wenn eine Frau sich wie eine Ertrinkende an Sie klammert und Sie durchaus zum Geliebten will? Wollen Sie ihr Ihr Obergewand in den Händen lassen und fliehen?“ (VI, 465) Diese zitathafte Anspielung ist eindeutig: Rudi bezieht sich auf 1. Mose 39,12, Josephs mißglückte Verführung durch die Gattin des Potiphar. Jedoch nur wer außer der knappen biblischen Schilderung auch Thomas Manns eigene Darstellung dieser Szene in *Joseph in Ägypten* kennt, weiß, daß die verzweifelt Liebende dort als „Löwenweib“ (V, 1165) bezeichnet wird. Ines wird also tatsächlich auf diese sehr indirekte Weise mit der mörderischen Löwin in *Fratelli Bedini* identifiziert. Sie zerfleischt den Geliebten allerdings nicht, sie erschießt ihn – mit mehreren Schüssen, so daß Rudi wider Erwarten „gräßlich getroffen“ (VI, 597) wird und vielleicht sogar dem toten Batty gleicht, dessen schrecklicher Anblick die Stallknechte, die die Leiche forttragen sollen, in Ohnmacht fallen läßt. Noch einige andere Details stimmen in beiden Todesszenen überein: eine Pistole wird auch bei Bang erwähnt, Batty feuert sie ab, bevor ihn die Löwin angreift. Die anwesende Öffentlichkeit reagiert in beiden Fällen mit „Flucht und kreischende[r] Panik“ (VI, 596; vgl. (EN, 42; GW IV, 303; VM II, 134). In beiden Texten wirkt der Vorfall außerdem wie eine wahrgewordene Prophezeiung, die mit ähnlichen Worten umschrieben wird. Batty sagt, als ihn Giovanni zu Beginn der Novelle bei ihrem Abschied nach einem möglichen Wiedersehen fragt, „still und leise“: „Man weiß ja, daß es eines Tages kommt“ (EN, 26; GW IV, 290; VM II, 123). Helmut Institoris, Ines' betrogener Ehemann, kommentiert das Verbrechen mit den Worten: „‘So also‘, sagte er, ‚sollte es kom-

498-501.

¹⁴⁸ Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 47.

men‘. Und man verstand deutlich, daß er nur ängstlich darauf gewartet hatte, wie es kommen werde“ (VI, 598). Diese fatalistischen Äußerungen stellen in gewissem Maß auch Adrians Schuldbekentnis in Frage, lassen Rudis Tod als etwas erscheinen, was ja doch „eines Tages kommen“ würde und nicht als Folge eines geplanten Mordmanövers.

Genügt dies, um die parallelen Episoden in beiden Texten zueinander in Beziehung zu setzen, so wird eine Bezugnahme auf *Fratelli Bedini* an dieser Stelle in Thomas Manns Roman aber noch dadurch erschwert, daß die zentrale Figur gar nicht anwesend ist. Während in Bangs Novelle ausführlich Giovanni Trauer und seine körperliche Reaktion auf den Verlust des Geliebten geschildert wird, ist im *Doktor Faustus* Adrian, der das Ganze heimtückisch geplant hat, gar nicht zur Stelle, um den Geliebten sterben zu sehen. Dennoch dient auf paradoxe Weise die Bezugnahme auf *Fratelli Bedini* gerade dazu, Adrians Trauer auszudrücken. An seiner Stelle ist nämlich Zeitblom mitfühlender Zeuge des Geschehens. Daß Zeitblom hier als Adrians Stellvertreter fungiert, wird vom Text ausdrücklich betont, der Zeitblom gerade an dieser Stelle des Romans als „Adrians anderes Ich“ (VI, 595) bezeichnet. Diese Stellvertreterschaft wird auch darin deutlich, daß Zeitblom es ist, der sich um den tödlich Verletzten kümmert und mit der Polizei spricht – Handlungen, die in Bangs Text Giovanni übernimmt. Gemessen an Zeitbloms zurückhaltender Art und unter Berücksichtigung der Tatsache, daß er Rudi kaum kannte, zeigt er sich von seinem Tod sehr stark emotional berührt. Der Sterbende erscheint ihm „auf einmal rührend schön“, „jammervolle[s] Erbarmen mit dem Menschen“ durchdringt ihn „fast überwältigend“, und er fühlt, daß er ihn „immer liebgehabt“ hat. Man erinnere sich, mit den Worten „sie hatten sich lieb“ (EN, 25; GW IV, 289) umschreibt Bangs Erzähler die Beziehung zwischen Giovanni und Batty.

Was folgt aus diesem komplexen intertextuellen Manöver? Es scheint, als wolle Thomas Mann, indem er die Gefühle seines Protagonisten an dieser Stelle auf zwei Personen, auf Adrian und auf Zeitblom, aufspaltet, zwei Seiten eines emotionalen Konflikts zum Ausdruck bringen. Adrian läßt Rudi wissentlich und kaltblütig ermorden, wie der Roman mehrfach offen betont – aber er liebt ihn auch und trauert um ihn, wie der Text eher andeutet als offen zugeibt. Daß Rudi es ist, der ihn mit „unermüdbare[r] Zutraulichkeit“ (VI, 525) umwarb und daß Adrian ihm nur während entgegenkam, bedeutet nicht, daß die Beziehung zu dem Geiger für ihn nur einen halbherzigen Versuch darstellt, das teuflische Liebesverbot auf homosexuellen Wegen zu umgehen. Rudi bedeutet mehr für ihn. Zu diesem Schluß muß man unweigerlich gelangen, wenn man den Verweis auf Bangs explizit homoerotische Erzählung *Fratelli*

¹⁴⁹ Vgl. S. 171 dieser Arbeit.

Bedini berücksichtigt, die die liebevolle Beziehung zweier Männer und ihr tragisches Ende in den Mittelpunkt stellt.

Diese entgegengesetzten Gefühle von Liebe und Mordlust, die Adrian Rudi gegenüber empfindet, sind schwer nachzuvollziehen. Daß der homosexuelle Charakter der „elbischen Bindung an Schwerdtfeger“ (VI, 560) bei Adrians Entschluß, Rudi zu töten, eine Rolle spielt, scheint sehr wahrscheinlich. Im Mord an Rudi eine bloße Rache für die Verführung zur Homosexualität zu sehen, ist jedoch zu kurz gegriffen. Zwar meint Zeitblom, daß Rudis Ermordung „die Rache“ für eine „beglückende Erniedrigung“ (VI, 553) sei, diese „Erniedrigung“ dürfte jedoch nicht spezifisch darin bestehen, daß Leverkühn sich einem Mann hingeeben hat, sondern bezeichnet vermutlich allgemein die Aufgabe von Adrians narzißtischer Distanz, die er für Rudi wagte.

Rudis Ermordung scheint also tatsächlich ein narzißtisch begründeter Akt zu sein. Für diese Annahme spricht nicht nur, daß Thomas Mann im *Doktor Faustus* mehrere Prätexte verwendete, die narzißtische Inhalte darstellen, auch die Konsequenz, mit der er auch Adrians letzte Liebe, seinen Neffen, in einem stark narzißtisch bestimmten Kontext sterben läßt, deutet darauf hin, daß sein ausgeprägter Narzißmus die Triebfeder für Adrians gesamtes Handeln darstellt. Er sehnte sich zwar danach, von seiner Einsamkeit befreit zu werden, zugleich ist Rudis durchgängig betonte Zutraulichkeit, die sich auch in seiner körperlichen Angewohnheit, „immer zugreifen, berühren, anfassen [zu] müssen“ (VI, 568) äußert, ein zu großer Angriff auf die narzißtische Distanz, auf die er letztlich nicht verzichten kann, obwohl sie ihn isoliert.

Der Tod des kleinen Nepomuk, Adrians „letzte[r] Liebe“ (VI, 636) ist durch mehrfache Hinweise ebenfalls deutlich in einen narzißtischen Kontext gerückt. Der letzte Mensch, dem es gelingt, Adrians emotionale Kälte zu überwinden und seine narzißtische Abwehr zu durchbrechen, ist sein kleiner Neffe. Obwohl dies eindeutig die verwandtschaftliche Beziehung ist, in der sich Adrian und Nepomuk befinden, stilisiert Adrian den Kleinen zu seinem Sohn. In inzestuöser Entstellung der Tatsachen nennt er ihn sein „Söhnchen“, das er mit seiner „Schwester und süße[n] Braut“ (VI, 663), der kleinen Seejungfrau aus Andersens Märchen, gezeugt haben will. Indem Adrian vorgibt, der Vater des Kindes seiner Schwester zu sein, bindet er den Jungen enger an sich, begreift ihn geradezu als Teil seiner selbst und gibt seiner Liebe zu ihm eine eindeutig narzißtische Dimension. Diese narzißtische Vater-Sohn-Bindung stellt auch zugleich die Umkehrung einer „peripheren Version“ des antiken Mythos dar, in der

„Narziß in der Quelle nach seinem Vater sucht“.¹⁵⁰ Der Bezug zum Mythos ist außerdem in dem Namen reflektiert, den der Junge trägt: in dem Kosenamen „Echo“, läßt Thomas Mann nicht einfach nur, wie Doris Rümmele es etwas unspezifisch formuliert hat, „das längstvertraute Motiv des Narziß anklingen“,¹⁵¹ sondern er benutzt ihn, um den Kleinen mit der in Narziß verliebten Nymphe zu identifizieren und auf diese Weise das enge Verhältnis, das Adrian zu dem Jungen eingeht, explizit in den Kontext seiner narzißtischen Persönlichkeit zu stellen. Wie die Nymphe im Mythos muß auch der kleine Echo sterben, nachdem er Narziß geliebt hat.

Sowohl Rudis als auch Nepomuks Tod sind also zu Adrians narzißtischer Psyche in Verbindung zu setzen. Nepomuks Identifizierung mit der Nymphe Echo macht dabei noch einmal den Kontext deutlich, in dem auch der Mord an Rudi zu sehen ist. Beide sterben für ihre Liebe zum narzißtischen Adrian. Das Liebesverbot des Teufelspaktes und seine tödlichen Folgen für Rudi und Echo stellen sich vor der Folie des Narziß-Mythos als die Isolation des Narziß und die Strafe für denjenigen, der sie durchbricht, dar.

8.3.2. „Völlig exceptionelle Kinder“: Geschwisterinzest

Neben der bereits angesprochenen mythologischen Variante, in der Narziß seinen Vater im Wasser zu erblicken glaubt, gibt es noch eine andere Abweichung der Sage, die sich mit dem psychologischen Phänomen des Narzißmus und seiner literarischen Gestaltung in engere Verbindung bringen läßt. Pausanias berichtet in seiner Version des Mythos davon, daß Narziß manchen Quellen zufolge nicht in sein Spiegelbild verliebt gewesen sei, sondern in der Reflexion seines Gesichts gemeint habe, das Antlitz seiner geliebten, verstorbenen Zwillingsschwester zu erblicken, die „mit ihm von ganz gleicher Gestalt gewesen“ sei und „auf dieselbe Weise das Haar und gleiche Kleidung getragen“ habe.¹⁵²

Diese Dimension des Narzißmus, in der die Liebe zu sich selbst ersetzt wird durch die Liebe zu einem Wesen, das dem eigenen Ich so ähnlich ist wie nur möglich, das heißt die Substitution durch einen Zwilling, mit dem das Ich außerdem auch die eigene Geschichte teilt und dem es deshalb so nah ist wie sonst nur sich selbst, findet sich wiederholt bei Thomas

¹⁵⁰ Renate Böschstein: „Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion.“ In: Mathias Mayer und Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau 1997, S. 127-162, hier: S. 130.

¹⁵¹ Doris Rümmele: *Mikrokosmos im Wort. Zur Ästhetik der Namensgebung bei Thomas Mann*. Bamberg 1969, diss., S. 164.

¹⁵² Pausanias: *Beschreibung von Griechenland*. Buch IX, Kapitel 31, V. 7-9, in der Übersetzung von Heinrich Chr. Schubart zitiert nach: Almut-Barbara Renger (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999, (= Reclam-Bibliothek 1661), S. 56.

Mann und Herman Bang in Form inzestuöser Geschwisterbeziehungen oder in Gestalt von Bindungen, die zu solchen stilisiert werden. Die „Zwillings-Übertragung“,¹⁵³ wie Kohut diese „Spielart des Narzißmus“¹⁵⁴ bezeichnet, stellt eine Variante dar, die neben der narzißtisch geprägten Homoerotik auch heterosexuellen Narzißmus möglich macht, indem „die Liebe zum anderen als zum begehrten Gleichen“ in der Schwester ein gegengeschlechtliches „Spiegel-Ich“ findet.¹⁵⁵ Wie Renate Böschstein erläutert, findet bis zum ausgehenden neunzehnten Jahrhundert in der Literatur eine „Valorisierung jener Variante des Narziß-Mythos“ statt, „die ihn im Spiegelbild die verlorene Schwester suchen läßt“, weil in der Zeit zuvor „die Projektion der Liebesintensität in das Phantasma eines Knaben auch literarisch [...] tabuisiert“ wird.¹⁵⁶ Es versteht sich von selbst, daß gerade auch homosexuelle Autoren Zuflucht nehmen zu dieser Variante des Mythos, wenn sie Anstößigkeit in ihren Texten vermeiden, aber zugleich einen narzißtischen – und damit wiederum ursprünglich homoerotischen – Bezug herstellen wollen. Wie zu zeigen sein wird, trifft das auch auf Herman Bang und Thomas Mann zu.

Die narzißtische Liebe zur Zwillingschwester entspricht nicht nur der angestrebten Gleichheit von Liebendem und Geliebter, sie bietet auch für die vom Narziß begehrte Symbiose günstigste Voraussetzungen, weil zur Schwester von Kindheit an eine enge Bindung vorhanden ist. Die Schwester ersetzt dabei besonders bei Thomas Mann häufig die Rolle der vom Sohn begehrten, aber meist als distanziert beschriebenen und im eigenen Narzißmus versunkenen Mutter – man vergleiche beispielsweise die Figur der Großherzogin in *Königliche Hoheit*.¹⁵⁷ Die Schwester befindet sich in einer ähnlich engen Beziehung zum Ich wie die innerlich abwesende Mutter, kommt dem Bedürfnis nach emotionaler Nähe aber bereitwilliger entgegen als diese und befindet sich zugleich in einer weniger mächtigen, weniger überlegenen Situation. Außerdem macht die Bindung an die Schwester es dem Narziß eher möglich, sein eigenes Leben zu führen und nur bei Bedarf auf die Fürsorge der Schwester, deren er sich gewiß sein kann, zurückzugreifen, während eine fortwährende Mutterbindung größere Abhängigkeit bedeuten würde.

¹⁵³ Kohut: *Narzißmus*, S. 140.

¹⁵⁴ Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 100.

¹⁵⁵ Sylvia Wallinger: „Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren.“ *Gesundete Männlichkeit – gezähmte Weiblichkeit in Thomas Manns Königliche Hoheit und Wälsungenblut.* In: Sylvia Wallinger und Monika Jonas: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Innsbruck 1986, (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 31), S. 235-257, hier: S. 247.

¹⁵⁶ Böschstein, S. 146.

¹⁵⁷ Zur Figur der Mutter in *Königliche Hoheit* vgl. auch Wallinger, S. 250.

Insgesamt läßt sich beobachten, daß Thomas Manns Protagonisten sehr stark von narzißtischen Geschwisterverhältnissen oder Bindungen, die zu solchen stilisiert werden können, fasziniert sind. Daß die Vorstellung einer „erleichternde[n] narzißtische[n] Gemeinschaft“¹⁵⁸ Thomas Mann stark beschäftigte, zeigt sich nicht nur in von ihm dargestellten narzißtischen Geschwisterverhältnissen und den zu solchen stilisierten Bindungen. Wie ein autobiographischer Text, der *Lebensabriß* von 1930, zeigt, begriff er auch die Gruppe seiner eigenen Geschwister, trotz tiefgehender Streitigkeiten, offenbar bis weit in sein Erwachsenenleben hinein als eine primäre, narzißtische Einheit. Den Selbstmord seiner Schwester Carla bezog er deshalb deutlich auf sich selbst und sah ihn als einen „Verrat an unserer geschwisterlichen Gemeinschaft“ an, „einer Schicksalsgemeinschaft, die ich [Thomas Mann] [...] den Wirklichkeiten des Lebens im letzten als ironisch übergeordnet empfand und deren die Schwester für mein Gefühl bei ihrer Tat vergessen hatte“. Er setzt zwar sofort hinzu, daß er sich „in Wahrheit [...] nicht beklagen“ dürfe, weil er durch seine Heirat ebenfalls aus dem Bund der Geschwister ausgebrochen sei und damit „dieselbe Untreue“ (XI, 121) begangen habe, es bleibt jedoch zweifelsfrei erkennbar, daß er diesem narzißtisch-symbiotischen Geschwisterverhältnis eine große Bedeutung einräumte und den Selbstmord der Schwester deshalb um so stärker als einen Eingriff in ihr gemeinsames Dasein, eine Verringerung dieser kollektiven Ich-Struktur empfand, weil sie ihn allein ließ, indem sie mit den „Selbstabschaffungsabsichten“¹⁵⁹ ernst machte, die er selbst nur allzu gut kannte, deren lockendem Abgrund er sich aber immer zu entziehen vermocht hatte.

In Thomas Manns Werk stellt sich der narzißtische Geschwisterinzest am deutlichsten dort dar, wo er auch wirklich sexuell vollzogen wird: in *Wälsungenblut*, in *Joseph in Ägypten* und im *Erwählten*. Die Zwillingspaare Siegmund und Sieglind, Huij und Tuij sowie Wigilis und Sibylla fühlen sich ausschließlich zu ihrem geschwisterlichen „Gegenstück“ hingezogen. „Du bist ganz wie ich“ (VIII, 410), sagt Siegmund vor der Liebesvereinigung zu seiner Schwester, „sein[em] dunkel liebliche[n] Gegenbild“ (VIII, 393), und unterstreicht so den narzißtischen Ursprung ihrer Liebe. Dieses existentielle Zusammengehörigkeitsgefühl ist wie auch bei Wigilis und Sibylla verbunden mit einem positiven Außenseitertum der „völlig exceptionelle[n] Kinder“ (VII, 28), denen in ihrem „Einvernehmen, zu dem es von außen nicht Wege noch Zugang“ gibt (VIII, 386), kein anderer Partner „ebenbürtig“ (VII, 27) erscheint als das Geschwister. Die Aufgabe der frühkindlichen Symbiose wird abgelehnt von den Ge-

¹⁵⁸ Raymond Battegay: *Narzißmus und Objektbeziehungen. Über das Selbst zum Objekt*. Bern, Stuttgart, Wien 1977, S. 77.

¹⁵⁹ Thomas Mann in einem Brief an Heinrich Mann vom 13.02.1901 in: Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel 1900-1949*, S. 19.

schwistern, die „immer klein bleiben [wollen] auf Erden“ (VII, 22), um mit der Kindheit zugleich auch an dem „seit fernstem Anbeginn“ (VIII, 393) bestehenden Band zueinander festhalten zu können. In *Joseph in Ägypten* greift Thomas Mann bereitwillig die unter anderem von Bachofen formulierte – falsche – Behauptung auf, im antiken Ägypten hätten die Pharaonen und die Oberschicht zur Reinerhaltung des Blutes nur ihre Geschwister geehelicht,¹⁶⁰ und beschreibt ausführlich die bis ins Greisenalter anhaltende Symbiose der „Bettgeschwister“ (IV, 855) Huij und Tuij, die „zu zweien allein sind“ (IV, 857).

Auch in Werken, wo der Geschwisterinzeß nicht wirklich sexuell ausgelebt wird, finden sich Anklänge daran. So bezeichnet unter anderem der alte Goethe in *Lotte in Weimar* seine verstorbene Schwester Cornelia, zu der er eine sehr enge Beziehung hatte, mit den Worten „mein weiblich Neben-Ich“ (II, 655), während ein Teil der Attraktivität, die Rahel in den *Joseph*-Romanen auf Jaakob ausstrahlt, auch darin begründet ist, daß sie „seiner Mutter Bruderkind“ (IV, 229) ist.

Diese freiwillige Beschränkung auf die narzißtische Gemeinschaft der Geschwister unter Ausschluß der Außenwelt ähnelt so auffällig dem oben beschriebenen Gefühl der Exklusivität, das Thomas Manns aristokratische Figuren empfinden, daß man in der durchgängigen Aristokratie-Thematik in seinem Werk eine Verschränkung mit der narzißtischen Problematik vermuten muß. Für diese Annahme spricht, daß gerade auch in *Königliche Hoheit* und den Fragmenten der *Fürsten-Novelle* eine narzißtisch-inzestuös gefärbte Geschwisterbeziehung, nämlich Klaus Heinrichs Zuneigung zu seiner Schwester Ditlind, geschildert wird.

Die ursprünglich in den Novellen-Fragmenten dargestellte inzestuöse Beziehung zwischen Klaus Heinrich und Ditlind, die dort noch in einen explizit erotischen Kontext gestellt ist, wenn der Autor betont: „sie [...] küßten einander und liebten sich“,¹⁶¹ wird in der Romanfassung enterotisiert und tritt zugunsten von Klaus Heinrichs Liebe zu Imma in den Hintergrund. Ditlind bleibt Klaus Heinrichs Vertraute, sein erotisches Interesse richtet sich jedoch nun auf die in der Novellenfassung noch nicht vorgesehene Imma, in der er eine ihm verwandte Außenseiterin erkennt. Der ursprünglich inzestuöse Hintergrund seiner Liebe bleibt jedoch erhalten und wird offenbar, wenn er Imma zärtlich „kleine Schwester“ (II, 337) nennt. Es findet nur eine Verlagerung der inzestuösen Beziehung zur Schwester auf das ebenfalls als essentiell ähnlich, also narzißtisch wahrgenommene neue Liebesobjekt Imma statt. Die Symbiose mit der Schwester wird durch eine ähnlich enge Beziehung zu der als gleichartig erkannten Geliebten ersetzt.

¹⁶⁰ Vgl. Friedrich Junge: „Thomas Manns fiktionale Welt Ägypten.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 6 (1993), S. 37-57, hier: S. 53.

In Bangs Werken konnte Thomas Mann die Inzest-Thematik ebenfalls vorfinden. Bei Bang sind deutliche Ansätze eines narzißtischen Geschwisterverhältnisses zunächst in *Die vier Teufel* enthalten. Die beiden Geschwisterpaare Aimée und Louise, Fritz und Adolphe leben so vertraut zusammen, als seien sie alle vier miteinander verwandt. Während die wenigen Momente der Erzählung, in denen das Verhältnis von Louise und Adolphe charakterisiert wird, erkennen lassen, daß sie offensichtlich ein enges Vertrauensverhältnis verbindet (vgl. EN, 143; GW IV, 249; VM II, 218), ist es eindeutig, daß sich Aimée auf noch weitaus stärkere, symbiotische Weise mit Fritz, mit dem sie „das ganze Leben, Seite an Seite“ (EN, 109, GW IV, 224; VM II, 196) verbracht hat, verbunden fühlt. Die Tragik der Erzählung besteht darin, daß Fritz diese Gefühle nicht erwidert. Als er sich aus der Bindung an Aimée befreit und eine Beziehung zu einer anderen Frau eingeht, kommt es zur Katastrophe, die für beide mit dem Tod endet.

Die größte Nähe zu Thomas Manns Darstellung inzestuöser Geschwisterpaare zeigt Bang in einer kurzen Erzählung. Der Text ist allerdings kaum bekannt und ist nach dem 1886 unter Pseudonym in *Schorers Familienblatt* erfolgten Abdruck vermutlich nie wieder auf Deutsch veröffentlicht worden. In dieser Erzählung, die im Original den Titel *Kærlighed* [*Liebe*] trägt, in der deutschen Übersetzung jedoch den aufschlußreicheren Namen *Die Geschwister* erhielt, schildert Bang einen Bruder und eine Schwester, deren enges Verhältnis, wie meistens auch bei Thomas Mann, schon symptomatisch in ihren alliterierenden Namen „Heinrich“ und „Hildegard“ angedeutet ist. Der Erzähler sagt über sie: „Die beiden Geschwister liebten einander unbeschreiblich. Sie hatten jedes Spiel in ihrer Kindheit gemeinsam gespielt, jede kleine Begebenheit hatten sie zusammen erlebt“ (VM II, 74).¹⁶² Als Hildegard unerwartet erkrankt und bald darauf unter Qualen der unheilbaren Krankheit erliegt, weicht Heinrich nicht von ihrer Seite. Sie stirbt unter der „letzten Liebkosung“ (VM II, 77)¹⁶³ des Bruders.

Findet sich in Thomas Manns Werken nur die Gestaltung des gegengeschlechtlichen Geschwisterinzests, der mitunter als enge Vertrauensbindung die eigentlich begehrten homoerotischen Bindungen ersetzt, so beschreibt Herman Bang interessanterweise auch gleichgeschlechtliche narzißtische Geschwisterbindungen. Die Darstellung eines auffällig symbiotischen Geschwisterverhältnisses enthält schon sein früher Einakter *Brüder* (*Brødre*), dessen deutsche Übersetzung zunächst 1913 in der Zeitschrift *Nord und Süd* veröffentlicht wurde und 1928 in der Sammlung *Fahrendes Volk und andere Erzählungen* enthalten war. In diesem Drama stehen sich die Brüder Erik und Emil nach dem Tod der Mutter nicht nur sehr nah, sie

¹⁶¹ *Fürsten-Novelle*, S. 87.

¹⁶² Bernhard Hoff: „Die Geschwister.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 477-478, hier: S. 477.

bilden geradezu eine Person. Was schon die ähnlichen Namen vermuten lassen, bestätigt ihr Äußeres: sie gleichen sich „wie zwei Tropfen Wasser“, „als ob [sie] ein und derselbe“ wären. Der jüngere Bruder Erik beschreibt das enge Vertrauensverhältnis mit folgenden Worten:

„Von diesem Augenblick an [als Mutter starb] habe ich niemanden auf der Welt gehabt, nur ihn [Emil]. Aber von diesem Augenblick an hat er auch sein ganzes Leben für mich hingegeben [...]. Er war mein Vater und mein bester Freund – ach nein, er war mein einziger: Wir haben ja so wenig mit anderen verkehrt, ich weiß nicht, aber wir hatten immer das Gefühl, daß Fremde nur störten [...] Ich glaube wirklich nicht, daß ich in allen diesen Jahren auch nur einen Gedanken gedacht habe, den ich ihm nicht anvertraute [...].“ (VM VI, 37).¹⁶⁴

Im Laufe der Handlung stellt sich heraus, daß die Einheit der Brüder auch von außen als solche wahrgenommen wird. Emils ehemalige untreue Geliebte Ella ist zurückgekehrt, um nun auch Erik zu verführen und zu betrügen. Sie erklärt Emil gegenüber: „Ich [bin] die Geliebte deines Bruders geworden – deines Bruders, weil er dein Ebenbild ist“ (VM VI, 50).¹⁶⁵ Daß Ellas Plan aufgeht und es der Außenwelt gelingt, die Symbiose der Geschwister zu zerstören, verdankt sie der Tatsache, daß die Brüder – anders als Thomas Manns gegengeschlechtliche Geschwisterpaare – auf sexueller Ebene nicht selbstgenügsam sind. Emil und Erik bilden eine narzißtische Einheit, eine erotische Ebene dieser symbiotischen Beziehung muß jedoch – anders als etwa bei Thomas Manns Siegmund und Sieglind – ausgespart bleiben. Da Herman Bang aus guten Gründen in *Brüder* vor dem völligen Tabubruch zurückschreckte, der eine Aufführung des Stücks unmöglich gemacht hätte,¹⁶⁶ können die Brüder Emil und Erik für einander „alles“, aber eben kein Liebhaber sein, und das macht sie in ihrer sonst so sicheren symbiotischen Einheit angreifbar für die Verführung von außen. Bleibt Sieglindes Verlobter Beckerath in *Wälsungenblut* eine von den Geschwistern verspottete Randfigur, der es nicht ernstlich gelingt, die Einheit der Geschwister zu bedrohen, so präsentiert sich Ella in *Brüder* als dämonische ZerstörerIn, deren Macht die Brüder geradezu hilflos ausgeliefert sind. Es gelingt der *femme fatale* Ella, Emil ins Unglück und Erik in den Selbstmord zu treiben und auf diese Weise, gleich „zwei Leben [zu] zerstören“ (VM VI, 52).¹⁶⁷ Das harmonische Verhältnis der Brüder erscheint rückwirkend als schöne Utopie, die der Realität nicht standhalten konnte.

¹⁶³ *Die Geschwister*, S. 478.

¹⁶⁴ Herman Bang: „Brüder.“ In: Hermann [sic] Bang: *Fahrendes Volk und andere Erzählungen*. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von Marie Franzos. Berlin 1928, (= Weltgeistbücher 334-335), S. 55-73, hier: S. 57.

¹⁶⁵ *Brüder*, S. 71.

¹⁶⁶ Wie Harry Jacobsen berichtet, wurde *Brüder* sowohl an verschiedenen Orten in Dänemark als auch 1894 in Paris unter dem Titel *Frères* aufgeführt – allerdings mit mäßigem Erfolg, vgl. Jacobsen: *Aarene, der gik tabt*, S. 163, 165 und *Nye Studier*, S. 90.

¹⁶⁷ *Brüder*, S. 73.

Dem doppelten literarischen Tabubruch, den Bang in *Brüder* nicht gewagt hatte, nämlich ein homosexuelles Inzestverhältnis zu gestalten, kam er allerdings wenige Jahre später in *Fratelli Bedini* sehr nahe, wenn er eine homoerotische Beziehung gestaltete, die deutlich narzißtische und inzestuöse Untertöne trägt. Zu einem gewissen Teil erfüllt der narzißtisch-inzestuöse Aspekt der Beziehung zwischen Batty und Giovanni die Funktion, die homoerotische Dimension der Bindung zu tarnen. Schon der Titel der Novelle „Brüder Bedini“ evoziert ein Geschwisterverhältnis. Der Schein trügt jedoch. In Wahrheit verbergen sich hinter diesem Bühnennamen zwei Männer, die keineswegs miteinander verwandt sind. Wie Bangs Ausführungen in den *Gedanken zum Sexualitätsproblem* vermuten lassen, wählen die beiden die Bezeichnung „Brüder Bedini“ primär, um den homoerotischen Hintergrund ihres engen Zusammenhalts nach außen hin durch einen scheinbar geschwisterlichen zu tarnen. Wie Bang an anderer Stelle erläutert, können in der anonymen Welt der Zirkusartisten „zwei Exzentriks oder Knockabouts oder Clowns ruhig herumreisen, sie sind ja auf dem Programm noch dazu immer Brüder“.¹⁶⁸

Die Gestaltung der narzißtischen Komponente im Verhältnis von Giovanni und Batty erschöpft sich jedoch nicht in ihrer tarnenden Funktion. Giovanni und Battys Selbststilisierung zu Brüdern ist vor allem Ausdruck eines engen Vertrauensverhältnisses. Das vorgetäuschte Geschwisterverhältnis entspricht auch der tatsächlich vorhandenen symbiotischen Bindung der beiden. Wenn beschrieben wird, daß die beiden sich „nie mehr [verließen]“ und „immer zusammen sein [mußten]“ (EN, 39; GW IV, 300; VM II, 132) zeigt sich deutlich der narzißtisch-symbiotische Aspekt ihrer Bindung, die in eklatantem Gegensatz zu Giovanni vorheriger Beziehung zu Alida steht. Giovanni flüchtet sich aus dem gewalttätigen, belastenden Verhältnis zu der leidenschaftlichen *femme fatale* in die geschwisterähnliche Bindung zu dem fürsorglichen Batty. Es scheint, als wolle er auf diese Weise an seine Erfahrungen mit quasi-inzestuösen Beziehungen anknüpfen, die ihm im Gegensatz zu der Liebe zu Alida als ungefährlich erscheinen. Den symbiotischen Aspekt der offenbar gefahrlosen sexuellen Bindung an die ‚Quasi-Schwester‘ Rosa, der in der gewalttätigen Beziehung zu Alida nicht enthalten war, kann Giovanni in der Bindung an Batty erfahren. Anders als die aus sexueller Leidenschaft erwachsene Beziehung zu Alida ist das Verhältnis zu Batty aus einer engen Freundschaft hervorgegangen. Battys Liebe gibt Giovanni Halt und Sicherheit, wie bereits oben beschrieben worden ist. Daß die beiden sich dennoch keineswegs jenseits der Gefahr von Eros-Thanatos befinden, ist in Battys gefährlichem Beruf symbolisiert.

¹⁶⁸ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 78, vgl. dazu auch Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 248.

Giovannis Entscheidung, gemeinsam mit dem geliebten Freund und den Löwen aufzutreten, läßt sich unter Berücksichtigung von Bangs Gestaltungsweise, die die sexuelle Gefahr in Form der Raubtierschilderung versinnbildlicht,¹⁶⁹ mit einer sexuellen Verführung durch Batty gleichsetzen – deren explizite Darstellung der Text freilich ausspart. Wie Rudi Schwerdtfeger begibt sich Batty anscheinend in Gefahr, indem er sich dem narzißtischen Geliebten zu sehr nähert und wie Rudi muß er dafür sterben. Wenngleich Giovanni im Gegensatz zu Adrian Leverkühn den Tod des Geliebten weder plant noch verschuldet, so ist die Parallelität beider Texte, die durch Thomas Manns Verwendung von *Fratelli Bedini* als Prätext im *Doktor Faustus* noch verstärkt wird, doch auffällig. Offenbar bildet die Verbindung von gesellschaftlich stigmatisierter Homosexualität und einen im Narzißmus der Figuren begründeten destruktiven Mechanismus eine tödliche Verbindung, der der Geliebte des Narziß zum Opfer fällt.

8.3.3. „Castorp und Pollux“: Joachims Auferstehung

Aus dem Leben scheidet auch die narzißtische Bezugsperson des Protagonisten im *Zauberberg*. Hier zeigt sich jedoch die entgegengesetzte Haltung zu derjenigen, die Adrian Leverkühn Rudi Schwerdtfeger gegenüber einnimmt. Illustriert Adrians Verhalten die Abwehr des Narziß denen gegenüber, die ihn lieben und mit ihrer Liebe seine narzißtische Abwehr zu durchbrechen drohen, so läßt sich in der Beziehung von Hans Castorp zu Joachim die gegenteilige narzißtische Position erkennen, in der der Narziß an der Symbiose mit dem geliebten Menschen festhalten will. Hans Castorp schießt Joachim nicht in Tod wie Adrian Leverkühn Rudi Schwerdtfeger, sondern will ihn im Gegenteil aus dem Totenreich zurückholen. Die Séanceszene, die in Kapitel 7.5. bereits unter anderen Gesichtspunkten betrachtet wurde, läßt sich nicht zuletzt auch als Ausdruck der narzißtischen Bindung von Hans Castorp und Joachim Ziemßen verstehen.

Daß Hans Castorp und Joachim Ziemßen eine symbiotische Beziehung verbindet, zeigt sich deutlich darin, daß sie in mehrfacher Hinsicht als Doppelgänger voneinander konzipiert sind¹⁷⁰ und sich so als spiegelbildliche Figuren offenbaren, die ein typischer literarischer Ausdruck der Narzißmusthematik sind. Dieses „Doppelgänger-Motiv“¹⁷¹ steht „im Zeichen der Verdoppelung des eigenen Ich“,¹⁷² und ist auf ähnliche Weise wie der Geschwister-Inzest

¹⁶⁹ Vgl. S. 167 dieser Arbeit.

¹⁷⁰ Vgl. Michael Maars ausführliche Erläuterungen zu dieser Beobachtung, *Geister und Kunst*, S. 242-246.

¹⁷¹ Böschenstein, S. 135.

¹⁷² Renner, S. 395.

Ausdruck narzißtischer Wiederholungsbeziehungen, in denen der Narziß mit Repräsentationen des eigenen Ichs verschmelzen möchte. Als solcher tritt das Doppelgänger-Motiv neben die oben beschriebenen symbiotischen Geschwisterbeziehungen als beliebte literarische Gestaltungsform des Narzißmus bei vielen Autoren. Die „Doppelfigur“¹⁷³ Hans-Joachim stellt dabei nur eine von zahlreichen in Thomas Manns Werk dar, und auch bei Herman Bang lassen sich mehrere solcher Doppelgängerpaare beobachten. Im Werk beider Autoren gibt es zahlreiche Beispiele, in denen zwei Personen durch übereinstimmende oder parallele Attribute einander so sehr ähneln oder sich entsprechen, daß sie als zwei Teile einer Figur erscheinen. Das gilt nicht zuletzt auch für autobiographisch geprägte Figuren, in denen die narzißtischen Bezüge noch dadurch verstärkt werden, daß nicht nur die Doppelgänger-Figuren untereinander eine narzißtische Beziehung verbindet, sondern daß auch der Autor eine narzißtische Bindung zu den die Seiten seiner eigenen Persönlichkeit verkörpernden Figuren besitzt. Wie Georg Brandes in einem Aufsatz über Bang betonte, „teilt[e]“ sich unter anderem Bangs „Selbsterschilderung“ in dem Paar William Høg - Bernhard Hoff in *Hoffnungslose Geschlechter* „in zwei Personen“.¹⁷⁴ Thomas Mann, dem der kleine Essay von Brandes höchstwahrscheinlich bekannt war,¹⁷⁵ ging seinerseits gerade auch in der Gestaltung von Hans Castorp und Joachim Ziemßen ganz ähnlich vor, wenn er die beiden nicht nur als Doppelgänger und narzißtische „Castorp und Pollux“-Zwillinge (III, 301) gestaltete, sondern, wie bereits in Kapitel 7.8. dargestellt, zugleich beiden Figuren auch Züge von sich selbst verlieh.

Typisch für diese Doppelgänger-Paare ist ihrem narzißtischen Ursprung entsprechend die enge, häufig symbiotische Verbundenheit der beiden Teilfiguren, die häufig mit einer unterschwellig, (homo)erotischen Anziehung gepaart ist. In bezug auf William Høg und Bernhard Hoff ist bereits beschrieben worden, wie Bang die beiden Figuren aneinander bindet und in einen gemeinsamen erotischen Kontext stellt.¹⁷⁶ Er erreicht das hauptsächlich, indem er beide ein Liebesverhältnis mit Gräfin Hatzfeld eingehen läßt. Hinzu kommt eine kontrastierende Parallelführung des Schicksals beider Figuren, die die Freunde noch enger aneinander bindet und Hoff – trotz der stark dekadenten Züge auch dieser Gestalt – insgesamt als „glücklicheres Gegenbild“¹⁷⁷ zu William erscheinen läßt: als das, was er sein könnte, aber nicht ist. Ähnlich präsentiert sich der Fall der Konkurrenten Joán Ujházy und Jens Lund in

¹⁷³ Maar: *Geister und Kunst*, S. 242.

¹⁷⁴ Brandes: *Herman Bang*, S. 64, vgl. auch S. 154 dieser Arbeit.

¹⁷⁵ Dieser Aufsatz war wie der bereits erwähnte kurze Text über Davos in dem Essayband *Gestalten und Gedanken* enthalten, den Thomas Mann besaß, vgl. Kapitel 7, Fußnote 203.

¹⁷⁶ Vgl. S. 154 dieser Arbeit.

¹⁷⁷ Franz J. Keutler: „Herman Bang: *Haabløse Slægter*.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. München² 1996, Bd. II, S. 192-193, hier: S. 192.

Die Vaterlandslosen. Joán begreift sich so sehr als dem Untergang geweihte Gegenfigur zu dem siegreichen Lund, daß er sich sogar in Situationen, wo Lund überhaupt nicht anwesend ist – insbesondere während seiner mißglückten Werbung um Gerda – mit ihm vergleicht und das Verhalten des anderen so zum kontrastiven Maßstab seines eigenen Handelns macht.

In Thomas Manns Werk beginnt die Reihe dieser Doppelfiguren mit Hanno Buddenbrook und Kai von Mölln,¹⁷⁸ setzt sich dann über Hans Castorp und Joachim Ziemßen¹⁷⁹ sowie einige andere Paare im *Zauberberg*¹⁸⁰ bis zu Serenus Zeitbloms „geheimnisvolle[r] Identität mit Adrian“¹⁸¹ Leverkühn, seinem Freund und Kindheitsvertrauten fort, den der Biograph „mit Entsetzen und Zärtlichkeit“ (VI, 12) liebt. Wie bei Bang präsentieren sich diese Freundespaare, die eine sehr enge – mehr oder weniger offen erotisch geprägte – Beziehung verbindet, als kontrastive Ausformungen eines Charakters. Sie reflektieren bei beiden Autoren insofern die Auseinandersetzung mit der Dekadenzthematik, als daß sie im allgemeinen aus einem dekadenten und einem lebensfähigeren Teil bestehen. So stehen den gefährdeten Figuren Hanno Buddenbrook, Hans Castorp und Adrian Leverkühn die vitaleren Freunde Kai von Mölln, Joachim Ziemßen und Serenus Zeitblom gegenüber.

Im *Zauberberg* zeigt sich die narzißtische Verbundenheit von Hans Castorp und Joachim Ziemßen, wie bereits angedeutet, in besonders prägnanter Weise in der Séance-Szene. Wie Heinrich Holzapfel dargelegt hat,¹⁸² steht die mysteriöse Auferstehungsszene im Kapitel „Fragwürdigstes“ erkennbar in Beziehung zum narzißtischen „Wiederholungszwang und Wiederholungsspiel“,¹⁸³ das Rolf Günter Renner als ein typisches Element in Thomas Manns Werk identifiziert hat. Joachims seltsame Rückkehr als spiritueller Wiedergänger stellt sich so als Ausdruck seiner narzißtischen Bindung an Hans Castorp dar. Daß Hans Castorp, als man überlegt, die Seele welches Verstorbenen ‚beschworen‘ werden soll, sich das Erscheinen Joachims wünscht, zeigt, wie sehr ihm daran gelegen ist, die verlorene Symbiose mit dem „Zwillingsfreund“¹⁸⁴ wiederherzustellen.

Mithilfe des Mediums Ellen Brand versuchen die Sanatoriumspatienten unter der Leitung des Psychologen Krokowski daraufhin, den Kontakt zur Geisterwelt aufzunehmen. Hans Castorp fällt die Rolle zu, dem Medium zu assistieren. In der vieldeutigen Szene, die sich

¹⁷⁸ Vgl. Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse*, S. 99-102 und Maar: *Geister und Kunst*, S. 48.

¹⁷⁹ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 135 und 242.

¹⁸⁰ Vgl. Richard Koc: „Magical Enactments: Reflections on ‚Highly Questionable‘ Matters in *Der Zauberberg*.“ In: *The Germanic Review* 68 (1993), S. 108-117, hier: S. 111 und Maar: *Geister und Kunst*, S. 69 und 137.

¹⁸¹ Bergsten, S. 73.

¹⁸² Vgl. Heinrich Holzapfel: *Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud - Thomas Mann - Rilke und Jacques Lacan*. Essen 1986, (= *Genealogica* 8), S. 104-105.

¹⁸³ Renner, S. 399.

¹⁸⁴ Maar: *Geister und Kunst*, S. 242.

gleichzeitig als Koitus,¹⁸⁵ „Akt der Geburt“ (III, 940) und als Tod¹⁸⁶ darstellt, erscheint Hans Castorp als Ellens „Gatte“ (III, 940), mit dem sie unter Stöhnen und „heiße[m] und sinnlose[m]“ Geflüster (III, 941) ein Kind zeugt und gebiert, nämlich den dann tatsächlich als Geist erscheinenden Joachim. Hans Castorp stellt in diesem Szenario also den Vater seines Veters dar. Die narzißtisch-inzestuösen Implikationen der Szene, die darauf beruhen, daß „alle bei der Zeugung Beteiligten Brüder, Schwestern, Mütter und andere Ichs sind“,¹⁸⁷ sind damit jedoch nicht erschöpft.

Als das Experiment zunächst zu mißlingen droht, hilft Hans Castorp mit musikalischen Mitteln etwas nach, indem er aus Gounods *Faust*-Oper Valentins Schutzgebet für seine Schwester Margarethe abspielt. Diese Arie hatte er schon zuvor auf sich und Joachim bezogen, indem er den als Soldat die Heimat verlassenden Valentin „im stillen anders nannte, mit einem vertrauteren, wehmutsvollen Namen“ (III, 902) und ihn so mit Joachim identifizierte, der den Berghof verlassen hatte, um Soldat zu werden. Als eindeutiger Hinweis auf den Prätext *Faust* ist dieses Kapitel, wie schon erwähnt, mit den Worten „als Soldat und brav“ (III, 688) überschrieben,¹⁸⁸ die aus Vers 3775 in Goethes Drama stammen.¹⁸⁹ Hans Castorp wird durch die Identifizierung Joachims mit Valentin in die Rolle Margarethes, der geliebten Schwester, gerückt, die Valentin in seinem Gebet anspricht: „Mit diesem ‚dich‘ war das Schwesterblut gemeint; aber es rührte Hans Castorp trotzdem in tiefster Seele“ (III, 902). Die narzißtisch-homoerotisch gefärbte Beziehung zwischen Hans Castorp und Joachim offenbart sich durch diese inzestuösen Untertöne als „eigentlich geschwisterlich“.¹⁹⁰

Diese Aussage erreicht Thomas Mann noch durch weitere Verweise auf Geschwisterpaare. So ist Joachims Tod „bis in die funebren Details“ mit dem Selbstmord von Thomas Manns Schwester Carla „unterfüttert“,¹⁹¹ deren Tod, wie bereits erwähnt, Thomas Mann auf narzißtische Weise betrauerte. Wie schon dargelegt, ist Joachims Sterben aber ebenfalls Battys Tod in Bangs Novelle *Fratelli Bedini* nachgestaltet, die, wie oben erläutert, die Geschichte einer narzißtischen, stark homoerotisch geprägten Beziehung zwischen zwei Männern, die als „Brüder“ auftreten, darstellt. Durch diese mehrfachen Identifikationen mit Geschwisterfiguren, denen Joachim ausgesetzt ist, zeigt sich hier noch einmal deutlich, daß

¹⁸⁵ Vgl. Koc, S. 113.

¹⁸⁶ Maar erläutert, wie die Ähnlichkeit, die Ellens Mimik und Gestik mit derjenigen aufweist, die bereits verstorbene Sanatoriumspatienten im Todeskampf zeigten, darauf hindeutet, daß Ellen im übertragenen Sinn in Trance auch stirbt, vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 213.

¹⁸⁷ Maar: *Geister und Kunst*, S. 259.

¹⁸⁸ Vgl. S. 40 dieser Arbeit.

¹⁸⁹ Vgl. auch Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 131.

¹⁹⁰ Maar: *Geister und Kunst*, S. 63.

¹⁹¹ Maar: *Geister und Kunst*, S. 64.

das Verhältnis von Hans und Joachim eine stark narzißtisch geprägte Bindung ist und als solche die typischen Merkmale einer symbiotischen Geschwisterbeziehung aufweist. Die Séance bietet Hans Castorp die Gelegenheit, die verlorene Symbiose mit dem als Bruder begriffenen Vetter wieder herzustellen.

Um die erotische Aufladung dieses ‚Geschwisterverhältnisses‘ zu unterstreichen, bedient sich Thomas Mann, wenn er die narzißtische Dimension der Doppelfigur Hans-Joachim und ihre engen Verbundenheit über den Tod hinaus darstellt, wiederum eines intertextuellen Verweises auf einen Text Bangs. Es handelt sich um die Erzählung *Elna*, die erstmals 1903 in der *Neuen Deutschen Rundschau* auf Deutsch erschien und 1911 in dem Band *Seltsame und andere Geschichten* enthalten war. Sie handelt von einem vertrauten Verhältnis, nicht zwischen Bruder und Schwester, aber immerhin zwischen Cousin und Cousine, zwischen „Geschwisterkinder[n]“ (SG, 185; VM II, 84), aus dem sich nach Jahren eine Liebesbeziehung entwickelt. Elna ist über viele Jahre die verständnisvolle Freundin ihres Veters Holger, der seine Probleme und seinen Liebeskummer mit ihr teilt, bis sich die beiden überraschend ineinander verlieben und zu heiraten beschließen. Bald darauf erkrankt die glücklich verliebte Elna, die bereits mehrere Sanatoriumsaufenthalte hinter sich hat, jedoch schwer und stirbt noch vor der Hochzeit an Lungentuberkulose.

Läßt schon die Namensähnlichkeit sich als intertextuelle Markierung interpretieren, so ist ein weiteres Indiz dafür, daß Thomas Mann in seiner Figur Ellen Brand einen Bezug zu Bangs Elna herstellt, der Umstand, daß es sich bei Elly, wie sie genannt wird, um die einzige dänische Patientin des Berghofs handelt. Sie hat, wie Michael Maar gezeigt hat, mit H.C. Andersen mehr als nur die Heimatstadt Odense gemeinsam,¹⁹² verdankt ihre Existenz jedoch in mindestens ebenso großem Umfang auch Herman Bang, wie die folgenden Übereinstimmungen zwischen *Elna* und dem *Zauberberg* zeigen.

Da ist zunächst eine weitere, diesmal eindeutige Markierung in Form eines Namens: Elly nimmt in den Séancen über einen sie seit ihrer Kindheit wie ein zweites Ich begleitenden *spirit* Kontakt zum Totenreich auf. Der Name dieses *spirit*, „Holger“, stimmt mit dem Namen von Elnas Vertrautem und Geliebten überein.¹⁹³ Elna und Holger stehen darüber hinaus auch in ähnlichem Verhältnis zueinander wie Elly und Holger. Jede kennt ihren Holger seit der Kindheit, *spirit* Holger ist Ellen „wohlvertraut“ (III, 914), Elna wird von ihrem Vetter Holger zur „Vertrauten seiner Herzensangelegenheiten“ auserwählt (SG, 185; VM II, 84). Die Kom-

¹⁹² Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 248-254.

¹⁹³ Michael Maars einleuchtende Überlegungen, die Holger als den legendären dänischen Nationalhelden Holger Danske und als H.C. Andersen entlarven, sollen hier nicht in Zweifel gezogen werden, vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 250-53. Es verbirgt sich jedoch noch mehr hinter *spirit* Holger.

munikation zwischen Elly und Holger erfolgt, indem er ihr unsichtbar ins Ohr flüstert (vgl. III, 914). Während ihrer Verlobungszeit flüstern auch Elna und Holger viel miteinander, indem sie „minutenlang, selbstvergessen, seinen Kopf zwischen ihren Händen“ hält, ein Verhalten, das von ihrer konservativen Umgebung als „unglaublicher Mangel an Selbstbeherrschung“ bewertet wird (SG, 179; VM II, 80). Während der Séance, als Hans Castorp aufgefordert wird, sich Ellen gegenüber zu setzen und ihre Hände zu halten, führt sie „ihre Hände nebst denen der Beisitzer an ihre Stirn, wo sie sie eine Weile ruhen ließ. Dann flüsterte sie dicht an Hans Castorps Ohr ein heißes ‚Ja!‘“ (II, 937), worauf Hans Castorp ähnlich unangenehm berührt reagiert wie Elnas Umgebung auf das als taktlos empfundene Verhalten der Verlobten: „Na, die vermißt sich ja weitgehend!“ (III, 938), denkt er. Als der erste Teil der Sitzung zu keinem Ergebnis führt, beschließt man, eine Pause zu machen. Ellen – die übrigens wie Elna in Seide gekleidet ist (vgl. SG, 175, 179; VM II, 78, 80; III, 934) – ruht sich in dem Sessel zwischen dem Schreibtisch und der „spanischen Wand“ (III, 942) aus, auf dem wenig später der auferstandene Joachim sitzen wird. Auch Elnas Lieblingsplatz ist hinter einem solchen Wandschirm. Sie nennt diesen Winkel „die ‚vertrauliche Ecke‘“ (SG, 183; VM II, 83), wo sie gern mit Holger sitzt. Auch in ihrer Krankheit gleicht sie Ellen, die zwar nur ein „unerheblicher Fall“ (III, 910) ist, aber ebenso wie Elna an Lungentuberkulose leidet. Wie bei Elly, der an Johanna von Orleans erinnernden „Jungfrau mit Stimmen“ (III, 912),¹⁹⁴ wird auch Elnas sexuelle Unberührtheit betont: „Elna Holmer hatte keine Geschichte – darüber waren sich alle einig“ (SG, 173; VM II, 79). Hinzu kommt die nordisch-kühle und „gläsern-keusche [...] Atmosphäre“ (III, 910), die Elly umgibt, und die Ähnlichkeiten aufweist zu Bangs distanzierter Titelfigur, die die „Gabe“ besitzt, „Leute in gewissem Abstand zu halten“ (SG, 173; VM II, 79) – bis sie sich in Holger verliebt, damit die narzißtische Distanz zu ihrer Umwelt aufgibt und – wie könnte es anders sein – dafür mit dem Tod bezahlt. Auch im Sterben gleicht Ellen ihr: Elnas Todeskampf, wie sie sich „im Fieber hin- und herwarf“ (SG, 200; VM II, 92), entspricht Ellens Krampfanfällen in Trance (vgl. III, 941).

Durch diese Bezugnahme auf Bangs Prätext wird nicht nur das enge Vertrauensverhältnis zwischen Hans Castorp und Joachim betont, indem Thomas Mann auf eine Liebesgeschichte zwischen zwei Verwandten verweist, wird auch erneut auf verdeckte Weise die erotische Anziehung hervorgehoben, die Hans und Joachim verbindet. Diese Verwendung des Prätextes *Elna* zur Verstärkung der narzißtisch-erotischen Aussage des Posttextes entspricht der bereits beschriebenen Funktionalisierung, die auch *Fratelli Bedini* im *Zauberberg* erfährt.

¹⁹⁴ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 214.

Auch auf einen weiteren Prätext von Herman Bang, seinen Roman *Michael* nimmt Thomas Mann in doppelter Weise Bezug. Die Instrumentalisierung, der die intertextuellen Verweise auf *Michael* in bezug auf die Künstlerthematik sowie auf die Homoerotik im *Zauberberg* unterworfen sind, ist bereits in Kapitel 7.6. beschrieben worden. *Michael* bot sich Thomas Mann jedoch nicht nur in dieser Hinsicht als Prätext an, Bangs Roman enthielt auch eine Darstellung des Narzißmus beim Künstler, eine Thematik, die Thomas Mann besonders faszinierte.

8.4. „Emanationen des dichtenden Ichs“: Der Narzißmus des Künstlers

Narzißmus zeigt sich in Herman Bangs und Thomas Manns Werk nicht nur, wo erotische Inhalte gestaltet werden, auch die bei beiden Autoren durchgängig gestaltete Künstlerthematik ist vom Phänomen des Narzißmus berührt. Das gilt nicht nur für Bangs und Thomas Manns Darstellung von Künstlerfiguren, sondern betrifft besonders bei Thomas Mann auch die Arbeitsweise der Autoren selbst und die Rolle, die ihr Werk in ihrem Leben als Künstler einnimmt.

Daß der Vorgang des künstlerischen Schaffens, insbesondere des Schreibens, ein narzißtischer Prozeß sei, ist eine Vorstellung, die lange vor Bang und Thomas Mann schon nahezu zum Klischee verhärtet war. So äußerte bereits A.W. Schlegel in einem Aphorismus: „Dichter sind doch immer Narcisse“¹⁹⁵ und deutete somit die Figur des „Narziß als ein Symbol der Selbstreflektion des Dichters in seinem Werk“.¹⁹⁶ Diese „Relation zwischen dem psychischen Phänomen [des Narzißmus] [...] und der poetischen Produktion, die nach allgemeiner Überzeugung häufig mit ihm verbunden ist“,¹⁹⁷ zeigt sich bei Herman Bang unter anderem in der Äußerung des Violinisten Jens Lund in *Die Vaterlandslosen*: „Wofür interessieren Sie sich? Frauenzimmer? Schön, nachts. Aber wovon spielt man? *Von sich selbst*“ (GW III, 336; VM V, 325). Diese Verbindung zwischen Eros und Kreativität, die Bang hier herstellt, ordnet das künstlerische Werk eindeutig dem Narzißmus zu. Auch die in Bangs Gesamtwerk zentrale Künstlerdarstellung, die Figur des Meisters in *Michael*, weist deutlich narzißtische Züge auf, die bereits ansatzweise beschrieben wurden. Das egoistische Verhalten, das Zoret Michael ge-

¹⁹⁵ August Wilhelm von Schlegel: „Athenaeum. Ersten Bandes Zweites Stück. Fragmente.“ In: August Wilhelm Schlegel: *Poetische Werke*. Hg. v. Eduard Böcking Leipzig³1846. [Neudruck Hildesheim und New York 1971], S. 332.

¹⁹⁶ [Narcissus as a symbol of a poet's self-reflection in his work] Vinge, S. 304.

¹⁹⁷ Böschenstein, S. 127.

genüber zeigt, läßt sich auch als negativer Narzißmus verstehen. Der Maler nimmt Michael ausschließlich in der Beziehung zu sich selbst wahr und gesteht dem Jungen keine eigene Existenz zu.

Dieses Verhältnis eines Künstlers zu seinem Modell, wie Bang es in *Michael* beschreibt, entspricht einem Mythos, der häufig mit der Sage des Narziß in Verbindung gebracht worden ist. Zoret benimmt sich dem schönen Michael gegenüber, der sein bevorzugtes Modell darstellt, wie Pygmalion, der sich in die von ihm geschaffene Statue verliebt und diese zum Leben erwecken läßt. Die Parallelität der beiden Mythen ist deutlich, wie Renate Böschstein betont: „So darf man, obgleich die beiden Modelle bei Ovid getrennt bleiben, in Pygmalion [...] die produktive Variante der Narziß-Figur sehen.“¹⁹⁸ Wie schon Dorothea Schlegel in einem Text andeutete, besteht für Pygmalion allerdings „die Erfüllung in einer Belebung, die nicht stumme Einheit, sondern Gemeinschaft, Zwiesprache mit dem Geschaffenen bedeutet“.¹⁹⁹ Zoret hat sich in Michael den perfekten Gefährten geschaffen, der ihm Muse, Freund und unterwürfiger Verehrer zugleich ist. Als Michael sich von ihm abwendet, kann er allein, ohne sein Geschöpf nicht überleben.

Stellen Claude Zoret in *Michael* sowie die beiden Gegner Joán Ujházy und Jens Lund in *Die Vaterlandslosen* den Typ des narzißtischen Künstlers bei Bang dar, so ist es in Thomas Manns Werk *Adrian Leverkühn*, der die narzißtische Psyche des kreativ Schaffenden besonders auffällig verkörpert. Im Psychogramm des Komponisten Leverkühn sind mehrere Züge des narzißtischen Künstlers enthalten, wie ihn Thomas Mann auch in seinen essayistischen Texten beschrieb. Diese Texte sind ihrerseits nicht nur Ausdruck der Faszination, die die Gestalt des narzißtischen Künstlers auf Thomas Mann ausübte, sie reflektieren zugleich auch seine Einstellung seinen eigenen Werken gegenüber.

Der erste Text, der hier betrachtet werden soll, ist *Schwere Stunde* aus dem Jahr 1905. In der frühen Schiller-Studie zeigen sich *in nuce* bereits die Komponenten der narzißtisch schaffenden Künstlerpsyche, wie Thomas Mann sie später in *Goethe und Tolstoi* in großem Maßstab beschrieb. Die Gestalt des leidenden, um sein Werk ringenden Schiller, auf die Thomas Mann seine eigenen Schaffensprobleme und Existenzängste als Künstler projizierte,²⁰⁰ erscheint besessen von einer „Ichsucht“, einem negativ konnotierten Narzißmus, der jedoch durch die im Schaffensprozeß erlittenen Schmerzen legitimiert wird: „Ichsüchtig ist alles Außerordentliche, sofern es leidet“. Der „Künstleregoismus“, mit dem Thomas Mann zufolge das künstlerische Talent stets gekoppelt ist, entfaltet sich als eine „Leidenschaft“ des

¹⁹⁸ Böschstein, S. 135.

¹⁹⁹ Renger: *Lektürehinweise*, S. 284.

Künstlers „für sein Ich“, die sich als „begeisterte Zärtlichkeit für sich selbst“ (VIII, 376) artikuliert. Nicht nur diese Fixierung auf die eigene Person und das eigene Leid, das wiederum die Hingabe an sich selbst rechtfertigt, sind Grundkonstituenten von Thomas Manns Künstlervorstellung, die er sein Gesamtwerk hindurch thematisiert, auch das enorme Bedürfnis nach Bestätigung, nach Anerkennung durch ein Publikum, das von Thomas Mann als ein wesentlicher Schaffensimpuls gesehen wird, wird bereits in diesem frühen Text angesprochen, wenn Thomas Mann Schiller denken läßt: „Gekannt sein, gekannt und geliebt von den Völkern der Erde! Schwatzet von Ichsucht, die ihr nichts wißt von der Süßigkeit dieses Traumes und Dranges!“ (VIII, 376)

Diese frühen Überlegungen zum Narzißmus – dieser Begriff fällt freilich noch nicht – und seine Verbindungen zum künstlerischen Schaffen und zur Persönlichkeit des Künstlers griff Thomas Mann fünfzehn Jahre später in *Goethe und Tolstoi* wieder auf und baute sie in diesem Essay geradezu programmatisch aus. Er stellt hier zunächst eine enge Verbindung zwischen Eigenliebe und autobiographisch geprägtem Schaffen her, die in *Schwere Stunde* noch nicht thematisiert war, und proklamiert: „Liebe zu sich selbst [...] ist auch der Anfang aller Autobiographie“ (IX, 69). Das „bekennerisch-autobiographische Motiv“ (IX, 68), das Thomas Mann in Goethes und Tolstois Werken enthalten sieht, wertet er als Zeichen für die „Größe“ dieser Autoren. Unausgesprochen empfindet er, dessen eigene Werke größtenteils auf autobiographische Erfahrungen zurückgehen, sich in der Tradition dieser Schriftsteller, deren Werk in seinen Augen „eine endlose, ausführliche Beichte“ (IX, 68) darstellt. Dieser „Trieb eines Menschen, sein Leben zu fixieren, sein Werden aufzuzeigen, sein Schicksal literarisch zu feiern und die Teilnahme der Mit- und Nachwelt leidenschaftlich dafür in Anspruch zu nehmen“, wird Thomas Mann zufolge von einer „ungewöhnliche[n] Lebhaftigkeit des Ichgefühls“ (IX, 69) hervorgerufen, ist also narzißtischen Ursprungs. Das autobiographische Werk wird auf diese Weise zum Mittel der Selbstbespiegelung. Der Autor autobiographisch geprägter Werke geht jedoch über diese grundlegende Form des auf sich selbst bezogenen, gleichsam „autistischen“²⁰¹ Narzißmus, hinaus, indem er sich mit seinem Text an ein Publikum wendet, von dem er eine Bestätigung seines Selbstwerts und seiner Liebenswürdigkeit erwartet. Autobiographisches Schaffen wird so als „*Liebesanspruch* an die Welt“ (IX, 69) gewertet.

Thomas Mann, der selbst in der narzißtisch-autobiographischen Weise arbeitete, die er bei Goethe und Tolstoi beschreibt, zitiert in *Goethe und Tolstoi* zustimmend Goethes Ausspruch,

²⁰⁰ Vgl. Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 177.

²⁰¹ Sommerhage, S. 56.

daß die Werke eines Schriftstellers nur „Bruchstücke einer großen Konfession“ darstellten (IX, 68),²⁰² ein Gedanke, den auch Herman Bang in einem Aufsatz über J.P. Jacobsen ausdrückt, wenn er sagt, „jede Zeile eines Dichters“ sei notwendigerweise „ein Bruchstück eines Geständnisses, ein Fragment eines Bekenntnisses“.²⁰³ Nun ist es kaum möglich, daß Thomas Mann diesen zu seinen Lebzeiten höchstwahrscheinlich nicht ins Deutsche übersetzten Text Bangs kannte und auf diesem Wege erfuhr, daß Bangs Einschätzung der autobiographischen Dimension des literarischen Kunstwerks mit seiner eigenen übereinstimmte. Es ist jedoch anzunehmen, daß Thomas Mann den bereits erwähnten Aufsatz von Georg Brandes über Herman Bang mit Interesse zur Kenntnis nahm.²⁰⁴ In diesem Text äußert sich Brandes fast ausschließlich zur ausgeprägt autobiographischen Dimension in Bangs literarischem Schaffen und bemerkt:

Seine [Herman Bangs] Schreibart war von vornherein stark persönlich. Was ihn ursprünglich zum Schreiben drängte, war das Staunen über sein seltsames Wesen, die Entdeckung seiner persönlichen Eigenart. Eine frühzeitige, doch äußerst altkluge Selbstspiegelung veranlaßte ihn zur Selbstentfaltung durch Selbstschilderung.²⁰⁵

Wenn Thomas Mann auch vermutlich mit Brandes' kritischer Einschätzung des „altklugen“ Herman Bang nicht einverstanden war, so wird er doch fasziniert festgestellt haben, daß Bang ähnlich stark zum autobiographisch gefärbten Schaffen neigte wie er selbst und daß Bang sich ebenfalls in seinen Figuren „doppelgängerisch spiegelte“.²⁰⁶ In der Tat läßt sich nicht nur in bezug auf Thomas Mann, sondern auch bei Herman Bang von einem „im wesentlichen autobiographischen Schaffen“²⁰⁷ sprechen, das durch eine entsprechend große Anzahl von literarischen Selbstporträts in seinen Romanen und Erzählungen belegt wird. Es ist sogar behauptet worden, daß Bangs „Bücher im Grunde lauter Selbstbildnisse“²⁰⁸ seien und er „im Grunde nur zwei Menschen [erkannte] und [sie] dar[stellte]: sich selbst und seine Mutter“.²⁰⁹

In den zahlreichen literarischen Projektionen seines Ichs setzte Herman Bang die gelegentlich ironische, meist jedoch sentimentale Selbstinszenierung als melancholisch-tragische

²⁰² Johann Wolfgang von Goethe: „Dichtung und Wahrheit.“ In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. I, Bd. 14, hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main 1996, (= Bibliothek deutscher Klassiker 114), S. 310.

²⁰³ [Hver Linje han [en Digter] skriver [...] maa være et Brudstykke af en Tilstaaelse, et Fragment af en Bekenndelse] Herman Bang: *Realisme og Realister. Portrætstudier og Aforismer*. Kopenhagen 1966, (= Gyldendals Uglebøger 160), S. 65, vgl. Herman Bang: *Werke in drei Bänden*. München 1982, Bd. III, S. 308.

²⁰⁴ Vgl. S. 225 dieser Arbeit.

²⁰⁵ Georg Brandes: *Herman Bang*, S. 64.

²⁰⁶ Poppenberg, S. 420.

²⁰⁷ Berghaus, S. 119.

²⁰⁸ Emil Ludwig: „Herman Bang.“ In: *S. Fischer-Verlag. Das 26. Jahr*. Berlin 1912, S. 22-27, hier: S. 24.

²⁰⁹ Ludwig, S. 25.

Gestalt, die er in seinem Leben betrieb,²¹⁰ auf literarischer Ebene fort. Den „rücksichtslos wahrheitsliebend[en] bis zur Selbstironie und Selbstverspottung“ gehenden Zug, den Brandes vor allem in einem frühen Selbstporträt Bangs, dem „Charlatan“²¹¹ Bernhard Hoff in *Hoffnungslose Geschlechter* verwirklicht sah, und der als bittere Ironie auch in der „grausigen Selbstkarikatur“²¹² des Clowns Tim in *Die vier Teufel* erkennbar ist, enthalten bei weitem nicht alle von Bangs Selbstbildnissen. Viele sind sentimentale Selbststilisierungen als sensible, leidende Außenseiterfiguren, wie unter anderem als Arnljot Oulie in *Fräulein Caja*, als Patient aus Zimmer A in *Ludwigshöhe*,²¹³ oder als Otto Georg in *Ihre Hoheit*.

Diese Figuren sind als Selbstbildnisse leicht daran zu erkennen, daß sie, wie auch Brandes betont, Bang schon äußerlich gleichen: „Und die Selbstschilderung war gründlich; sogar sein Äußeres nahm er mit.“²¹⁴ Dementsprechend sind diese Figuren, wie Bang selbst, klein, dunkelhäutig und von südländischem oder orientalischem Aussehen. Häufig werden ihre großen, traurigen Augen hervorgehoben. Viele dieser Selbstbildnisse haben mit ihrem Autor auch die Initialen gemeinsam – entweder in der ursprünglichen oder in umgekehrter Form. Sie heißen unter anderem Hugo Becker,²¹⁵ Herluf Berg,²¹⁶ Bernhard Hoff.²¹⁷ Wie nah ihm diese autobiographisch gefärbten Gestalten standen, und wie sehr Leben und Werk bei Herman Bang – ebenso wie bei Thomas Mann – eine Einheit bilden, zeigt sich auch darin, daß Bang zu der Zeit, als er an seinem Romanprojekt *Bernhard Hoff* arbeitete, den Namen der autobiographisch gefärbten Titelfigur, die bereits in *Hoffnungslose Geschlechter* als *alter ego* des Autors gestaltet war, als Pseudonym verwandte und als „Bernhard Hoff“ in *Schorers Familienblatt* und in der *Gesellschaft* Erzählungen und Skizzen veröffentlichte.²¹⁸ Später benannte er den Roman in *Stuk* („Stuck“, deutscher Titel: *Zusammenbruch*) um und gab auch dem Protagonisten einen anderen Namen: „Herluf Berg“, der wiederum fast mit einem anderen

²¹⁰ Vgl. u.a. von Rosen, S. 642.

²¹¹ Brandes: *Herman Bang*, S. 65.

²¹² Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 255.

²¹³ Vgl. Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler: Modes of the Impressionist Narrative*. Indiana University 1970, diss., S. 193.

²¹⁴ Brandes: *Herman Bang*, S. 64.

²¹⁵ Vgl. Nilsson, S. 160-164.

²¹⁶ Vgl. Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 172.

²¹⁷ Vgl. Nilsson, S. 69; Koskimies, S. 49; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 24.

²¹⁸ Vgl. Bernhard Hoff: „Das alte Fräulein.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 154-156; Bernhard Hoff: „Zu Ehren des Herrn Präfekten.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 217-218; Bernhard Hoff: *Der Sohn der Offizierswitwe*; Bernhard Hoff: „Junge Mädchen.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 334-335; Bernhard Hoff: „In Venedig.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 346-347; Bernhard Hoff: *Die Geschwister*; Bernhard Hoff: „Liszt bei Sophie Menter.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 556-557; Bernhard Hoff: „Steindel & Sohn.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 694-695; Bernhard Hoff: *Der Berliner*; Bernhard Hoff: „Vor dem Löwenkäfig.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 214-215; Bernhard Hoff: „Nach dem Ball.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 361; Bernhard Hoff: „Das Ballkleid.“ In: *Schorers Familien-*

von Bang in dieser Zeit benutzten Pseudonym: „Hugo Berg“, beziehungsweise: „Hugo von Berg“, übereinstimmte.²¹⁹

Da Thomas Mann Photographien von Herman Bang kannte, wie eine Tagebucheintragung beweist,²²⁰ dürfte er, schon ohne Brandes' Hinweise in dieser Sache, bemerkt haben, daß es sich mindestens bei den literarischen Figuren Herman Bangs, die ihm im Äußeren ähnelten, um Selbstporträts handelte. In einem Fall erhielt er eine zusätzliche Hilfestellung in Form von Marcus Behmers Illustrationen zu den *Exzentrischen Novellen*. Eine dieser Zeichnungen bildet den im Text nur flüchtig beschriebenen Kritiker Hugo Becker in *Charlot Dupont* deutlich mit den Zügen Herman Bangs ab. (Vgl. Abbildungen 6 und 7.) Als Selbstporträt des Autors verstand auch Klaus Mann die Figur Hugo Becker. In *Reise bis ans Ende der Nacht*, seiner Erzählung über Bang, in die Klaus Mann auf ähnliche Weise wie Dorrit Willumsen in ihrer Romanbiographie *Bang* Sätze aus Bangs Werken in einen biographischen Kontext integriert, legt er den Dialog zwischen Hugo Becker und Charlot Dupont Bang und einem jungen Amerikaner in den Mund.²²¹

Thomas Mann fand in Bangs Vorliebe für die autobiographisch geprägte Gestaltung seiner Figuren eine ihm vertraute Vorgehensweise wieder. Seit er in der Figur des kleinen Herrn Friedemann „die diskreten Formen und Masken“ gefunden hatte, in denen er mit seinen „Erlebnissen unter die Leute gehen“ konnte,²²² gestaltete er nahezu alle seine Protagonisten und auch einige Nebenfiguren als literarisierte Ausprägungen seiner selbst. Gelegentlich, wie im Fall des Lord Kilmarnock in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* entwarf er, wie Herman Bang, auch „physiognomische [...] Selbstportrait[s]“,²²³ denen er sein eigenes Äußeres verlieh. Darüber hinausgehend begriff er „alle Gestalten einer Dichtung“ als „Emanationen des dichtenden Ichs“ (X, 16) und setzte diese Vorstellung in seinem eigenen Werk in die Tat um. Dementsprechend ist es die Gestaltung des eigenen, „problematische[n] Ich[s]“ (XII, 20), um das Thomas Manns Schaffen permanent kreist.²²⁴ Die Äußerung, mit der er sich 1906 in *Bilse und ich* gegen den Vorwurf wehrte, mit *Buddenbrooks* einen Kolportageroman verfaßt

blatt VIII (1887), S. 380-381; Bernhard Hoff: „Schnee.“ In: *Die Gesellschaft* 1887, S. 923-926; Bernhard Hoff: „Die kleine Mouche.“ In: *Die Gesellschaft* 1888, S. 154-159.

²¹⁹ Vgl. Hugo von Berg: „Eine Nacht auf dem Meere.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 153-154; Hugo Berg: „Vor der Eröffnung der Kunstausstellung.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 631-632; Hugo Berg: „Dänische Königsschlösser.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 68-70; Hugo Berg: „Die Ophelia des Dorfes.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 404-406.

²²⁰ Vgl. den Eintrag vom 14.8.1941, in: Thomas Mann: *Tagebücher 1940-1943*. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1982, S. 308.

²²¹ Vgl. *Reise bis ans Ende der Nacht*, S. 258.

²²² Thomas Mann in einem Brief an Otto Grautoff vom 06.04.1897, in: *Briefe an Otto Grautoff und Ida Boy-Ed*, S. 90.

²²³ Thomas Mann in einem Brief an Kuno Fiedler vom 22.11.1954, zitiert nach: *Tagebücher 1953-1955*, S. 697.

²²⁴ Vgl. Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 9.

zu haben: „Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir ...“ (X, 22), ist durchaus ernst zu nehmen. Immer spricht Thomas Mann von sich selbst in seinen Werken – ebenso wie Herman Bang. Das Werk bildet das Leben ab, gestaltet es zugleich jedoch auch um und wirkt wiederum auf die Lebensumstände zurück.

Auf diese Weise erfüllt es für den narzißtischen Autor einen wichtigen Zweck. Unter Bezugnahme auf die psychoanalytischen Narzismustheorien läßt sich das autobiographisch gefärbte Werk als Ausdruck einer Selbstbestätigung erkennen, die für den Narziß besonders wichtig ist, weil seine fragile Ichstruktur stets von Fragmentierungsangst bedroht ist. Um eine Bestätigung seines Ichs zu erlangen, wendet sich der narzißtische Autor mit seinem Liebesbedürfnis an die Welt und äußert den „Liebesanspruch“ des autobiographischen Verfassers, von dem Thomas Mann unter Berufung auf Tolstoi spricht: „Ich fühlte das Bedürfnis“, schreibt Tolstoi von seiner Jünglingszeit, „von jedermann *gekannt und geliebt* zu sein [...]“ (IX, 70). Im Idealfall geschieht „das Merkwürdige [...], daß die Welt diesen Anspruch bestätigt und erfüllt“ (IX, 69). So wird

„das Dichten narzißtisch. Es dient der Wiederherstellung des durch die Mitwelt infragegestellten Ichs, der Heilung eines fragmentierten Ichs durch den Aufbau eines komponierten Ichs, der Tröstung eines winzigen Ichs durch ein Größen-selbst.“²²⁵

Unter diesen Vorzeichen steht die metaphorische Verwendung des Narziß-Mythos bereits in der Romantik. Schützt, wie Almut-Barbara Renger betont, zu dieser Zeit die im Bild des Narziß enthaltene „Berufung auf die eigene Innerlichkeit“ den Dichter „gegen das zeittypische Syndrom der Zerrissenheit“,²²⁶ so setzt sich dieses Potential zur Integration, das das Bild des in sich selbst versunkenen, mit sich selbst vereinten Narziß symbolisiert, in der Moderne fort.

Diese integrierende, der Fragmentierung entgegenwirkende Funktion, die das Werk für den narzißtischen Künstler einnimmt, läßt sich in Thomas Manns Werk deutlich im *Doktor Faustus* erkennen. Adrian Leverkühn versucht seiner Kunst eine integrierende Macht zu verleihen, die der drohenden Fragmentierung entgegenwirkt. Zugleich strebt er mit seiner Musik den Ausgang aus seiner narzißtischen Isolation und den „*Durchbruch*“ (VI, 428) der „narzißtische[n] Mauer“ an.²²⁷ Diese narzißtischen Züge im Schaffen Adrian Leverkühns sind besonders interessant, wenn man wiederum das narzißtisch-quasi-erotische Verhältnis berücksichtigt, das Thomas Mann zu dieser Figur hatte, der er sich besonders nahe fühlte und in die er „sorgenvoll [...] verliebt“ (XI, 203) war. Dieses offensichtlich narzißtische Verhältnis

²²⁵ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 459.

²²⁶ Renger: *Lektürehinweise*, S. 276.

des Autors zu seiner Figur zeigt sich einerseits in der Analogie zwischen Adrian Leverkühns Kompositionstechnik und Thomas Manns eigener Technik der literarischen „Polyphonie“. Adrian Leverkühns Vorliebe für die Kontrapunkttechnik stellt eine deutliche Nachahmung von Thomas Manns eigener Leitmotivik, dem „literarischen Musizieren“²²⁸ dar.²²⁹ Andererseits signalisiert auch die Verarbeitung zahlreicher biographischer Vorbilder aus Thomas Manns familiärem Umfeld im *Doktor Faustus*, daß dieser Roman stark autobiographisch beeinflusst ist.²³⁰ Wie sein Protagonist und *alter ego* Adrian Leverkühn versucht auch Thomas Mann im Werk durch die Herstellung eines Kunstwerkes der Fragmentierung des eigenen Ichs entgegenzuwirken, eine neue Ordnung zu schaffen, wo die eigene Ordnung und die Struktur des Selbst zu zerbrechen drohen.²³¹

Das autobiographische Werk erfüllt für den narzißtischen Autor also nicht nur die Aufgabe, das eigene Selbst an die Welt, das heißt an ein Publikum heranzutragen, damit der Narziß sich durch das teilnehmende Interesse der Leserschaft geliebt fühlen kann. Zugleich wird auch versucht, im Werk dem schwachen, desintegrierenden Selbst des Narziß eine neue, ganzheitliche Struktur zu geben. Auf diese Weise offenbart sich die Dichtung als grundlegend narzißtisch. In *Lotte in Weimar* läßt Thomas Mann Goethe diese Überzeugung so formulieren: „Sie [die Poesie] neigt auf eine Weise zur Selbstbespiegelung, die uns das alte liebliche Bild des Knaben assoziieren läßt, der sich entzückt über den Widerschein seiner eigenen Reize neigt“ (II, 467). In *Joseph, der Ernährer* geht Thomas Mann sogar noch weiter und hebt die seiner Meinung nach zentrale Rolle des Narzißmus im kreativen Prozeß dadurch ins Absolute, daß er nicht nur das Wesen der Dichtung als narzißtisch bestimmt, sondern auch alle Schöpfung im Narzißmus begründet sieht. Insbesondere die Schöpfung des Menschen, der „das Produkt von Gottes Neugier nach Sich selbst“ (V, 1279) darstelle, entspringt so einem göttlichen Narzißmus, der in seinem Geschöpf einen „Spiegel“ als „Mittel zur Selbsterkenntnis“ (V, 1278) erschafft.²³²

Diese stark narzißtische Weltsicht konnte Thomas Mann auch bei Herman Bang verwirklicht sehen. Walter Boehlichs Feststellung über Bang, „er ist Narziß, und dies mehr, als der Künstler dies in der Regel ist“,²³³ trifft nicht nur ebenso sehr auf Thomas Mann zu, man kann auch davon ausgehen, daß Thomas Mann diesen Zug in Bangs Psyche im Werk des von ihm

²²⁷ Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 29.

²²⁸ Thomas Mann in einem Brief an Theodor Adorno vom 30.12.1945, in: *Briefe 1937-1947*, S. 471.

²²⁹ Vgl. Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse*, S. 178-179.

²³⁰ Vgl. Bergsten, S. 23-32.

²³¹ Vgl. Dierks: *Thomas Manns „Doktor Faustus“ unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien*, S. 25 und 36.

²³² Vgl. auch Berghaus, S. 120.

²³³ Boehlich: *Nachwort*, S. 275.

bewunderten Autors wahrnahm und sich davon angezogen fühlte, daß Bang ihm auch in dieser Hinsicht „verwandt“ war. Daß sich Thomas Mann nicht nur mit Bangs Narzißmus identifizieren konnte, sondern daß sich sogar sein Verhältnis zu Bang letztlich als ein narzißtisches darstellt, beweisen die literarischen Selbstporträts Thomas Manns, in denen er Züge seiner eigenen Person mit denen Bangs mischt und so eine narzißtische Einheit mit dem bewunderten und geliebten Vorbildautor eingeht.

Diese Technik, die das narzißtische Doppelgänger-Motiv auf die Spitze treibt, wendet Thomas Mann nicht erst im *Zauberberg* an, wo er, wie bereits beschrieben, sich selbst und Bang in der Figur Joachim Ziemßens porträtiert,²³⁴ sondern er entwirft schon in *Buddenbrooks* eine Gestalt, die ihren Autor und Bang gleichermaßen porträtiert. Es handelt sich um die Figur des Leutnants von Throta. Die Technik ist dabei die gleiche wie später im *Zauberberg*. Von Throta erscheint nicht nur durch ähnliches Aussehen und durch seine Charakterisierung als musisch begabter dekadenter Außenseiter in der materialistisch-realistisch eingestellten Kaufmannswelt des Romans als *alter ego* seines Autors, sondern wird durch offensichtliche äußere und charakterliche Übereinstimmungen zugleich auch als literarisches Porträt Bangs ausgewiesen.²³⁵ Von seinem „schwarzen Haar“ und dem „schmale[n], schräg zu den Mundwinkeln hinablaufende[n] Jünglings-Schnurrbärtchen“ bis zur „schauspielerhaften Haltung“ und dem „unmartialischen Gesamteindruck“ (I, 644-645), den er vermittelt, gleicht von Throta in auffälliger Weise Bang, entspricht zugleich aber auch Thomas Manns eigenem Äußeren. Besonders deutlich erscheint von Throtas Identifizierung mit Bang jedoch wie bei Joachim Ziemßen in der Hervorhebung der „glühenden Augen“ (I, 645) des Leutnants:

Das Merkwürdigste an ihm aber waren die Augen: große, außerordentlich glänzende und so schwarze Augen, daß sie wie unergründliche, glühende Tiefen erschienen, Augen, welche schwärmerisch, ernst und schimmernd auf Dingen und Gesichtern ruhten... (I, 645)

Auch in dieser narzißtischen Symbiose, die Thomas Mann mit Bang eingeht, in dem er sich und ihn in einer narzißtischen Doppelgängerfigur zusammenfaßt, läßt sich freilich wieder die durchgängig erkennbare Tendenz beobachten, den dekadenten Zügen, die Bang in Werk und Leben aufwies, entgegenzuwirken. Im *Zauberberg* stellt sich die Ablehnung, die Thomas Mann – bei aller gleichzeitigen Faszination – für Bangs stark dekadente Eigenschaften empfand, dadurch dar, daß er Bang in der Figur des tapferen und lebensbejahenden Joachim porträtiert und so gewissermaßen eine Korrektur von Bangs Verhalten und Lebenseinstellung

²³⁴ Vgl. Kapitel 7.8.

²³⁵ Vgl. S. 376 dieser Arbeit.

einfordert. In *Buddenbrooks* findet die Abgrenzung von der Dekadenz, die Thomas Mann in ersten Anfängen schon hier versucht, nicht zuletzt dadurch statt, daß er sich einerseits gemeinsam mit Bang in der Figur des lebensunfähig wirkenden Throta darstellt, andererseits aber auch Thomas Buddenbrook als *alter ego* wählt (vgl. XII, 72). Wie wenig es letztendlich auch jenem gelingt, der Dekadenz zu trotzen und den Untergang der Familie aufzuhalten, ist bekannt, aber die Bedeutung von Thomas Buddenbrook als nüchterner, musisch unbegabter Gegenfigur zu von Throta ist dennoch nicht zu unterschätzen. Die ambivalente, von großer Faszination und gleichzeitiger Ablehnung geprägte Einstellung, die Thomas Mann der Person und dem Autor Bang gegenüber einnahm, läßt sich an diesen Doppelgängerfiguren besonders deutlich ablesen.

8.5. Fazit

In ähnlichem Maß wie der Eros-Thanatos-Komplex stellt die eng damit verknüpfte Narzißmus-Thematik einen Bedeutungszusammenhang in Herman Bangs Werk dar, von dessen Gestaltung sich Thomas Mann angesprochen fühlte, weil auch in seinen eigenen Werken eine narzißtische Weltsicht vorherrscht. Bei beiden Autoren entspringt die lockend-bedrohliche Anziehungskraft des Eros auch einem psychischen Widerstreit zwischen dem Verlangen nach Liebeserfüllung und gleichzeitiger Angst vor narzißtischer Kränkung. Wenngleich Thomas Manns Überzeugungen in dieser Weise in bezug auf die Narzißmus-Problematik weitgehend mit der Darstellung übereinstimmen, die der Narzißmus in Bangs Werken erfährt, entwarf Thomas Mann dennoch auch in bezug auf diese Thematik wieder Gegendarstellungen zu Bangs Werken. Zwar war auch Thomas Mann nur zu gut mit der isolierenden, depressiven Seite des Narzißmus vertraut, wie er sie selbst vor allem im *Doktor Faustus* darstellte. Er war jedoch auf ähnliche Weise, wie er versuchte, gegen die dekadenten Aussagen in Bangs Werken anzuschreiben, die zugleich seinen eigenen Überzeugungen entsprachen und deren völlige Überwindung er deshalb nie erreichte, auch bemüht, Bangs von Fragmentierungsängsten bedrohten Narziß-Gestalten eine heitere Vision des Narzißmus gegenüber zu stellen, an die er jedoch selbst nicht recht glaubte. Das läßt sich besonders deutlich in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* sehen, in denen Thomas Mann eine narzißtische Figur entwirft, die in konträre Beziehung zu Bangs Narziß Franz Pander gesetzt wird. Auf ähnliche Weise wie Klaus Heinrich in *Königliche Hoheit* eine optimistische Gegenfigur zu Bangs resignativer Maria Carolina darstellt, ist der allseits beliebte Felix Krull ein Gegenbild zum isolierten

Franz Pander. Dennoch sind auch diese positiven Gegenfiguren Gefährdungen ausgesetzt und offenbaren gerade durch ihre Identifikation mit Bangs Personen ihre Verletzbarkeit.

Beide Autoren behandeln in ihren Werken auch die häufig angenommene Verbindung zwischen Narzißmus und Homosexualität, die sich für künstlerische Darstellungen schon deshalb anbietet, weil die Figur des schönen jungen Narziß einerseits für homosexuelle Künstler einen beliebten Darstellungsgegenstand mit ikonenhaftem Charakter darstellt, und weil sich die Gestaltung narzißtischer Gefühle außerdem zur Tarnung homoerotischer Empfindungen verwenden läßt. In Bangs *Franz Pander* fand Thomas Mann – ähnlich wie vorher in *Charlotte Dupont* und *Maria Carolina* – eine Gestalt vor, zu der er Bezüge herstellen konnte, die über Bangs individuelle Figur hinaus auf den Typus verweist, den sie verkörpert. Im Fall von *Franz Pander* ist dieser Typus eine Verbindung der mythologischen Gestalten *Narziß* und *Ganymed* – die beide ihren Platz im homosexuellen Kanon der Gestalten einnehmen und schon deshalb brauchbare Bezugsfiguren für Thomas Mann abgaben.

Die Darstellung der Narzißmusthematik ist bei beiden Autoren jedoch nicht nur mit der Homosexualität verbunden, sondern steht insgesamt in dem Bemühen, mögliche Bindungsformen für ihre Protagonisten zu erproben und durchzuspielen, in denen sie sowohl der zerstörerischen Macht von Eros-Thanatos als auch der schmerzhaften Einsamkeit des Narziß auszuweichen versuchen.

Eine mögliche Form der Bindung scheinen Verhältnisse zu sein, die eine ausgeprägt narzißtisch-geschwisterliche Komponente enthalten, wie sie besonders deutlich im Verhältnis von *Giovanni* und *Batty* in Bangs *Fratelli Bedini* zu beobachten ist. Es zeigt sich jedoch bald, daß auch eine solche Beziehung vor der destruktiven Macht von Eros-Thanatos nicht schützt. Zunächst läßt sich vermuten, daß die Tatsache, daß es sich hierbei um eine homoerotische Bindung handelt, sie trotz ihrer heilsamen Wirkung für den Protagonisten auch wieder gefährlich macht. Wenngleich die Gefahr zu großer Nähe zu einem ‚Fremden‘, der die narzißtische Distanz durchbrechen könnte, in der narzißtischen ‚Bruderbeziehung‘ gebannt ist, und die gewonnene Symbiose dem Narziß Sicherheit verspricht, endet die Freundschaft von *Giovanni* und *Batty* wie auch die intertextuell auf sie bezogene Beziehung *Adrians* zu *Rudi* tödlich – allerdings nicht für den Narziß, sondern für seinen Geliebten. Es läßt sich ahnen, daß die Gleichgeschlechtlichkeit dazu beiträgt, daß sich diese Bindungen letztlich als nicht lebbar erweisen. Für diese Vermutung spricht hauptsächlich die Tatsache, daß es auch für den Narziß in *Herman Bangs* und *Thomas Manns* Werk eine Art der Bindung gibt, die gefahrlos – aber auch erotisch wenig stimulierend – zu sein scheint.

Diese ‚sichere Alternative‘ ist die quasi-inzestuöse heterosexuelle Liebe, bei der die Geliebte als Schwester wahrgenommen oder zu einer solchen stilisiert wird. Diese *femme-enfants* entgehen dem Schicksal, das die männlichen Geliebten erleiden. Daß ihnen in ihrer Liebe zum Narziß keine Gefahr droht, ist offenbar in entscheidendem Maß dadurch bedingt, daß die geliebte Frau die Begierde ihrer (latent) homosexuellen Partner nicht wecken kann. Es läßt sich vermuten, daß es nicht hauptsächlich der gleichgeschlechtliche Aspekt in den narzißtischen Bindungen ist, dem der Geliebte zum Opfer fällt, sondern daß es die Leidenschaft ist, die er in im Narziß weckt, die ihn tötet. Da von Bangs und Thomas Manns Protagonisten wahre Leidenschaft normalerweise jedoch nur in homosexuellen Bindungen erfahren wird, ist es besonders die homoerotische Passion, die in den Untergang führt.

Für die hingebungsvolle Frau, die dem instabilen, homosexuellen Narziß zwar Liebe und Sicherheit bietet und sich ihrerseits durch die (zumindest von seiner Seite) leidenschaftslose Bindung an ihn nicht Gefahr begibt, bleibt in dieser Konstellation also nur eine Stellvertreterrolle. Da sie zwar als verständnisvolle Gefährtin taugt, mit dem eigentlich beehrten männlichen Liebesobjekt aber nicht konkurrieren kann, wird sie auf diese Weise einer Instrumentalisierung nicht nur durch den Narziß, sondern auch durch den narzißtischen, homosexuellen Autor unterworfen. Dieser und andere Mechanismen in Thomas Manns und Herman Bangs Frauendarstellungen, sowie Thomas Manns Auseinandersetzung mit Bangs Frauenfiguren im allgemeinen sollen im folgenden näher beleuchtet werden.

9. Das Ewig-Weibliche: Frauenfiguren

9.1. Männliche Homoerotik und stilisierte Weiblichkeit

Die bedeutende Rolle, die die Homosexualität beider Autoren in Thomas Manns Bang-Rezeption spielte, ist bereits mehrfach deutlich geworden. Es überrascht kaum, daß gerade auch Bangs Frauengestalten von seiner Homosexualität beeinflußt waren. Daß Thomas Mann ihnen bei seiner Lektüre von Bangs Werken besondere Aufmerksamkeit schenkte, wie seine begeisterte Rezeption von *Tine*¹ und seine ausdrückliche Erwähnung von Bangs Frauenfiguren in seinem Nachruf auf Keyserling (vgl. X, 416-17) beweisen, wäre hingegen nicht unbedingt zu erwarten. Da dieses Interesse jedoch offensichtlich vorhanden war, lohnt es sich, einen näheren Blick auf Bangs und Thomas Manns Frauengestalten zu werfen.

Wie schon deutlich wurde, arbeiteten Bang und Thomas Mann häufig mit einer naheliegenden literarischen Strategie zur Camouflierung homoerotischer Inhalte. Sie unterzogen entweder das Objekt oder das Subjekt einer ursprünglich homosexuellen Liebesbeziehung einer tarnenden „Geschlechtsveränderung“² und verwandelten so die homosexuelle Konstellation in eine dem Anschein nach heterosexuelle.³ In dieser verbreiteten Vorgehensweise, deren sich auch andere homosexuelle Autoren bedienten,⁴ stimmten Bang und Thomas Mann allerdings nicht zufällig überein. Es kann vielmehr davon ausgegangen werden, daß Thomas Manns Bang-Rezeption in erheblichem Maß von der Verwertbarkeit gesteuert wurde, die Bangs Camouflage-Techniken für Thomas Manns eigene Werke bedeuteten, wie Detering überzeugend dargelegt hat. Er illustriert am Beispiel von *Am Wege* und *Ein Glück*, wie Thomas Mann unter intertextueller Bezugnahme auf Bangs Werke die bei Bang vorgebildete Camouflage-Technik für sich übernahm.⁵

Deterings Ausführungen beschränken sich in bezug auf Thomas Mann allerdings auf die Geschlechtsveränderung des liebenden Subjekts, das heißt, die Identifizierung des homosexuellen Autors mit seinen Frauenfiguren, aus deren Perspektive die Gefühle zu einem geliebten Mann fikionalisiert werden. Während Detering in seinem Kapitel zu Bang am Beispiel

¹ Vgl. den bereits zitierten Brief an Kurt Martens vom 6. Oktober 1902 in: *Thomas Mann-Kurt Martens: Briefwechsel I*, S. 207, auch in: *Briefe 1889-1936*, S. 36.

² Strohmeyr, S. 249.

³ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 176-177.

⁴ Vgl. u.a. Mayer: *Außenseiter*, S. 239-242 zu Rimbaud; Elaine Showalter: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York, London 1990, S. 156 zu Oscar Wilde; Carolyn G. Heilbrun: *Towards a Recognition of Androgyny*. New York 1973, S. 100 zu E.M. Forster; Härle: *Männerweiblichkeit*, S. 283-284 zu Klaus Mann; Strohmeyr, S. 249 zu Annemarie Schwarzenbach.

⁵ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 320-324.

von *Die vier Teufel* auch Bangs Verwendung der umgekehrten Strategie, das heißt, der Beibehaltung des männlichen Blickwinkels und der Positionierung des männlichen Liebesobjekts in die Rolle einer Frau beschreibt, erwägt er in dieser Beziehung einen Einfluß Bangs auf Thomas Mann nicht. Thomas Mann stützte sich jedoch auch bei der Camouflage des homoerotischen Objekts auf Bangs Gestaltung dieser Konstellation.

Beide Autoren bedienen sich in diesem Zusammenhang der Gestalt der starken, verführerischen Frau, die mit den konventionell maskulinen Attributen versehen wird, aufgrund derer sie für ihre Rolle als camouflierter Mann erst tauglich wird. Bang und Thomas Mann konnten so auf Elemente konventionalisierter Frauendarstellungen rekurrieren, die sie im Rahmen homoerotischer Camouflage funktionalisierten. Bei Thomas Mann betraf das allerdings nicht nur die Gestalt der *femme fatale*, sondern es läßt sich durchgängig bei ihm eine Übernahme stereotyper Weiblichkeitsdarstellungen konstatieren.

9.1.1. Verführung und Erlösung: *Femme fatale* und *femme-enfant*

Ergebnisse der feministischen Forschung und Beiträge der *gender studies* machen deutlich, daß der Abwesenheit von Frauen in der männlich bestimmten Geschichtsschreibung des Patriarchats eine auffällig starke Präsenz von Frauenfiguren in Literatur und Mythos gegenübersteht. Diese bereits 1929 von Virginia Woolf festgestellte Beobachtung⁶ hat Silvia Bovenschen eingängig formuliert: „Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist.“⁷ Während sich aus Mangel an vom patriarchalischen Blick ungetrübten Zeugnissen also nicht bestimmen läßt, welche Eigenschaften dem Weiblichen wirklich innewohnen, begegnen auf allen Gebieten der kulturellen Überlieferung patriarchalische Bilder des Weiblichen, die eine „imaginierte Weiblichkeit“⁸ darstellen. Diese Weiblichkeitskonzepte beruhen einerseits auf der Abgrenzung des Weiblichen vom Männlichen, das heißt vom Selbstkonzept des Männlichen, und andererseits auf der Unterordnung dieser als „Anderes“⁹ begriffenen Weiblichkeit unter den patriarchalischen Herrschaftsanspruch.

⁶ Vgl. Virginia Woolf: *A Room of One's Own. Three Guineas*. Hg. v. Morag Shiach. Oxford und New York 1992, (= The World's Classics), S. 55-59.

⁷ Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979, (= Editon Suhrkamp 921), S. 11.

⁸ Bovenschen.

⁹ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Übertragen aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens und Fritz Monfort. Reinbek bei Hamburg 1968, (= rororo 6621), [Französische Originalausgabe unter dem Titel: *Le deuxième sexe*. Paris 1949], S. 11.

Dem männlichen Überlegenheitsgefühl gegenüber der nicht nur als physisch schwächer angesehenen, sondern auch als intellektuell minderwertig begriffenen Frau entspringt einerseits die Absicht des Mannes, die Frau zu dominieren und andererseits sein Bedürfnis, die in diesem Kontext zumeist als besonders zart und feminin beschriebene, geliebte Frau zu beschützen. Diesem letztgenannten Verhalten entstammt die Stilisierung der Frau zur *femme fragile*, zur ätherischen, zerbrechlich anmutenden Geliebten, in deren Gegenwart der liebende Mann seine maskuline Stärke um so auffälliger entfalten kann.¹⁰ Häufig erhält die *femme fragile* auch kindliche Züge, wird zur *femme-enfant*, die des Schutzes eines väterlichen Geliebten bedarf. In diesen Kindfrauen tritt der stark dekadente Zug der *femme fragile*¹¹ häufig zugunsten einer kindlichen, aber nicht kränklichen Verletzlichkeit zurück.

Diese Stilisierung der Frau zum hilflosen, zarten Kind verfolgt zwei Ziele. Einerseits hebt sich die Geliebte durch ihre jugendliche Zartheit und ihr Schutzbedürfnis deutlich von der Mutter ab, aus deren Dominanz sich der Knabe in der Pubertät befreien muß, wenn er zu einer deutlich vom Mütterlich-Weiblichen abgegrenzten männlichen Identität gelangen will.¹² Indem die Mutter als wichtigste weibliche Bezugsperson durch die Geliebte ersetzt wird, ergibt sich für den nach maskuliner Identität strebenden jungen Mann die Möglichkeit, nach der primären Bindung an die starke, fürsorgliche Mutter nun eine Beziehung zu einer schwachen, der Fürsorge bedürftigen Frau einzugehen. Andererseits bietet die Liebe zu einer *femme fragile* die Minimierung der Gefahr für den Mann, in der sexuellen Hingabe an die Frau einen Verlust seiner männlichen Machtstellung zu erfahren. Die Erotik, die dieser Frauentyp ausstrahlt, ist verhalten und unschuldig, sie reizt den Mann nicht zu sexuellen Exzessen.¹³ Diese Eigenschaft ist vielmehr dem Gegenbild zur *femme fragile* vorbehalten, der verführerischen und dominanten *femme fatale*.

In diesem „Satanweib“¹⁴ zeigt sich, wie sehr das Weibliche nicht nur als fremd und rätselhaft begriffen wird, sondern wie stark die erotische Ausstrahlung der Frau auch als „subversives Potential“¹⁵ und somit als latente Bedrohung für die patriarchalische Gesellschaftsstruktur verstanden wird. Die erotische Anziehungskraft, die die Frau auf den Mann ausübt, wird als Kontrollverlust des Mannes gewertet. Indem er sich der Frau hingibt, büßt er an

¹⁰ Vgl. Ariane Thomalla: *Die ‚femme fragile‘. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf 1972, (= Literatur in der Gesellschaft 15).

¹¹ Vgl. Thomalla, S. 13.

¹² Vgl. Sedgwick: *Between Men*, S. 24-25.

¹³ Vgl. Thomalla, S. 13-14.

¹⁴ Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990, S. XIII.

¹⁵ Hilmes, S. XIV.

Macht ihr gegenüber ein. So stellt sich die Frau als lockend-bedrohliches „Wunsch-Angst-Bild“¹⁶ dar.

Diese beiden konträren Weiblichkeitsbilder der *femme fatale* und der *femme fragile*, sowie die Beimischung mütterlicher oder schwesterlicher Züge in der Frauendarstellung sind auch die Repräsentationsformen des Weiblichen, die sich typenhaft und entindividualisiert durch Thomas Manns Gesamtwerk verfolgen lassen. Die Schwester, die eine Art ‚entschärfter‘ Mütterlichkeit repräsentiert, weil sie fürsorglich ist, ohne dominant zu sein, ist in dieser Dichotomie häufig als *femme fragile*, meist in ihrer kindlichen Erscheinungsform als *femme-enfant*, präsent, während die Mutter oft die Rolle einer herrschstüchtigen *femme fatale* zugewiesen bekommt. Diese Rollenverteilung zeigt sich exemplarisch in *Königliche Hoheit*, wo Klaus Heinrichs Mutter als unnahbare, gefühllose *femme fatale* erscheint und der Knabe auf seine jüngere Schwester Ditlinde als primäre Bezugsperson zurückgreift, bis diese sich ihm durch Heirat entzieht. Bald darauf kann er sie jedoch durch die „kleine Schwester“ (II, 337) Imma Spoelmann ersetzen.

Diese typologischen Konstanten von ‚Weiblichkeit‘: das Bedrohlich-Verführerische, das Kindlich-Schutzbedürftige und das Mütterliche, beziehungsweise Schwesterliche, zeigen sich schon in Thomas Manns erster längerer Erzählung, der Novelle *Gefallen*, die 1894 in der *Gesellschaft* erschien und den Beginn von Thomas Manns literarischer Karriere markiert. Der Text erzählt die Geschichte des Studenten Selten, der sich in die junge Schauspielerin Irma Weltner verliebt. Der junge Selten, dessen Darstellung dem Typ des jungen *ingénu* folgt, der sich aufgrund eines desillusionierenden Erlebnisses „vom naiv-glücklichen Sentimentalisten in einen Zyniker verwandelt“,¹⁷ ist kaum individualisiert dargestellt. Noch stärker als Typus erscheint jedoch Irma. Sie ist kein Individuum, sondern zeigt als stilisierte Frauenfigur ein Konglomerat typologischer Merkmale, die für Thomas Manns Frauendarstellungen insgesamt bestimmend sind. Es überwiegen dabei die kindlichen Attribute. Nicht nur dem Dramatiker Frank Wedekind schrieb Thomas Mann einen „Mignongeschmack“ (X, 194) zu, auch er selbst fand an der Figur der *femme-enfant* *Gefallen*,¹⁸ die zärtliche Hingabe und Beständigkeit verspricht, wo die *femme fatale* mit einem Rausch der Sinne lockt und sich dann entzieht oder den Mann ins Verderben stürzt. Thomas Manns Faszination für den Typ der *femme-enfant* belegen die zahlreichen Kindfrauen, die als Nachfolgerinnen von Irma sein Werk bevölkern.

¹⁶ Runge, S. 19.

¹⁷ Böhm: *Der Narziß Thomas Mann*, S. 319.

¹⁸ Vgl. Kim, S. 117.

Zu ihnen gehören unter anderem das namenlose Mädchen in *Der Kleiderschrank*, das Blumenmädchen Anna, Lilli, Imma Spoelmann, Elly Brand, Rahel und Eleanor Twentyman.¹⁹

Die Beschreibung von Irmas „kindlich zarte[r] Gestalt“ (VIII, 14) schwelgt geradezu in Diminutiven: Ihr „feines Näschen“, ihre „Füßchen“ (VIII, 15) und „ihr blasses Köpfchen“ sowie „ihre helle Kinderstimme“ (VIII, 21) werden hervorgehoben, um den „unschuldig-süße[n]“ (VIII, 15) Gesamteindruck eines erotisch anziehenden und zugleich schutzbedürftigen Mädchens zu erwecken. Entsprechend Irmas späterem untreuen Verhalten, ihrer Hingabe an einen anderen Mann gegen Geld, werden den kindlichen Zügen in ihrem Wesen allerdings bald auch Merkmale der dominanten Frau hinzugefügt. Irma ist nicht nur die junge, unschuldige Geliebte, sie präsentiert sich zugleich auch als „hohe Gottheit“ von Seltens „Liebescheu“ (VIII, 30), der er „schwach und ungeschickt und klein“ (VIII, 30) gegenüber steht. Es wird deutlich, daß sich Selten der Geliebten unterordnet: „Die erwähnte Position zu ihren Füßen war übrigens charakteristisch für das Verhältnis der beiden jungen Leute“. Der junge Student, der sich als „der gesellschaftlich Kleinere, Schwächere“ empfindet, läßt sich von der Geliebten nicht nur dominieren, die Beziehung der beiden wird auch ausdrücklich mit einem Mutter-Kind-Verhältnis verglichen, wenn Irmas „mütterliche, fast mitleidige Zärtlichkeit“ Selten gegenüber beschrieben und berichtet wird, daß der junge Mann sich „wie ein Kind von ihr ausschelten“ läßt (VIII, 32).²⁰

Insgesamt erscheint Irma als die Verkörperung einer typologischen Weiblichkeit, die nur in ihrer Beziehung zum Mann und seiner Wirkung auf ihn betrachtet wird. Wenn behauptet worden ist, daß „Thomas Manns eigentliche Leistung als Erzähler“ in der „unvergleichliche[n] Lebendigkeit und Individualität vieler seiner Figuren“ zum Ausdruck komme,²¹ so gilt das schwerlich für die Frauengestalten. Vielmehr läßt sich schon am Beispiel von Irma Weltner erkennen, was Youn-Ock Kim allgemein in ihrer Untersuchung der Frauengestalten bei Thomas Mann feststellt:

Die Thomas Mannsche Frau kann [...] alles für den problembefrachteten Mann sein – sei es tröstende Mutter, sei es inspirierende Muse oder Kameradin. Aber ein Mensch mit eigenen Wünschen und Interessen ist sie so gut wie nie.²²

Bezeichnenderweise verliebt sich Selten in Irma, als sie auf der Bühne in der Rolle der „naiven Liebhaberin“ (VIII, 14) auftritt. Das bedeutet, daß er nicht die Frau, sondern sein Bild von ihr liebt. Er verliebt sich in die Rolle, die sie auf der Bühne darstellt und die sie auch im Zu-

¹⁹ Vgl. auch Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 174.

²⁰ Vgl. auch Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 175-176.

²¹ Ohl, S. 91.

sammensein mit dem Geliebten verkörpern soll. Er verlangt dabei nicht etwa ein Rollenspiel von ihr, sondern setzt ihre Persönlichkeit mit ihrem Erscheinungsbild auf der Bühne gleich. Desillusioniert muß er jedoch bald seinen Irrtum erkennen. Irma zeigt sich zunächst tatsächlich als zarte, unschuldige Geliebte, wandelt sich dann jedoch zur fürsorglichen Mutter und entpuppt sich zuletzt als berechnende, dominante Partnerin, die ihre „Launen“ (VIII, 32) hat. Auf diese Weise deckt die Figur Irma Weltner die Hauptrepräsentationsformen der Frau aus männlicher Sicht ab. Ihre Funktion erschöpft sich darin, den Grund für Seltens Entwicklung zum Zyniker abzugeben und den naiven jungen Mann mit den wichtigsten typologischen Formen der Weiblichkeit zu konfrontieren.

Diese funktionalisierte Frauendarstellung, die häufig wegen der Vernachlässigung weiblicher Individualität zugunsten der männlichen Figuren kritisiert worden ist,²³ behielt Thomas Mann von seinen frühen Novellen bis ins Spätwerk bei. Seine typenhaften Frauenfiguren, die häufig bloßen „Abziehbildern“²⁴ gleichen, erstarren durch ihre Gleichsetzung mit stereotypen Merkmalen dessen, was von der patriarchalischen Gesellschaft mit „Weiblichkeit“ assoziiert wird, zu stilisierten „Bildidolen“.²⁵ Schon im Frühwerk besitzen die Frauenfiguren kaum eine Individualität. Gerda Buddenbrook, die als repräsentativ für die mystifizierten Frauengestalten des jungen Thomas Manns angesehen werden kann, erscheint als „Here und Aphrodite, Brünnhilde und Melusine in einer Person“ (I, 295). Ihre Individualität wird auf diese Weise ihrer Rolle untergeordnet. Dieser Bildcharakter der weiblichen Personen setzt sich im Gesamtwerk fort. Auf Gerda folgt zunächst im *Zauberberg* die mit mythologischen und intertextuellen Identifikationen geradezu überladene Figur der Clawdia Chauchat und später Mutter-emet im *Joseph-Roman*. Als gleichzeitige Verkörperung von herrischer Geliebter, Mutterfigur und Liebesgöttin übt sie eine ähnlich bedrohlich-verführerische Ausstrahlung aus wie ihre Vorgängerinnen.²⁶ Diese Frauenfiguren sind, wie gesagt, „mehr Typ“ als Person, kaum lebendige Vertreterinnen ihres Geschlechts, sondern fungieren als Projektionsschirm für „hochstilisierte“ Weiblichkeitsbilder verschiedener Art – zumeist jedoch für die „mystifizierte und dämonisierte“²⁷ Weiblichkeit mit „dionysische[r] Aufladung“,²⁸ vor der Settembrini Hans Castorp so eindringlich warnt.

²² Kim, S. 177.

²³ Vgl. u.a. Hans Mayer: *Thomas Mann*. Frankfurt am Main 1980, (= Suhrkamp Taschenbuch 1047), S. 261.

²⁴ Claus Tillmann: *Das Frauenbild bei Thomas Mann. Der Wille zum strengen Glück. Frauenfiguren im Werk Thomas Manns*. Wuppertal ³1994, (= Deimling Wissenschaftliche Monographien 2), S. 7.

²⁵ Reinhard Baumgart: „Der erotische Schriftsteller.“ In: *Thomas Mann und München. Fünf Vorträge*. Frankfurt am Main 1989, (= Fischer Taschenbuch 6898), S. 7-24, hier: S. 10.

²⁶ Vgl. Kapitel 9.3.

²⁷ Monique van Beers: „Clawdia Chauchat. Die Darstellung einer Frauengestalt im *Zauberberg* von Thomas Mann.“ In: *Neophilologus* 70 (1986), S. 576-591, hier: S. 586-588.

Im Spätwerk zeigt sich die Reduktion der Frauengestalten auf funktionale Aufgaben und ihre damit verbundene starke Stilisierung zu aus männlicher Sicht „archetypische[n]“²⁹ Rollen der Frau besonders deutlich im *Doktor Faustus*. So tritt die Prostituierte, bei der Adrian sich willentlich mit Syphilis ansteckt, als Person kaum hervor, sondern spukt nur als „giftiger Falter“ (VI, 661), ein Sinnbild des zerstörerischen „Mythos Weib“,³⁰ durch Adrians Werk. Hier folgt Thomas Mann in seinem Faustroman nicht Goethes „lebensvollem Frauenbild“ (IX, 597) Gretchen, sondern dem Volksbuch, das von einer namenlosen Geliebten Fausts berichtet,³¹ und verzichtet darauf, dem Mädchen einen wirklichen Namen zu geben. An dessen Stelle läßt er Adrian Leverkühn die entomologische Bezeichnung „heterae esmeralda“ setzen, die er als „Klang-Chiffre“ (VI, 207) verschlüsselt in seine Kompositionen einbaut. In seiner Musik wird das Mädchen zu einer Klangfolge transformiert, zu einem festen Motiv entwickelt. Auf diese Weise erstarrt sie zum musikalischen Symbol.

Auch die Gegenfigur zur verführerischen Esmeralda, die „sympathische“ (VI, 555) und „liebliche“ (VI, 558) Marie Godeau, deren madonnenhafter Name Programm ist, ist nur Ausdruck einer stilisierten, männlichen Weiblichkeitsphantasie. Sie stellt den Typ der sanften, zarten Frau dar, deren verhaltene Erotik den Mann nicht bedroht. Hinzu kommen Mariens bereits erwähnte mütterliche Züge, von denen sich der permanent in der Mutter-Kind-Symbiose gefangene Adrian ebenfalls angezogen fühlt.³² Esmeralda wird als Leverkühns Verführerin zum Werkzeug des Teufels funktionalisiert. Bei Marie, der Muttergottes, sucht Adrian die Erlösung aus seiner selbst gewählten Verdammnis.³³ Als Person bleibt Marie ebenso schablonenhaft wie Esmeralda.

Der Gegensatz von bedrohlicher Erotik und sanfter Weiblichkeit, den Marie und Esmeralda im *Doktor Faustus* verkörpern, ist nur das Abbild einer auf zwei Personen projizierten ambivalenten Weiblichkeit. Die Frau erscheint einerseits als bedrohliche *femme fatale*, die den Untergang des Mannes auslöst, andererseits als unschuldige *femme fragile*, die seine Erlösung bedeuten könnte. Es zeigt sich hier die ‚klassische‘ Spaltung der Frau in bedrohlich-erotische und fürsorglich-mütterliche Weiblichkeit. Wenn Thomas Mann diese Spaltung häufig dadurch wieder aufzuheben versucht, daß er – wie schon in der Figur Irma Weltner – diese konventionellen Weiblichkeitszuschreibungen in einer Gestalt vereint, bedeutet das keines-

²⁸ Schneider, S. 283.

²⁹ Barbara Gehrts: *Die Bedeutung der Frauengestalten im Romanwerk Thomas Manns*. Freiburg 1958, diss., S. 190.

³⁰ Tillmann, S. 8.

³¹ Vgl. Albrecht Schöne: „Kommentare.“ In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. I, Bd. 7/2, Frankfurt am Main 1994, (= Bibliothek deutscher Klassiker 114), S. 194.

³² Vgl. Gehrts, S. 182 und S. 284 dieser Arbeit.

³³ Vgl. Gehrts, S. 177.

wegs, daß er sie hinterfragt. Vielmehr scheint er auf diese Weise seine Überzeugung zu unterstreichen, daß dies die Facetten des „Ewig-Weiblichen“ (XIII, 383) sind, die sich als unterschiedliche Seiten ein und derselben Frau offenbaren können.

Wie bereits angedeutet, folgt Thomas Mann in der Gestaltung seiner Frauenfiguren jedoch nicht nur der vorgegebenen, konventionalisierten Typisierung des Weiblichen, er unterwarf insbesondere die Figur der *femme fatale* auch einer bewußten Instrumentalisierung, einer Funktionalisierung, die er in Bangs Werken vorfand. Die bestrickende, „grausam-verderbliche“³⁴ *femme fatale* erscheint auch bei Thomas Mann und Herman Bang als sinnliche Herrscherin über die Gefühle des Mannes. Auf seine leidenschaftliche Hingabe reagiert sie kühl und vernichtet ihn gelassen. Lernt er es im Laufe seiner Entwicklung, sich der Mutter gegenüber zu behaupten und der Macht, die sie über ihn ausübt, mit seiner gewonnenen Maskulinität zu begegnen, so läuft er Gefahr, die neu erreichte Machtposition im Geschlechterverhältnis wieder einzubüßen, wenn er sich der *femme fatale* hingibt und ihren manipulativen Reizen erliegt. Darstellungen der Frau als dieses Sinnbild lockend-bedrohlicher Weiblichkeit, das sich in unterschiedlichen Ausprägungen präsentiert, finden sich durchgängig in Literatur und Mythos.³⁵ Die „dämonische Verführerin“³⁶ stellt über lange Zeit einen konventionalisierten Aspekt der Repräsentation des Weiblichen im Patriarchat dar. Darstellungen dieser als anziehend-bedrohlich interpretierten Weiblichkeit häufen sich jedoch besonders zu einer Zeit, als die Machtverteilung der Geschlechter ins Wanken zu geraten droht. Wie Mario Praz dargelegt hat, weist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine besonders große Anzahl von Gestaltungen der *belle dame sans merci* auf,³⁷ ein Phänomen, das allgemein im Zusammenhang mit verstärkten gesellschaftlichen Emanzipationsversuchen der Frau gesehen worden ist.³⁸ Thomas Mann weist in *Gefallen* explizit auf diesen Hintergrund hin, wenn er dem Kreis der Männer in der Rahmenhandlung auch einen jungen Mann hinzufügt, der „wo er ging und stand, über die gewaltige Berechtigung der Frauenemanzipation dozierte“ (VIII, 11). Im *fin de siècle* kulminiert auf diese Weise die lange Tradition der *femme fatale*-Darstellung in einer Fülle von Weiblichkeitsbildern, die das Dämonische und für den Mann Rätselhafte der Frau akzentuieren. Während das Bild der Sphinx häufig die fremde, rätselhafte Seite der Frau um-

³⁴ Wolfdietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986, S. 75.

³⁵ Vgl. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Übersetzt aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger. München 1963. [Italienische Originalausgabe unter dem Titel: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florenz 1930], S. 132.

³⁶ Elisabeth Frenzel: „Die dämonische Verführerin.“ In: Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1976, (= Kröners Taschenausgabe 301), S. 737-751.

³⁷ Vgl. Praz, S. 154.

schreibt, deutet ihre Darstellung als Raubtier auf die erotisch konnotierte, animalische Bedrohung hin, mit der sie identifiziert wird.³⁹ Gleichzeitig erfolgt zumeist eine durch Rückbeziehung auf historische, mythologische und literarische Frauengestalten erreichte Stilisierung und Entindividualisierung der Frau, die besonders die „großen, gewichtigen Gestaltungen der *Femme fatale* in der *Décadence*-Literatur [...] mythisiert, als überwirkliche Verkörperung erotischer Macht“⁴⁰ erscheinen läßt.

Diese zeitgenössische Verkörperung dämonisierter Sexualität in der Gestalt der *femme fatale* ließ sich von homosexuellen Autoren, deren Begehren sich ja nicht auf die Frau richtete, instrumentalisieren und auf ihre eigene Form der Sexualität übertragen, indem sie den konfliktbeladenen Umgang mit der eigenen, stigmatisierten Form des Eros in Beziehung setzten zur althergebrachten und zugleich zeittypischen Stilisierung von Sexualität als Bedrohung des Mannes. Wie Doris Runge zu Recht betont, kann

der junge Thomas Mann [mit Frau von Rinnlingen in der Maske der *Femme fatale*] die eigenen Ängste und Versuchungen benennen, ohne preisgeben zu müssen, wie für den Autor selbst Sexualität dämonisch wird. Den uralten Topos der Identifizierung des Geschlechtlichen mit dem Weiblichen im Sinne der verderbenbringenden Verführung benutzt er als Projektion seiner homoerotischen Neigung.⁴¹

Ähnlich geht Bang vor, wenn er seinen Protagonisten William Høg dem zerstörerischen erotischen Einfluß der *femme fatale* Gräfin Hatzfeldt aussetzt und in diesem gesellschaftlich inakzeptablen Liebesverhältnis eine tabuisierte Beziehung schildert, die sich auch als Verweis auf seine eigene, als problematisch begriffene und von der Gesellschaft stigmatisierte Homosexualität lesen läßt.

Die Gestalt der sinnlich-bedrohlichen *femme fatale* ließ sich in der Zeit um die Jahrhundertwende also im Werk homosexueller Autoren instrumentalisieren, die die *belle dame sans merci* als Sinnbild des gefährlichen Eros für sich übernahmen, um so den Umgang mit der eigenen, als verwerflich stigmatisierten Sexualität in weniger anstößiger Form umschreiben zu können. Darüber hinaus war das verstärkte Auftreten der zu *femmes fatales* stilisierten Frauengestalten in Kunst und Literatur auch durch gesellschaftliche Veränderungen bedingt, deren Darstellung in der Literatur ebenfalls zur Gestaltung homoerotischer Subtexte funktionalisiert werden konnte.

³⁸ Vgl. u.a. Astrid Swift: „Die *femme fatale* im Kontext der Frauenemanzipation.“ In: Werner Bies und Hermann Jung (Hg.): *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag*. Baden-Baden 1988, (=Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Ergänzungsband. 2), S. 203-220.

³⁹ Vgl. Fritz: *Die Dämonisierung des Erotischen*, S. 448.

⁴⁰ Rasch, S. 82.

Als sich in der Zeit um die Jahrhundertwende das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern zugunsten der Frau zu verschieben begann, wurde dadurch auch das Selbstverständnis der Geschlechter in Frage gestellt. Das Abnehmen der Macht des Mannes über die Frau wurde zugleich als Aufweichung der Geschlechteridentitäten empfunden, weil der Herrschaftsanspruch über die Frau in der patriarchalischen Kultur zu einem wesentlichen Charakteristikum von Männlichkeit erhoben worden war. Nun stellte die nach Selbständigkeit und Gleichberechtigung strebende Frau die ihr zugewiesene Rolle als sich unterordnendes, den Mann umsorgendes Wesen in Frage und begann, dem Mann seine gewohnte Machtposition streitig zu machen.⁴² Gemeinsam mit der „in gewissem Sinn vermännlichten Frau“ (X, 193), der *new woman*,⁴³ entstand auch ein neuer, seiner Macht beraubter Männertyp, der ebenfalls seinen Eingang in Kunst und Literatur fand. Während sozialkritische Autoren wie Tolstoi, Flaubert, Ibsen und Fontane die Krise der bürgerlichen Ehe darstellten und die zumeist scheiternden Ausbruchsversuche der Frau nachzeichneten, entwarfen unter anderem Zola und Strindberg die Figur des entmachteten, femininisierten Mannes. Den starken, verführerischen und grausamen Frauenbildern wurde der schwache, weichliche Mann gegenübergestellt.

Dieser verweichlichte, sich unterordnende Mann war freilich ebenso sehr eine stilisierte Projektion männlicher Ängste wie die *femme fatale* eine darstellte, denn eine wirkliche Entmachtung des Mannes wurde von der beginnenden Frauenbewegung gar nicht erreicht. Offensichtlich ließen jedoch schon die von weiblicher Seite vorgebrachten Gleichberechtigungsforderungen vielfach die Vision eines Umstoßes des Machtverhältnisses zwischen den Geschlechtern aufkommen. Thomas Mann stellte diese ‚Horrorvision‘ der neuen Rollenverteilung und ihre demütigen Folgen für den Mann auf extreme, ja „hochgradig obszön[e]“⁴⁴ Weise in der im Zusammenhang mit Bangs *Charlot Dupont* bereits erwähnten Novelle *Luischen* dar, die beschreibt, wie die „besonders bösertige Femme fatale“⁴⁵ Amra ihren Mann vor aller Augen betrügt und in der Kulmination der Handlung den großen, massigen Mann zwingt, öffentlich in Frauenkleidern als „Luischen“ aufzutreten – eine Erniedrigung, die dieser nicht überlebt.

Besonders auch der Typ des jungen *décadent*, der als Erscheinungsbild des Mannes im *fin de siècle* ebenso typisch ist wie die *femme fatale* als Repräsentationsform des Weiblichen, zeigt in seiner passiven, verweichlichten Art ein Defizit an traditioneller Männlichkeit. Während die Frau konventionell maskuline Attribute erhält, wirkt der Mann effeminiert.

⁴¹ Runge, S. 28-29.

⁴² Vgl. Præstgaard-Andersen, S. 105.

⁴³ Vgl. Showalter, S. 38-39.

⁴⁴ Weinzierl, S. 16.

Diese umgekehrte Rollenverteilung wird bei ihrer Darstellung in Kunst und Literatur häufig zusätzlich durch einen erheblichen Altersunterschied der Partner unterstützt. Der reifen Frau begegnet der unerfahrene Jüngling, so daß auch in diesem Punkt eine Verkehrung des in der bürgerlichen Ehe üblichen Geschlechterverhältnisses erfolgt.

An diesen neuen Geschlechterbeziehungen zeigte sich Herman Bang sehr interessiert. Als Zola in seinem Roman *Die Beute* (*La curée*) in der Gestalt des jungen, ‚weibischen‘ Maxime ein androgynes Zwitterwesen, den „l’homme-femme“,⁴⁶ entwarf, war Bang von dieser Figur stark beeindruckt.⁴⁷ Gleichzeitig machte er deutlich, daß er in der dem weichlichen Mann gegenüberstehenden *femme fatale* den „repräsentativen Frauentyp der Zeit“⁴⁸ sah: „Was den modernen Dichter lockt und anzieht, ihn gefangen nimmt und seinen Sinn beherrscht, ist die starke Frau“,⁴⁹ stellte er interessiert fest.

Wie Jan Mogren zu Recht betont, stellte Bang in der bereits mehrfach erwähnten Gräfin Hatzfeldt in *Hoffnungslose Geschlechter* seine eigene „Variante dieses *femme fatale*-Typs“⁵⁰ dar. Bang entwarf in dieser Frauengestalt – wie auch in Kamilla Falk „mit dem Amazonennamen“,⁵¹ William Høgs erster Geliebter – das Bild der dominanten, älteren Frau, die sich einen jungen, weichlichen Mann zum Geliebten nimmt, ihn vollständig ihrem Willen unterwirft und sich ihm gegenüber zugleich als Mutter und Geliebte präsentiert. Der Gräfin, die bezeichnenderweise „Eva“ heißt, (GW I, 275; VM III, 238) und in der Erstfassung des Romans noch die für die *femme fatale* typischen Züge einer Sphinx trägt,⁵² ist der wiederholt als „Kind“ (u.a. GW I, 273; VM III, 237) bezeichnete junge William nicht gewachsen. Er läßt sich vollständig von ihrer bestimmenden Art und den erotischen Freuden, die sie ihm gewährt, beherrschen: „Das ist bereits der Punkt, bei dem die Verkehrung des Geschlechtes beginnt: der Mann immer passiver werdend, sklavischer; das Weib herrisch und begehrend und voll Zerstörungsgier“,⁵³ so bemerkte auch die zeitgenössische deutsche Literaturkritik über *Hoffnungslose Geschlechter*.

Wie Mogren nachweist, entspricht die Beziehung zwischen William und der ehemaligen Geliebten seines Vaters, in der das traditionelle „Rollenverhalten pervertiert“ wird,⁵⁴ nicht nur

⁴⁵ Rasch, S. 80.

⁴⁶ Zola 1887 in seiner Vorrede zu *Die Beute*, zitiert nach Mogren, S. 64.

⁴⁷ Vgl. *Realisme og Realister*, S. 159.

⁴⁸ [Tidens representativa kvinnotyp] Mogren, S. 60.

⁴⁹ [Hvad der lokker og drager den moderne Digter, fængsler ham, tvinger hans Sind, er bleven den stærke Kvinde] Herman Bang: *Kritiske Studier og Udkast*. Kopenhagen 1880, S. 33-34.

⁵⁰ [Sin variant av denna femme fatale-typ] Mogren, S. 60.

⁵¹ Wischmann, S. 57.

⁵² Vgl. *Haabløse Slægter*, S. 348.

⁵³ Hamecher (*Blaubuch*), S. 748.

⁵⁴ Heitmann, S. 153.

allgemein den zeittypischen Darstellungen dieses neuen Geschlechterverhältnisses, sondern ist speziell Zolas *Die Beute* nachgebildet. In beiden Romanen findet eine Vertauschung der Geschlechterrollen statt, die sich besonders deutlich in einer parallelen Episode beider Romane zeigt, in der die dominante Renée ihren Geliebten, den jungen Maxime, zu ihrem Amüsement in Frauenkleider steckt – ein Vorgang, der sich bei Bang in der gleichen Weise wiederholt.⁵⁵ Im Gegensatz zu Bangs Schilderung thematisiert Zola diese Inversion der Geschlechterrollen explizit sowohl im Erzählerbericht als auch in der Figurenrede. Der Erzähler berichtet:

Renée war der Mann, der leidenschaftliche, handelnde Wille; Maxime ließ alles mit sich geschehen. Dieses geschlechtslose, blonde und hübsche Geschöpf, das schon von Kind an in seiner Männlichkeit beeinträchtigt war, wurde mit seinen unbehaarten Gliedern, der anmutsvollen Magerkeit eines römischen Epheben in den Armen der jungen Frau zu einem großen Mädchen.⁵⁶

Renée selbst beschreibt ihr Verhältnis zu Maxime mit ähnlichen Worten: „Der Herr bin ich! [...] Du hast nicht mehr Kraft als ein kleines Mädchen.“⁵⁷

Deutlicher als in *Hoffnungslose Geschlechter* bezog sich Herman Bang jedoch in *Gräfin Urne* auf *Die Beute*. In Bangs zweitem Roman ist sogar das Familienverhältnis, das im Prätext Renée und Maxime verbindet – die manipulative Frau ist die Stiefmutter des weichlichen Jünglings – nachgebildet. In *Gräfin Urne* ist Ellen Urne, wie es nicht nur Zolas *Die Beute*, sondern natürlich auch dem ursprünglich titelgebenden antiken Prätext *Phädra* entspricht, zu ihrem Stiefsohn Carl in verbotener Liebe entbrannt. Carl ist „unerfahren wie ein Kind“ (GU, 177; F, 155), hat „große, feuchte, unverständene und träumerische Augen – reine Kinderaugen“ (GU, 156; F, 135) und „errötet [leicht]“ (GU, 162; F, 142) – wie ein junges Mädchen. Seine junge Stiefmutter verehrt er mit unterwürfiger Anbetung wie eine „Madonna“ (GU, 176; F, 154). Anders als in *Die Beute* und Bangs *Hoffnungslosen Geschlechtern* entwickelt sich zwischen den beiden kein sexuelles Verhältnis, die Konstellation der Beziehung entspricht jedoch der Bindung des jungen William Høg an die erfahrene, dominante Gräfin Hatzfeldt. Nicht nur Carls Kindlichkeit wird wie bei William und Maxime mehrfach betont, vergleichbar ist auch in allen drei Texten die damit verbundene mangelnde Männlichkeit der Fi-

⁵⁵ Vgl. Mogren, S. 65.

⁵⁶ Emile Zola: *Die Beute*. Ins Deutsche übertragen nach der von Maurice Le Blond besorgten Gesamtausgabe. München 1974, S. 275. [Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain.] Emile Zola: *La curée*. Texte de l'édition Eugène Fasquelle. Notes et commentaires de Maurice Le Blond. Paris 1927, (= *Collection des Œuvres Complètes Emile Zola*, Bd. 3), S. 187.

guren. Carls Vater verleiht dem dekadenten, unmännlichen Eindruck, den sein Sohn auf ihn macht, Worte, wenn er meint an Carl „etwas – Ungesundes“ (GU, 247; F 216) zu bemerken. Diese in einem erotisch-sexuellen Kontext fallende Äußerung kann man auch als Andeutung latenter Homosexualität deuten,⁵⁸ der Hinweis ist jedoch im dänischen Originaltext *Fædra* nicht sehr klar. Aufgrund eines Übersetzungsfehlers wird die deutsche Fassung sehr viel deutlicher. Im dänischen Original folgt an dieser Stelle der Ausspruch des besorgten Vaters: „jeg vilde næsten ønske, han havde et Fruentimmer“ [ich wünschte fast, er hätte ein Frauenzimmer] (F, 216). In Emil Jonas' Übersetzung lautet die Stelle jedoch sinntestellt: „ich wünschte fast, er wäre ein Frauenzimmer“ (GU, 247) [meine Hervorhebung],⁵⁹ und stellt so Carls Geschlechtszugehörigkeit in Frage.

Auf diese Weise werden dem effeminierten Mann in der Beziehung zur *femme fatale* ähnliche Eigenschaften zugewiesen wie sie der ebenfalls häufig als weichlich charakterisierte Homosexuelle in seiner Bindung an den Geliebten konventionellerweise besitzt. *Gräfin Urne* scheint in der entstellenden deutschen Übersetzung explizit auf eine homosexuelle Lesart hinzuweisen, die in dieser Rollenverteilung enthalten ist. Hierbei ersetzt die dominante Frau, die häufig, wie Bangs Kamilla Falk mit ihrer „tiefe[n] Altstimme“ (GW I, 148; VM III, 122) auch äußerlich maskuline Attribute erhält, den im Text abwesenden männlichen Geliebten.⁶⁰

Dieses Verhältnis zwischen der herrischen Frau und dem weichlichen Mann zeigt sich bei Thomas Mann mehrfach, insbesondere auch in *Der kleine Herr Friedemann*. Die weibliche Hauptfigur, der der Protagonist in heftiger Leidenschaft verfallen ist, besitzt einige deutlich männliche Attribute,⁶¹ mit denen ihr Autor sie versehen hat, um ihre ‚männliche‘ Verführerrolle zu unterstreichen. So wird unter anderem betont, daß die „burschikos[e]“ (VIII, 84) Gerda von Rinningen „jedes weiblichen Reizes“ entbehre (VIII, 84). Daß sie außerdem „raucht“ und „reitet“ (VIII, 84), hinterläßt ebenfalls keinen damenhaften, sondern einen männlichen Eindruck von ihrer Person. Zwar verfügt sie auch über „üppige“ (VIII, 88) weibliche Formen, deren Anblick Friedemann in erotische Erregung versetzt, doch ihre maskulinen Merkmale sind ausreichend angedeutet, um ihr ein insgesamt ‚männlich‘-dominantes Wesen zu verleihen. In komplementärer Ergänzung zu Gerdas maskuliner Prägung stellt Friedemann den Typ des effeminierten Mannes dar, was sich nicht nur in seinem wenig ‚männli-

⁵⁷ Zola: *Die Beute*, S. 410. [C'est moi qui suis le maître. [...] tu n'as pas plus de force qu'une fille] Zola: *La curée*, S. 275-276.

⁵⁸ Vgl. Secher, S. 104.

⁵⁹ Jonas' Übersetzung ist nicht nur an dieser Stelle unzuverlässig und fehlerhaft. Er übersetzt auch „fræk“ mit „froh“ statt mit „dreist“ oder „unverschämt“ (vgl. GU, 283; F, 247) und desgleichen mehr.

⁶⁰ Vgl. S. 153 dieser Arbeit.

⁶¹ Vgl. Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 178.

chen‘ Aussehen, den „große[n] rehbraunen Augen“ (VIII, 78-79) und dem „weichgeschnittenen Mund“ (VIII, 79) zeigt, sondern auch in seiner koketten Vorliebe für „rotseidene Strümpfe“ (VIII, 101) deutlich wird. Er nimmt „die ‚weibliche‘, da liebend-leidende Position in seiner Beziehung zu Gerda von Rinnlingen ein“.⁶²

Daß Thomas Mann in der Darstellung dieses pervertierten Rollenverhaltens nicht nur allgemein den Tendenzen der zeitgenössischen Literatur folgte, sondern daß er die Instrumentalisierungsmöglichkeiten, die die Gestalt der dominanten Frau im Rahmen homoerotischer Camouflage bot, klar erkannte, zeigen besonders deutlich die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Daß ihm darüber hinaus Bangs Verwendung dieser Strategie nicht nur nicht entgangen war, sondern daß sie ihm geradezu als Vorbild diente, beweist der Umstand, daß er in den von ihm gestalteten Verhältnissen Prätexte von Bang in affirmativer Weise verarbeitete.

Es entspricht dem insgesamt parodistischen Charakter der *Bekenntnisse*, daß Thomas Mann in ihnen das melodramatische Schicksal William Høgs auf humoristische Weise verarbeitete.⁶³ Bei seiner intertextuellen Umgestaltung des Verhältnisses von William zu Gräfin Hatzfeld eliminierte Thomas Mann die tragischen Aspekte dieser Beziehung. Er verwendete die bei Bang beschriebene tabubeladene Liebe nur als negative Folie für seinen sorglosen Protagonisten, vor der sich Felix Krulls Abenteuer mit der verharmlosten *femme fatale* Diane Houplé in gelungener Situationskomik entfalten kann.

Die instrumentalisierte Gestalt der *femme fatale* wird hier, wesentlich deutlicher als jemals bei Bang, zur kalkulierten Stellvertreterin des abwesenden homosexuellen Liebhabers mit „erz-päderastische[n] („schwule[n]“) Untertönen.“⁶⁴ Madame Houplé wird über ihre Rolle als ältere Frau und dominante *femme fatale* hinaus durch ihre Vorliebe, „den Mann nur ganz ganz jung, als Knaben nur zu lieben“ (VII, 445) als camouflierter Knabenliebhaber gekennzeichnet.⁶⁵ Das unterstreichen noch mehrere ihrer anderen Äußerungen. So beschreibt sie ihre Liebe zu sehr jungen Männern mit Worten, die auffällig an Thomas Manns Ausführungen zur Homosexualität in *Über die Ehe* erinnern, als „tragique, irraisonnable, nicht anerkannt, nicht praktisch, nichts fürs Leben, nichts für die Heirat“ (VII, 445-446). Wenn die Schriftstellerin dann ihrem „Mignon“ (VII, 441) Felix verspricht: „tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans“ (VII, 450), wiederholt sie nicht nur die antike Vorstellung der literarischen Unsterblichkeit, sondern äußert zugleich auch einen intertextuellen Verweis auf Shakespeares Sonette, der sie in die Rolle von Shakespeares Dichter versetzt, der in Sonett 18

⁶² Kim, S. 190-191, vgl. auch Zöller, S. 81-82.

⁶³ Vgl. S. 180-182 dieser Arbeit.

⁶⁴ So äußerte sich Erika Mann zu der Houplé-Episode, vgl. Thomas Manns Tagebucheintragung vom 31.12.1951, in: *Tagebücher 1951-1952*, S. 157.

der natürlichen Reproduktion die verewigende Kraft seiner Verse, in denen er den jungen Geliebten besingt, entgegenstellt.

Sonett 18:

[...]

Doch soll dein ewiger sommer nie ermatten:

Dein schönes sei vor dem verlust gefeit.

Nie prahle Tod, du gingst in seinem schatten.

In ewigen reimen ragst du in die zeit.

Solang als menschen atmen, augen sehen

Wird dies und du der darin lebst bestehn.⁶⁶

Diese Anspielung auf die Sonette stellt eine der schon mehrfach beobachteten Verweise auf einen Text des homosexuellen literarischen Kanons dar und offenbart Madame Houplé als camouflierten Mann. Darüber hinaus zitieren die „emphatisch-komischen Ergüsse der Madame Houplé fast wortwörtlich die nicht weniger emphatischen, dabei aber durchaus ernst gemeinten Tagebuch-Aufzeichnungen über Franz Westermeier“,⁶⁷ einen jungen Kellner, in den Thomas Mann sich in Zürich verliebt hatte.⁶⁸ Nicht nur Lord Kilmarnock, der Felix als seinen Geliebten auf sein schottisches Schloß entführen möchte, ist ein „dreistes Selbstporträt“⁶⁹ des in den Kellner Franz verliebten Thomas Mann. Der Autor projiziert darüber hinaus seine homoerotischen Gefühle auch auf Madame Houplé, „maskiert“ sich in ihrer Figur „als Trivialautorin Diane Philibert“ und besingt so in parodistisch-ironischer Brechung als „Madame Mann“ die Schönheit junger Knaben.⁷⁰ Die Figur der Madame Houplé zeigt deutlich, daß Thomas Mann das Potential erkannte, das die Gestalt der *femme fatale* und ihres Geliebten für die camouflierte Darstellung homoerotischer Beziehungen darstellte, und daß er dieses Potential virtuos in seinen Werken zu nutzen verstand.

⁶⁵ Vgl. Feuerlicht: *Thomas Mann und die Homoerotik*, S. 31.

⁶⁶ Shakespeare Sonette. Umdichtung von Stefan George. Berlin 1909, S. 24.

[Sonnet 18

[...]

But thy eternal summer shall not fade,

Nor lose possession of that fair thou ow'st,

Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,

When in eternal lines to time thou grow'st.

So long as men can breathe or eyes can see,

So long lives this, and this gives life to thee.] William Shakespeare: *The Sonnets and A Lover's Complaint*.

Hg. v. John Kerrigan. London 1986, (= The New Penguin Shakespeare), S. 85.

⁶⁷ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 187.

⁶⁸ Vgl. Thomas Manns Tagebucheintragungen im Sommer 1950, besonders die Einträge vom 7.7.1950 bis 3.8.1950, in: *Tagebücher 1949-1950*, S. 210-236.

⁶⁹ Thomas Mann in einem Brief an Kuno Fiedler vom 22.11.1954, zitiert nach: *Tagebücher 1953-1955*, S. 697.

⁷⁰ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 579-580.

9.1.1.1. „Das Sein und Wesen Gerda's“

Neben ihrer konkreten Instrumentalisierung als Camouflagefiguren für die im Text abwesenden homosexuellen Liebhaber, der alle *femme fatales* in Herman Bangs und Thomas Manns Werken unterworfen sind, beziehen sich sowohl Bang als auch Thomas Mann jedoch, wie bereits angesprochen, auch auf die allgemeinere Funktionalisierung der *belle dame sans merci* als Personifizierung der erotischen Verführung. Wie viele andere Autoren bedienten sie sich des Bildcharakters dieses Frauentyps, der in der literarischen Tradition entwickelt worden war, um die stets von Verführung bedrohte Existenz ihrer Protagonisten zu beschreiben und um die Erlösungsmöglichkeiten aufzuzeigen, für die ein der *femme fatale* entgegengesetzter Frauentypus steht: die hingebungsvolle und ungefährliche *femme-enfant*.

9.1.1.1.1. Gerda von Rinnlingen

Wie oben dargestellt, zeigt schon Thomas Manns erste Frauengestalt, Irma Weltner in *Gefallen*, vereinzelte Züge der *femme fatale*. Insgesamt entspricht Irma jedoch dem Typ der *femme-enfant*. Seine erste wirkliche *femme fatale*-Gestalt entwarf Thomas Mann einige Jahre später in *Der kleine Herr Friedemann*. Die Geschichte des verkrüppelten Johannes Friedemann, der die Unerfülltheit seines Lebens durch die sublimative Hingabe an die Kunst, vor allem an die Musik, zu kompensieren versucht, stellt, wie Veget detailliert nachgewiesen hat, eine Kontrafaktur zu einer Nebenhandlung in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* dar. Dort vertritt der verwachsene Apotheker Alonzo Gieshübler eine ähnliche Lebensauffassung wie der bucklige Johannes Friedemann: seine „Liebenswürdigkeit“ ist ebenfalls „einem Liebesverzicht abgerungen“.⁷¹ Während der zurückhaltende Gieshübler von seiner unerfüllten Liebe zu Effi zwar „an den Rand einer Krise“ gebracht wird, „diese Gefährdung seiner stillen ästhetischen Existenz“ jedoch überwindet⁷² und sein stilles Leben zubringt, ohne der verführerisch-gefährlichen Macht der Leidenschaft nachzugeben, ergibt sich der „Epikureer“ (VIII, 82) Johannes Friedemann der erotischen „Heimsuchung“ in Gestalt Gerda von Rinnlingens. Thomas Mann geht hier also interessanterweise umgekehrt vor, wie es im allgemeinen in seiner intertextuellen Auseinandersetzung mit Bang zu beobachten ist. Dienen ihm Bangs stark dekadent geprägte, den durch die Macht des Eros bedingten Untergang des Menschen beschreibenden Werke als Anlaß zu Widerspruch, als Folie, vor deren Hintergrund Thomas Mann ironisch-parodistisch relativierende Gegenentwürfe gestaltet, so zeigt er offenbar in bezug auf die Aus-

⁷¹ Hans Rudolf Veget: „Thomas Mann und Theodor Fontane. Eine rezeptionsästhetische Studie zu *Der kleine Herr Friedemann*.“ In: *Modern Language Notes* 90 (1975), S. 448-71, hier: S. 455.

sage von Fontanes Roman eine gegensätzliche Reaktion. Wie Vaget ausführlich darlegt, erscheint dem jungen Thomas Mann „die geglückte Dekadenüberwindung“, die Fontane beschreibt, als „fragwürdig und korrekturbedürftig“, verlangt seiner Meinung zufolge nach einem aus „skeptische[r] Perspektive“⁷³ verfaßten Gegenentwurf. Thomas Mann nimmt auf diese Weise mit seinen Kontrafakturen zu Bangs dekadenten Erzählungen einerseits und Fontanes bürgerlich realistischem Roman eine Mittelposition zwischen Dekadenz und deren Überwindung ein, auf die noch zurückzukommen sein wird. Zunächst soll jedoch die zentrale Frauenfigur in *Der kleine Herr Friedemann* betrachtet werden.

Ihrer Funktion als Auslöserin von Friedemanns Untergang entsprechend präsentiert sich Gerda als Vertreterin dämonischer Weiblichkeit, die sich nach „dem Muster der *femme fatale*“⁷⁴ verhält. Schon bei ihrer ersten, flüchtigen Begegnung mit Friedemann erscheint sie zur Diana stilisiert, peitschenschwingend in einem „Jagdwagen“ (VIII, 85).⁷⁵ Johannes Friedemann ist sofort in ihren Bann geschlagen. Seine verdrängte Sexualität bricht mit Macht in sein ruhiges Leben ein. Er empfindet einen „seltsame[n], süßlich beizende[n] Zorn“ (VIII, 89) gegenüber Gerda, die diese mächtigen erotischen Gefühle in ihm weckt und seine auf Sublimation gegründete Existenz durch ihre bloße Anwesenheit gefährdet. Er ist „überwältigt“ von „Schwindel, Trunkenheit, Sehnsucht und Qual“ (VIII, 90), weil „alles, was bis jetzt sein ‚Glück‘ ausgemacht hatte“ (VIII, 91) durch diesen neuen „aufgewirbelt[en], zerwühlt[en]“ (VIII, 90) Gefühlszustand in Frage gestellt ist. Er spürt deutlich die Gefahr, die für ihn von Gerda ausgeht, kann ihr aber nicht auf Dauer widerstehen. Obwohl er zunächst Gerdas Nähe meidet, lernt er sie schließlich doch persönlich kennen. Bei einem Fest im Hause der Rinnlingens erreicht die Novelle kurz darauf bekanntlich ihren tragischen Höhepunkt. Als Johannes Friedemann sich Gerda anvertrauen will, demütigt sie ihn, indem sie ihn „mit einem kurzen, stolzen, verächtlichen Lachen“ „zu Boden schleudert“ (VIII, 104). Diese Reaktion weckt in Friedemann einen Zwang „sich zu vernichten, [...] sich auszulöschen“ (VIII, 105), und er ertränkt sich. Die *femme fatale* hat ihn in den Tod getrieben.

In seiner Gestaltung Gerda von Rinnlingens folgte Thomas Mann nicht nur allgemeinen Tendenzen der zeitgenössischen Frauendarstellung als anziehend-bedrohlichem Wesen, er bezog sich auch konkret auf mehrere Prätexte. Gerda von Rinnlingen stellt „als typische Gestaltung der ‚femme fatale‘“⁷⁶ nicht nur eine Gegenfigur zu Fontanes „liebenswürdige[r]

⁷² Vaget: *Thomas Mann und Theodor Fontane*, S. 456.

⁷³ Vaget: *Thomas Mann und Theodor Fontane*, S. 457.

⁷⁴ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 185.

⁷⁵ Vgl. auch Baumgart: *Der erotische Schriftsteller*, S. 11.

⁷⁶ Sigrid Zöller: *Der Begriff der ‚Haltung‘ als literarisches Gestaltungsprinzip bei Thomas Mann*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996, (= Europäische Hochschulschriften I, 1567), S. 77.

Effi“⁷⁷ dar. Wie Klaus Bohnen gezeigt hat,⁷⁸ bezog sich Thomas Mann bei der Gestaltung seiner weiblichen Hauptfigur außerdem auch auf eine Person aus J.P. Jacobsens einflußreichem Roman *Niels Lyhne*, der, wie bereits erläutert, wenige Jahre später auch einen Prätext für *Tonio Kröger* darstellte.⁷⁹ Im Gegensatz zu seiner kritischen Auseinandersetzung mit Fontanes Roman zeigt Thomas Manns intertextuelle Bezugnahme auf *Niels Lyhne* jedoch affirmative Züge. Bohnen konstatiert besonders in bezug auf die dramatische Schlußszene in Thomas Manns Novelle eine „unverkennbare Parallelität“ der „Erzählkonstellation“ in *Niels Lyhne* und *Der kleine Herr Friedemann*⁸⁰ und zeigt zudem, „daß sich Th. Mann in seiner Schilderung Gerda von Rinnlingens [...] an Jacobsens Figuration von Edele Lyhne angelehnt hat“. Auch auf die Zuordnung zum „Typos ‚Femme fatale‘“, die Edele Lyhne und Gerda von Rinnlingen gemeinsam ist, weist er hin.⁸¹

Edeles Charakterisierung als *femme fatale* erfolgt hauptsächlich in zwei zentralen Szenen des Romans. Die erste markiert das sexuelle Erwachen des pubertären Niels. Der Junge zeigt sich gefesselt von dem erotisierendem Anblick seiner jungen Tante Edele. In ein „phantastisches Zigeunerinnenkostüm“ (JSW, 346)⁸² gekleidet, das Niels den Eindruck einer exotischen Erotik vermittelt, liegt die junge, hübsche Frau mit verführerisch gelöstem Haar und bis zum Knie nackten Beinen auf einer Chaiselongue. Herrisch kommandiert sie den jungen Niels herum, dem vor „Erregung“ in ihrer Nähe „ganz schwindlig“ wird (JSW, 348).⁸³ Mit Gefühlen, denen Friedemanns Empfindungen Gerda gegenüber entsprechen, erhebt Niels Edele in Gedanken zu „ein[em] wunderbar[en], höher[en] Wesen“ und empfindet „eine herzklopfende Wonne“, dabei, in seiner Phantasie „in selbst auslöschender Demut“ „zu ihrem Fuße zu kriechen“ (JSW, 349-350).⁸⁴ In diesem von „sado-masochistischen Zügen“ geprägten Verhältnis⁸⁵ korrespondiert Edeles Dominanz in gleicher Weise mit Niels’ Unterwerfung, wie Johannes Friedemann Gerdas spöttischer Überlegenheit mit „wollüstige[m] Haß“ (VIII, 105) und der Bereitschaft zu einer bis zur Selbstvernichtung gehenden Unterordnung begegnet.

Neben diese Schilderung von Niels’ Verehrung für Edele, die einer Apotheose gleichkommt, tritt bei Jacobsen eine weitere Episode, in der die verführerisch-zerstörerische Macht Edeles noch deutlicher wird. Stärker als der junge Niels verfällt der Hauslehrer Bigum in

⁷⁷ Vaget: *Thomas Mann und Theodor Fontane*, S. 457.

⁷⁸ Vgl. Bohnen.

⁷⁹ Vgl. S. 129-131 dieser Arbeit.

⁸⁰ Bohnen, S. 206.

⁸¹ Bohnen, S. 209-210.

⁸² [En fantastisk Zigeunerpigedragt] JSV II, 37.

⁸³ [Bevægelse; ganske svimmel] JSV II, 38-39.

⁸⁴ [Et vidunderligt ophøjet Væsen; en hjærtebankende Fryd; krybende for hendes Fod i selvudslettende Ydmyghed] JSV II, 40.

„hoffnungslose[r]“ Liebe (JSW, 352; JSV II, 43) den Reizen der schönen jungen Frau, von der ihn sowohl die Kluft sozialer Unterschiede trennt als auch die Tatsache, daß Edele seine Gefühle nicht erwidert. In einer Szene, der bei Thomas Mann Friedemanns letzte Begegnung mit Gerda entspricht, wirft sich Bigum Edele zu Füßen und wird von ihr zurückgewiesen. *Niels Lyhne* ist an dieser Stelle bis in die Details als Prätext zu *Der kleine Herr Friedemann* erkennbar⁸⁶ – mit dem bedeutsamen Unterschied, daß Bigum nicht stirbt. Thomas Mann setzt sich also in affirmativer Weise mit Jacobsens Roman auseinander und verstärkt seine Aussage in seiner eigenen Gestaltung der Thematik. Den Selbstmord des zurückgewiesenen Mannes ergänzte er aus einem anderen Prätext.

Bangs Roman *Gräfin Urne*, den Thomas Mann später noch in *Königliche Hoheit* und *Die Betrogene* als Prätext verwendete,⁸⁷ zeigt einerseits in der Darstellung der weiblichen Hauptperson deutliche Übereinstimmungen mit *Der kleine Herr Friedemann* und enthält andererseits Szenen, die eine ebenfalls bis ins Detail gehende Ähnlichkeit mit dem Ende von Thomas Manns Novelle aufweisen. Die intertextuellen Beziehungen werden in diesem Fall zusätzlich dadurch kompliziert, daß Herman Bang nach eigenen Äußerungen von Jacobsens Gestalt der „schönen Edele“⁸⁸ sehr beeindruckt war, und daß *Niels Lyhne* auch einen Prätext zu *Gräfin Urne* darstellt. Bangs Protagonistin Ellen von Maag, ist in ihrer Jugend ein kränklicher, weiblicher Décadent, der durch die negative Erfahrung einer unglücklichen ersten Liebe zu dem untreuen Grafen Schönaich desillusioniert wird. Im Lauf ihres Lebens durchläuft diese stark stilisierte Frauengestalt „eine Entwicklung der femme fragile zur femme fatale und femme dandy.“⁸⁹ In ihrer Lebensphase als unnahbare Dame von Welt ist sie wie Gerda von Rinnlingen und Edele Lyhne mit deutlichen Merkmalen einer *femme fatale* versehen und erscheint den Männern in ihrer Umgebung in typischer Charakterisierung der dämonischen Frau als rätselhaft-gefährliche „Sphinx“ (GU, 134; F, 117).⁹⁰ Gleich Gerda von Rinnlingen in ihrem Jagdwagen der Göttin Diana, so wählt Ellen in einer Tableau-Darbietung bewußt die Kostümierung von „Diana, bereit zur Jagd“ (GU, 127; F, 111), um ihrem ehemaligen treulosen Geliebten Graf Schönaich, der sie jetzt erneut umwirbt, in dieser Selbstinszenierung als *la belle dame sans merci* ihre weibliche Macht zu demonstrieren.

⁸⁵ Paul: *Nachwort*, S. 284-285, vgl. auch Præstgaard-Andersen, S. 100-101.

⁸⁶ Vgl. Bohnen, S. 208.

⁸⁷ Vgl. S. 186 dieser Arbeit.

⁸⁸ Herman Bang: „Eine Begegnung mit Jens Peter Jacobsen.“ In: Herman Bang: *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Entner. München 1982. Bd. III, S. 367-370, hier: S. 370. Die dänische Originalfassung „Et Møde med J.P. Jacobsen.“ ist abgedruckt in: Herman Bang: *Fra de unge Aar. Artikler og Skitser 1878-1885*. Kopenhagen 1956, S. 105-107, vgl. S. 107.

⁸⁹ Wischmann, S. 61.

⁹⁰ Zu Gerda als Sphinx vgl. Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse*, S. 39.

Alle drei Frauengestalten werden in ihrer Stilisierung zur *femme fatale* auf auffällige Weise mit den typischen Weiblichkeitsattributen des dekadenten *fin de siècle* versehen. Dazu gehört die für den Jugendstil typische erotisch konnotierte ornamentale Ikonographie des Haares, das bei Edele aufreizend gelöst vom Sofa bis auf den Boden „herabfließt“ (JSW, 347),⁹¹ bei Gerda von Rinnlingen ungebändigt hervorquillt und „tief in den Nacken“ (VIII, 86) fällt,⁹² und bei Ellen in „schwere Flechten“ (GU, 230; F, 201) frisiert oder verführerisch gelöst ist (vgl. GU, 102, 227; F, 91, 197).

Des weiteren ist bei der Abendgesellschaft der Rinnlingens „ein ganz besonderes Dekadenz-Produkt“,⁹³ „eine voll erblühte Marschall-Niel-Rose [...] in ihrem [Gerdas] leuchtenden Haar“ (VIII, 100) befestigt. Auch darin zeigt Gerda eine Vorliebe, die sowohl zeittypisch ist, als auch auffallend Bangs Ellen von Maag gleicht. Als Accessoire hat auch Ellen stets eine „gelbe Rose [...] an ihrer Brust befestigt“ (GU, 137; F, 119). Zeigt sich Jacobsens Niels Lyhne besonders von Edeles Füßen und Beinen erotisch fasziniert, so sind es in *Gräfin Urne* und *Der kleine Herr Friedemann* die konventionelleren und im gesellschaftlichen Umgang auch häufiger sichtbaren Arme, die – ebenfalls in Übereinstimmung mit vielen anderen zeitgenössischen Darstellungen⁹⁴ – in ihrer verführerischen Wirkung hervorgehoben werden. Ellens Arme, „die so weiß und durchsichtig mit ihren blauen Adern waren“ (GU, 67; F, 59), werden mehrfach beschrieben, während Gerdas erotische Arme zum Sinnbild für Johannes Friedemanns gescheitertes Lebensexperiment werden. In einer Turgenjews *Frühlingsfluten* nachgestalteten Szene⁹⁵ wird beschrieben, wie Johannes Friedemann zufällig neben Gerda in der Opernloge sitzt, von ihrer Anwesenheit erregt ist und zusätzlich von Wagners rauschhafter Musik erotisch stimuliert wird. Wie der Erzähler berichtet, ist es „nicht zu ändern“, daß er auf der Balkonbrüstung stets ihren Arm ansieht: „diesen runden, mattweißen Arm, der wie die schmucklose Hand von ganz blaßblauem Geäder durchzogen war“ (VIII, 89). Nach dieser aufwühlenden Begegnung weiß Friedemann endgültig, daß seine ruhige Existenz nur Illusion und sein „Glück“ (VIII, 91) nur eines in Anführungsstrichen war. Der erotische Sinnesrausch, auf den zu verzichten er bereit war, hat ihn in Gerdas Gestalt eingeholt: Abends im Bett sieht er „noch einmal Frau von Rinnlingens Gestalt vor sich, ihren weißen Arm auf dem roten Sammet, und dann verfiel er in einen schweren, fieberdumphen Schlaf“ (VIII, 91).

⁹¹ [Flød ned] JSV II, 37.

⁹² Zur „Konzentration“ der „Jugendstilzüge“ des *Kleinen Herrn Friedemann* in der Gestalt Gerdas vgl. Paul Requadt: „Jugendstil im Frühwerk Thomas Manns.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 40 (1966), S. 206-216, hier: S. 213.

⁹³ Vgl. Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse*, S. 37.

⁹⁴ Vgl. Fritz: *Die Dämonisierung des Erotischen*, S. 254.

⁹⁵ Vgl. Rasch, S. 79-80.

Die drei Frauenfiguren entsprechen also alle dem stilisierten Weiblichkeitsbild der Jahrhundertwende. Darüber hinaus zeigen die drei Texte jedoch auch noch andere Übereinstimmungen. Die Haupthandlung von *Gräfin Urne* weist zwar wenig Gemeinsamkeiten mit *Der kleine Herr Friedemann* auf. Es werden jedoch zwei kurze Szenen beschrieben, deren Ähnlichkeit sowohl mit *Niels Lyhne* als auch mit *Der kleine Herr Friedemann* einerseits verdeutlicht, daß Bang *Niels Lyhne* als Prätext benutzte und andererseits durch übereinstimmende Details, die nur bei Bang und Thomas Mann dargestellt sind, belegen, daß Thomas Mann sich seinerseits nicht nur auf Jacobsens Roman, sondern auch auf *Gräfin Urne* bezieht und daß er aus Bangs Roman den Selbstmord des unerwidert liebenden, gedemütigten Mannes übernahm. In einer kurzen Episode von *Gräfin Urne* wird Ellens Bekanntschaft mit einem jungen Engländer geschildert, der wie Johannes Friedemann Geige spielt. Ellen lebt zu diesem Zeitpunkt bereits in der leidenschaftslosen Ehe mit dem Grafen Urne (vgl. GU, 137-138; F, 120) und gleicht auch in diesem Punkt Gerda von Rinnlingen, die sich ihrem Mann gegenüber ebenfalls kühl verhält (vgl. VIII, 85). Das intime Beisammensein einer nicht gerade glücklich verheirateten Frau mit einem anderen Mann zum Zweck des Musizierens, einer stark sinnlich-emotionalen Tätigkeit, bietet sich an für die Aufladung mit erotischen Assoziationen. Diese Situation wird in *Gräfin Urne* dargestellt, in *Der kleine Herr Friedemann* nicht in die Tat umgesetzt, aber mehrfach angesprochen und wurde von Thomas Mann später erneut in *Buddenbrooks* verwendet (vgl. I, 644-650). Bei Jacobsen wird sie hingegen nicht gestaltet.

Johannes Friedemann wagt es zwar nicht, Gerdas Einladung zum gemeinsamen Musizieren zu folgen, aber es ist erkennbar, daß Thomas Mann sich in seiner Darstellung des Verhältnisses zwischen Friedemann und Gerda intertextuell auf Ellen Urnes Erlebnis mit dem jungen Engländer bezieht. Als Ellen und der Engländer miteinander musizieren, spielen sie „etwas von Beethoven“ (GU, 142; F, 123). Bei der Gesellschaft der Rinnlingens beklagt sich Gerda dem kleinen Herrn Friedemann gegenüber: „Ich habe Sie in diesen Tagen vergeblich erwartet, Sie und Ihre Geige“ (VIII, 100). Kurz darauf wird Friedemann von seiner Tischdame gefragt, „ob er Beethoven liebe“ (VIII, 100). Als er dann mit Gerda in den Garten geht, vollzieht sich das Ende der Novelle so, wie bei Bang vorgegeben. In *Gräfin Urne* sinkt der junge Engländer plötzlich zu Ellens Füßen nieder und gesteht ihr „übermannt von seinen Gefühlen“ (GU, 142; F, 124) seine Liebe. Ellen ist überrascht, zumal sie den jungen Mann zuvor kaum wahr genommen hatte: „Außer diesem ersten Mal [...] hatte sie ihn eigentlich nie gesehen“ (GU, 142; F, 123-124). Auch Johannes Friedemann und Gerda kennen sich kaum, als es zu der dramatischen Szene zwischen ihnen kommt. Ellen reagiert „unwiderstehlich“ auf die gleiche Weise wie Gerda: sie lacht den unglücklich Liebenden aus und stößt ihn von sich. Er „taumelt“ in

„entsetztem Schmerz“ (GU, 142; F, 124) fort, zeigt also eine ähnliche Reaktion wie Friedemann, der nach der erfahrenen Demütigung „betäubt, außer sich“ (VIII, 105) ist. Vor allem aber entsprechen sich die Konsequenzen, die der Engländer und Friedemann – im Gegensatz zu Jacobsens ebenfalls zurückgewiesenem Bigum – aus dem Erlebnis ziehen: beide begehen Selbstmord.

Scheint es zunächst, als habe Thomas Mann die Episode aus Bangs Roman, von einigen Details abgesehen, vorbildgetreu nachgestaltet und nur den Schauplatz aus dem Salon in den Garten verlagert, so zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß Thomas Mann sich in seiner Szene im Freien auch noch auf eine andere, inhaltlich verwandte Situation aus *Gräfin Urne* bezieht. In dieser Episode von Bangs Roman setzt sich Ellen während einer Abendgesellschaft in dem das Haus umgebenden Park, der mit seiner „Fontäne“ (GU, 215; F, 187) dem Garten der Rinnlingens mit seinem „Springbrunnen“ (VIII, 102) entspricht, auf eine Bank, die sich zwar nicht wie bei Thomas Mann am Flußufer, aber an einem Bassin befindet. Wie in Thomas Manns Gartenszene kommt es auch in Bangs Roman an dieser Stelle zu einer wichtigen Aussprache. Ellen ist in Begleitung von Herrn de Vilsac, einem Freund, der seit langem in sie verliebt ist und um die Unerfüllbarkeit seiner Liebe weiß. Sie beginnen ihre Ansichten über das Leben auszutauschen. Vilsac äußert seine resignative Überzeugung, „daß die allein Glücklichen diejenigen sind, welche keine Neigung besitzen, nach dem Glück zu streben“ (GU, 216; F, 188), während Ellen zustimmend meint: „das Leben zu einer ruhigen Gewohnheit zu machen, aus Gewohnheit zu leben – o, das muß seltsam friedlich sein!“ (GU, 218; F, 189-190). Deutlich erkennbar klingt hier die Problematik an, die auch in Friedemanns Leben eine wichtige Rolle spielt: das Bedürfnis, glücklich zu sein und die Wagnisse, die bei diesem Streben nach Glück eingegangen werden. Ellens und Vilsacs Überlegungen müssen von Thomas Mann zu Recht als eine Variation dessen verstanden worden sein, was Fontane in der Gestalt Gieshüblers beschrieb: den Konflikt zwischen einer sicheren, ästhetisch-kontemplativen Existenz und dem Wagnis der Hingabe an ein zweifelhaftes Glück. Auch in Jacobsens Roman wird dieser Zwiespalt angesprochen, wenn Edele Bigum rät, die unerreichbare Erfüllung seiner Wünsche, ein Leben an ihrer Seite, zu vergessen und lieber „mit einer von den Töchtern des Landes“ „glücklich“ (JSW, 360)⁹⁶ zu werden. Bigum muß dies wie Hohn erscheinen. Ein Ersatzglück dieser Art ist für ihn inakzeptabel. Das gilt auch für Ellens jungen Verehrer, den musikalischen Engländer, der „nicht leben [wollte] ohne seine Liebe“ (GU, 143; F, 125) – eine Haltung, die Ellen in ihrer Radikalität beeindruckt und „erstaunt“ (GU, 143; F, 124).

Dieses Verständnis für die Unbedingtheit des Gefühls und die damit verbundene Aufgabe einer friedlichen Existenz, das Edele Bigum verweigert und das bei Ellen, die sich später selbst in eine hoffnungslose Leidenschaft verstricken wird, kennt, erhofft sich Friedemann von Gerda. Bei ihrem Gespräch am See meint er, sich ihr anvertrauen zu können. Er gesteht, daß sein Versuch „glücklich zu sein“, nur „Lüge und Einbildung“ (VIII, 104) war und hofft – freilich vergebens – auf ihr Verständnis und ihre Hingabe. Es ist dieses starke Bedürfnis nach Empathie, das alle drei Männer an die geliebte Frau herantragen. Durch ihre Festlegung auf die Rolle der unbarmherzigen *femme fatale* ist die abweisende Reaktion der Frauen jedoch vorherbestimmt. Gleichzeitig sind es jedoch die Männer selbst, die die begehrte Frau erst zu einer unerreichbaren, dämonischen Geliebten stilisieren. Besonders deutlich zeigt sich dies in *Niels Lyhne*. Sowohl Bigum als auch Niels überhöhen Edele auf mystische Weise. Niels verehrt in der unerreichbaren Geliebten nicht das, was sie ist, nämlich eine junge Frau, die für einen heranwachsenden Knaben kein erotisches Interesse zeigt, sondern sieht in ihr eine entrückte „Göttin“ (JSW, 349; JSV II, 40). Wie später die von ihm verehrte Frau Boye, „stilisiert“ er bereits seine erste Liebe Edele „zu einer erotischen Mythe“.⁹⁷ Edeles „halb geizt[e], halb beschämt[e]“ Reaktion auf Niels’ „Erregung“ (JSW, 348),⁹⁸ die signalisiert, daß die junge Frau von ihrer erotisch stimulierenden Wirkung auf den Jungen eher peinlich berührt ist und sie kaum berechnend einsetzt, nimmt er nicht wahr.

Bigum steigert dieses Muster realitätsferner Überhöhung der Geliebten noch und unterlegt seiner Leidenschaft entindividualisierende literarische Folien. Auf ähnliche Weise wie Clawdia Chauchat in Thomas Manns *Zauberberg* mit diversen Frauengestalten aus Kunst, Literatur und Mythos identifiziert wird,⁹⁹ stilisiert Bigum Edele zu Dantes Beatrice, Petrarcas Laura und Michelangelos Vittoria Colonna (vgl. JSW, 354; JSV II, 41). Dieses „mystifizierte und dämonisierte Bild“ der Frau,¹⁰⁰ das Edeles wie auch Clawdias wahren Charakter nur bedingt gerecht werden kann, wird deutlich erkennbar in der Diskrepanz zwischen Bigums Antizipation von Edeles Rede und ihren tatsächlichen Worten und Reaktionen. Energisch weist sie seine Behauptung „Sie lachen höhnisch in Ihrem Herzen über die unmögliche Leidenschaft des armen Hauslehrers“ zurück mit den Worten: „Sie tun mir unrecht, Herr Bigum“ (JSW, 359).¹⁰¹ Tatsächlich tritt an die Stelle des von Bigum imaginierten

⁹⁶ [Bliv De lykkelig med en af Landets Døttre] JSV II, 51.

⁹⁷ Paul: *Nachwort*, S. 288.

⁹⁸ [Halvt irriteret, halvt undseeligt; Bevægelse] JSV II, 39.

⁹⁹ Vgl. Seite 205 dieser Arbeit.

¹⁰⁰ Van Beers, S. 586.

¹⁰¹ [„De leer haanligt i Deres Hjærte ad den stakkels Huslærers umulige Lidenskab.“ „De gør mig Uret, Hr. Bigum.“] JSV II, 49.

„höhnischen Lachens“ der *femme fatale* Edeles „schwache[s], leise[s] Lächeln“ (JSW, 360),¹⁰² das zwar durchaus eine gewisse Verachtung für Bigum erkennen läßt, aber dennoch eine deutliche Relativierung des Bildes bedeutet, das sich Bigum von ihr als grausamer Geliebter gemacht hat. Scheint es hier so, als erkenne zwar nicht die männliche Figur, wohl aber der Autor die stilisierte Form der Darstellung, der Edele unterworfen ist, zeigt sich jedoch andererseits, daß sie zu dem Bild, das Bigum und Niels von ihr entwerfen und das sie Bigum gegenüber so nachdrücklich zu negieren versucht, durch gekonnte Selbstinszenierung mit beiträgt.¹⁰³ Eine ähnliche Stilisierung erfolgt auch im Fall von Ellen Urne, die sich in ihrer Kostümierung als Diana bewußt selbst als *femme fatale* inszeniert. Ellens Vorgeschichte macht es deutlich, daß sie sich der Maske der dämonischen, „hartherzig[en]“ Frau (GU, 199; F, 174) und rätselhaften Sphinx absichtlich bedient, um Schönaich zu verletzen und ihm ihre Macht zu demonstrieren.

Das Paradoxe dieser Situation liegt allerdings darin, daß es ja wieder der männliche Autor ist, der der weiblichen Figur Selbststilisierung unterstellt. Die zunächst vom Mann zur mächtigen Weiblichkeitsphantasie erhobene Frau wird nicht etwa dadurch wieder auf normale Dimensionen reduziert, daß der Autor offenlegt oder eingesteht, daß sein Bild von ihr nicht der Realität entsprach, sondern die Frau wird der Selbstmystifikation beschuldigt, ihr wird „der Wille und Wunsch“ unterstellt, „auf den Mann als möglichst reiz- und geheimnisvolles, süß-wildfremdes Gegengeschlechtswesen zu wirken“ (X, 194). Wenn das Bild der grausamen *femme fatale* bei Jacobsen und Bang also zunächst aufgebaut und dann als Stilisierung entlarvt wird, ist das nicht mit einem Eingeständnis über den wahren Ursprung der Stilisierung verbunden. Vielmehr erscheint die Frau dadurch noch rätselhafter und bedrohlicher, daß sie in den Augen des Mannes ihre Repräsentationsformen scheinbar wechseln kann. So erscheint unter anderem Gerda von Rinnlingen einerseits als bedrohlich verlockende *belle dame sans merci* und andererseits als leidende Frau, die sich „ein wenig auf das Unglück“ versteht (VIII, 104).

Der Hintergrund dieser zweiten Repräsentations- oder Inszenierungsform, als verständnisvolle, fürsorgliche Vertraute, die der Frau unterstellt wird, ist eindeutig: sie verkörpert die Sehnsucht des Mannes nach der hingebungsvollen Frau, die sich seiner Sorgen tröstend annimmt. Sowohl bei Jacobsen als auch bei Bang und Thomas Mann wird die Hoffnung thematisiert, die als unerreichbar gesehene Frau könne doch erobert werden und erweise sich dann als hingebungsvolle Geliebte. Die Frau wird daher nicht nur als abweisende *femme fatale* ge-

¹⁰² [Et svagt lille Smil] JSV II, 51.

¹⁰³ Vgl. Præstgaard-Andersen, S. 100-101 und 103-104.

sehen, sie scheint immer auch Erlösung für den Mann zu versprechen. Noch als Edele Bigum nach der deutlichen Zurückweisung im Garten zurückgelassen hat und ins Haus gegangen ist, gibt er die Hoffnung, sie möge ihn doch noch erhören, nicht auf: „es war, als weile hier noch ein Schatten von ihr, als sei sie noch innerhalb des Bereichs des Flehens, als sei noch nicht alles hoffnungslos ganz vorbei“ (JSW, 360).¹⁰⁴ Friedemann wagt es überhaupt erst, sein unerfülltes Verlangen Gerda anzuvertrauen, als sie ihm von ihrem eigenen „Unglück“ (VIII, 104) erzählt hat. Er fühlt sich verstanden, wirft sich ihr mit den Worten „Sie wissen es ja...“ (VIII, 104) entgegen. Die Hoffnung trägt freilich, darin liegt die Tragik für die unerwidert liebenden Männer. Ihre *femmes fatales* wandeln sich nicht zur zärtlichen Vertrauten.

Hier zeigt sich symptomatisch die bestimmende Dichotomie, mit der das Weibliche bei Thomas Mann durchgängig identifiziert wird: die Frau wird zugleich als Verführerin und als potentielle Erlöserin gesehen.

9.1.1.1.2. Gerda und Kay

Verführung und Erlösung bilden auch Grundmotive in einem weiteren Prätext, auf den sich Thomas Mann bei der Gestaltung von *Der kleine Herr Friedemann* bezog. Michael Maar hat gezeigt, welche einflußreiche Rolle H.C. Andersens *Schneekönigin* für Thomas Manns Verführerinnengestalten gespielt hat. Es war Andersens Schneekönigin, die Thomas Mann die vermutlich früheste literarische Begegnung mit einer *femme fatale* und ihrer zerstörerischen Macht vermittelte, lange bevor er Ibsens Hedda Gabler,¹⁰⁵ die „Fontanesche[n] Melusine-Gestalten“¹⁰⁶ oder Sacher-Masochs *Venus im Pelz*¹⁰⁷ kennenlernte, deren Rolle als intertextuelle Bezugsfiguren sowohl für Gerda von Rinnlingen als auch ihre Namensvetterin Gerda Buddenbrook ebenfalls diskutiert worden ist. Von den kühle Distanz suggerierenden „bläuliche[n] Schatten in den Winkeln ihrer Augen“ (VIII, 100) bis zu dem Attribut der emotionalen Eiskälte (vgl. VIII, 85) trägt Gerda von Rinnlingen die Merkmale der Schneekönigin, der gefährlichen *belle dame sans merci* des Märchens, die den Jungen Kay in ihren frostigen Schneepalast entführt, aus dem ihn später seine Kindheitsfreundin Gerda befreit. Daß *Die Schneekönigin* nicht nur ein Kindermärchen darstellt, sondern auch eine erotisch zu interpretierende Geschichte erzählt, wird dadurch deutlich, daß die Schneekönigin Kay leidenschaftlich küßt und

¹⁰⁴ [Det var som dvæled der end en Skygge af hende, som var hun endnu indenfor Bønners Vidde og Alting endnu ikke saa haabløst helt forbi] JSV II, 51.

¹⁰⁵ Vgl. Matthias, S. 34 und Anni Carlsson: „Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 43 (1969), S. 289-296, hier: S. 292-294.

¹⁰⁶ Ohl, S. 67.

¹⁰⁷ Vgl. Rudloff, S. 61-74.

davon spricht, daß ihr Kuß töten kann. Auf diese Weise weist Andersen darauf hin, daß sich die Entführung des Jungen Kay auch als sexuelle Verführung lesen läßt.

Maar wertet Gerda von Rinnlingens Vornamen als intertextuellen Hinweis auf *Die Schneekönigin*, wenn er feststellt: „Wer Gerda heißt, kommt aus der *Schneekönigin*.“¹⁰⁸ Er identifiziert Gerda von Rinnlingen wie auch die „Femme fatale“ Gerda Arnoldsen in *Buddenbrooks*¹⁰⁹ allerdings nur mit der Figur der Schneekönigin und setzt sie nicht zu Gerda selbst in Beziehung. In der Tat besitzen sowohl die unnahbare Gerda von Rinnlingen als auch Gerda Buddenbrook, „deren Wesen so kühl, so eingezogen, verschlossen, reserviert und ablehnend“ (I, 644) ist, stärkere Ähnlichkeit mit der Schneekönigin als mit der liebevollen kleinen Gerda. Es scheint wie bittere Ironie, daß sie der Rolle der zerstörerischen Schneekönigin einnehmen, aber den Namen der kindlichen Erlöserin tragen. Diese Diskrepanz ist jedoch darin begründet, daß in ihnen, ihrer distanziert-abweisenden Haltung zum Trotz, wie ein geheimer Wunsch auch die Rolle der kleinen Gerda angelegt ist. Die Hoffnung, diese *femmes fatales* könnten sich als Erlöserinnen entpuppen, ist in beiden Texten stets präsent. Wie Thomas Mann in einem Selbstkommentar zu *Der kleine Herr Friedemann* äußerte, wollte er in Gerda von Rinnlingen „eine Leidende, eine problematische Natur“ darstellen, „die in dem körperlich Mißgebildeten einen Leidensgenossen erkennt, im letzten Augenblick aber zu stolz ist, diese Zusammengehörigkeit wahrhaben zu wollen“.¹¹⁰ Die Aufspaltung der Frau in Schneekönigin und Gerda, in Verderberin und Erlöserin, die Andersen in *Die Schneekönigin* vornimmt, wird von Thomas Mann also aufgehoben. Er integriert die konträren Eigenschaften der hingebungsvollen und der bedrohlichen Frau wie schon bei Irma Weltner in eine Person. Das läßt sich deutlicher als bei Gerda von Rinnlingen, deren Erlöserinnenrolle sehr begrenzt ist, in der Gestalt von Gerda Buddenbrook erkennen, die auf seltsame Weise enge Vertraute und unnahbare Geliebte zugleich ist.

Als Thomas sich mit den Worten „diese oder keine“ (I, 289) für eine Ehe mit der wohlhabenden Gerda entschließt, hat er bereits eine unstandesgemäße Liebesbeziehung zu dem mittellosen Blumenmädchen Anna hinter sich. Die „liebe, gute, kleine Anna“, die den Kaufmannssohn mit Hingabe liebt, ist „zart wie eine Gazelle“ (I, 167) und wird durch diese Attribute als eine typische *femme-enfant* beschrieben. In den beiden Frauen stehen sich also nicht nur unterschiedliche Klassen, sondern offenbar auch die für Thomas Mann charakteristischen,

¹⁰⁸ Maar: *Geister und Kunst*, S. 143.

¹⁰⁹ Runge, S. 51.

¹¹⁰ Thomas Mann in einem Brief an Frau [?] Warschawski [und an Frau Willy Wolff] vom 28.04.1909, in: *Dichter über ihre Dichtungen* Bd. 14/I, S. 20.

konträren Weiblichkeitstypen gegenüber.¹¹¹ Obwohl zwischen der Lösung der Beziehung zu Anna und der Werbung um Gerda einige Jahre vergehen, drängt sich der Eindruck auf, daß der aufstrebende junge Geschäftsmann das arme Mädchen für die reiche Erbin aufgibt. Zugleich weist er die hingebungsvolle *femme-enfant* zugunsten der faszinierenden *femme fatale* zurück.

So erscheint es zumindest auf den ersten Blick. Dann wird jedoch deutlich, daß Gerda keineswegs so eindimensional kühl-dämonisch ist, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Sie vereint vielmehr *femme-fatale*-Eigenschaften mit einigen Zügen der *femme-enfant*. Ihren Namen trägt sie nicht ohne Grund, denn Gerda gleicht, was ihr Verhältnis zu Thomas betrifft, durchaus Andersens Gerda, die eine enge, fast inzestuöse Beziehung mit Kay verbindet: „Sie waren nicht Bruder und Schwester, aber sie hatten sich so lieb, als ob sie es gewesen wären“ (ASM, 257),¹¹² sagt Andersens Erzähler über seine Hauptfiguren. Obwohl Gerda Buddenbrook sich vor ihrem Mann in das Reich der Musik zurückzieht, wohin ihr der rationale Kaufmannssohn, der „keine Ahnung vom Violinspiel“ (I, 289) hat, nicht folgen kann, und im Umgang der Eheleute wie bei den Rinnlings (vgl. VIII, 85) „eine außerordentliche, korrekte und respektvolle Höflichkeit“ (I, 643) Liebe und Zuneigung zu ersetzen scheint, weist ihre Beziehung zueinander gleichzeitig Merkmale auf, die denen einer geschwisterlichen Bindung ähneln. Gerda und Thomas verbindet „eine sehr eigenartige, stumme und tiefe gegenseitige Vertrautheit und Kenntnis“ (I, 643). Das quasi-inzestuöse Element dieser Ehe zeigt sich schon darin angedeutet, daß Gerda zwar nicht Thomas' Schwester, aber immerhin die Schulkameradin und Freundin seiner Schwester Tony ist. Dieses narzißtische Bedürfnis, mit der geliebten Frau eine fast geschwisterliche Symbiose eingehen zu wollen, in ihr eine „geistige Schwester“¹¹³ finden zu können, teilt Thomas Buddenbrook nicht nur mit anderen Figuren Thomas Mann – vor allem mit Klaus Heinrich – es verbindet ihn auch mit Bangs Protagonist William Høg, der sich ebenfalls in die Freundin seiner Schwester verliebt und durch diese Bindung an die siebzehnjährige, „frisch[e] und lieb[e]“ Margrethe (GW I, 233; VM, 198) seinen Problemen und Selbstzweifeln zu entkommen versucht. Steht bei Bang dieser geschwisterlichen *femme-enfant* die *femme fatale* in Gestalt von Gräfin Hatzfeldt gegenüber,¹¹⁴ so nehmen auch die beiden zentralen Frauengestalten in Andersens Text, die verführerische Schneekönigin und die aufopferungsvolle Gerda konträre Positionen im Leben des Protagonisten ein – während Gerda Buddenbrook beide in einer Person verkörpert.

¹¹¹ Vgl. auch Runge, S. 51.

¹¹² [De vare ikke Broder og Søster, men de holdt ligesaa meget af hinanden, som om de vare det] (AE II, 50).

¹¹³ Gehrts, S. 20, vgl. auch Zöllner, S. 108-109.

¹¹⁴ Vgl. auch Secher, S. 66.

9.1.1.1.3. Gerda Lyhne

Diese Konstellation aus Andersens Märchen, die den Protagonisten mit einer verführerischen *femme fatale* und einer hingebungsvollen *femme-enfant* konfrontiert, verwendet auch Jacobsen in *Niels Lyhne*. Auf Niels' erste Liebe zu der unerreichbaren Edele folgen in Jacobsens Roman noch weitere unerfüllte oder problematische Liebesbeziehungen, bis Niels der „allerliebsten“ (JSW, 566)¹¹⁵ siebzehnjährigen Gerda begegnet, deren intertextuelle Verbindung zu Andersens Gerda schon dadurch erkennbar wird,¹¹⁶ daß beide Mädchen in wörtlicher Übereinstimmung als „die kleine Gerda“ (JSW, 567; ASM, 263) bezeichnet werden.¹¹⁷ Während Andersens Gerda tatsächlich noch ein Kind ist, das im Lauf der Handlung erwachsen wird,¹¹⁸ stellt Jacobsens bereits heiratsfähige Gerda ihrem Alter zum Trotz ein „vertrauensselige[s] kleine[s] Mädchen“ (JSW, 566)¹¹⁹ dar, das auch äußerlich die typologischen Merkmale einer *femme-enfant* trägt: „In ihrer ganzen frühentwickelten Gestalt war das weiblich Üppige durch eine kindliche Fülle gleichsam unschuldig gemacht“ (JSW, 566).¹²⁰ Zum ersten Mal trifft Niels eine Frau, die ihm in Liebe ergeben ist, noch bevor er selbst sich in sie verliebt. Niels hält um ihre Hand an, „weil Gerda so jung und er ihrer Liebe so sicher war“ (JSW, 567),¹²¹ und erhofft sich in der Ehe mit der hingebungsvollen Kindfrau eine Erlösung aus seinem bisherigen Leben, dessen Erfahrungen ihn zum atheistischen Zyniker und Dekadent gemacht haben. Seine Hoffnung wird allerdings nur für kurze Zeit erfüllt, dann stirbt Gerda nach kurzer glücklicher Ehe. Obwohl Niels es zu Beginn der Ehe „nicht übers Herz [brachte], ihr ihren Gott zu nehmen, nicht all jene weißen Engelscharen zu verbannen, die den ganzen Tag singend durch den Himmel schweben“ (JSW, 568),¹²² übernahm Gerda schließlich seine atheistischen Überzeugungen. Im Tod wendet sie sich jedoch in ihrer Angst wieder Gott zu:

¹¹⁵ [Nydelig] JSV II, 273.

¹¹⁶ Obwohl H.C. Andersens bedeutender Einfluß auf J.P. Jacobsen nicht unbeachtet geblieben ist und in den meisten Jacobsen-Monographien erwähnt wird – vgl. bspw. Bengt Algot Sørensen: *Jens Peter Jacobsen*, S. 25-26 und 34 – gibt es anscheinend bis heute nur eine einzige Untersuchung, die sich näher damit beschäftigt hat. Dieser Beitrag, der sich auch mit dem Einfluß Andersens auf andere Autoren befaßt, beschränkt sich jedoch in bezug auf Jacobsen hauptsächlich auf die Parallelen zwischen Andersens *Hühnergetes Familie* (*Hønse-Grethes Familie*) und Jacobsens *Marie Grubbe*, ohne überhaupt auf *Niels Lyhne* einzugehen, vgl. Hilma Borelius: „H.C. Andersen – mönster och inspirationskälla. Några iakttagelser.“ In: Gunnar Aspelin und Elof Åkesson (Hg.): *Studier tillägnade Efraim Liljeqvist den 24 september 1930*. Lund 1930, Bd. I, S. 565-580. Die intertextuellen Beziehungen zwischen der *Schneekönigin* und *Niels Lyhne* scheinen noch niemals untersucht worden zu sein.

¹¹⁷ [Den lille Gerda] JSV II, 274; AE II, 55.

¹¹⁸ Vgl. die psychoanalytisch orientierte Interpretation von Lederer, der *Die Schneekönigin* primär als Pubertätsdarstellung versteht: Wolfgang Lederer: *The Kiss of the Snow Queen. Hans Christian Andersen and Man's Redemption by Woman*. Berkeley, Los Angeles, London 1986.

¹¹⁹ [Denne tillidsfulde lille Pige] JSV II, 273.

¹²⁰ [I hele hendes tidligt udviklede Skikkelse var det kvindeligt Yppige ligesom uskuldiggjort ved noget af Barnets Fyldighed] JSV II, 273. Vgl. auch Thomalla, S. 99, zu Jacobsens Gerda im *femme fragile*-Kontext.

¹²¹ [Fordi at Gerda var saa ung og fordi han var saa sikker paa hendes Kjærlighed] JSV II, 274.

¹²² [Han nænnede ikke at tage hendes Gud fra hende, ikke at landsforvise alle hine hvide Skarer af Engle, der svæver syngende den ganske Dag igjennem Himlen] JSV II, 275.

„Wie quoll der Kinderglaube nicht wieder hervor! sie wurde wieder dasselbe kleine Mädchen, das an der Hand ihrer Mutter zur Kirche ging“ (JSW, 575).¹²³ Auch in ihrer kindlichen Religiosität entspricht sie auf diese Weise dem Prätext, in dem Andersens Gerda mit Gottes Hilfe das letzte Stück Weges zum Palast der Schneekönigin, zu Kays Befreiung, zurücklegt. Diese Hilfe Gottes erscheint in der gleichen kindlich-anschaulichen Form, von der auch Gerda Lyhnes Gottesvorstellung geprägt ist, als „kleine Engel“ (ASM, 283),¹²⁴ die aus Gerdas Atem wachsen, als sie das Vaterunser spricht. Sie vertreiben den Schneesturm, der Weg ist frei, Gerda kann zu Kay laufen und mit ihren warmen Tränen sein in Kälte gelähmtes Herz auftauen.

Wie Maar gezeigt hat, symbolisiert Kays Hingabe an die gefährliche Schneekönigin und seine Gefangenschaft im Eispalast seine emotionale Verödung. Er „geht dem Leben verloren“ und „wird durch Erkenntnis kalt“.¹²⁵ Eine ähnliche Entwicklung macht auch Niels durch. Als er Gerda trifft, ist er bereits ein lebensferner intellektueller Ästhet und *décadent*. Von Gerda erhofft er sich die Erlösung aus seiner innerlichen Kälte, aber das gelingt nur scheinbar. Aus der spirituellen Einsamkeit und Verzweiflung, in der sich der Atheist Niels befindet, seit er sich nach Edeles Tod von Gott abgewandt hat und seine Existenz zu leugnen versucht, kann ihn Gerda nicht befreien. Gelingt es Andersens Gerda, den Geliebten mit Hilfe der Religion zu erlösen, so kann Jacobsens Gerda nur noch die eigene Seele retten. Jacobsens Bezugnahme auf Andersens Figur der kleinen Gerda steht auf diese Weise nicht nur im Kontext der ähnlichen Frauendarstellungen beider Autoren, sondern erfolgt auch im Rahmen der bei Jacobsen zentralen Atheismusthematik. Was in Andersens märchenhaftem Kontext möglich erscheint, die Erlösung des einsamen, vergeistigten Mannes durch die Liebe einer hingebungsvollen, kindlich-unschuldigen Frau, entlarvt Jacobsen auf diese Weise als Lüge. Nicht für alle bietet die *femme-enfant* Erlösung.

9.1.1.1.4. Gerda Johansen

Daß die Liebe zu einer *femme-enfant* nicht für alle Formen problematischer männlicher Existenz Erlösung bereithält, muß auch Bangs Joán Ujházy erkennen. Bang griff in seinem Roman *Die Vaterlandslosen* auf Andersens und Jacobsens „kleine Gerda“ zurück, um seiner-

¹²³ [Hvor vælded ikke Barnetroen frem igjen! Hun blev den samme lille Pige, der gik til Kirke med sin Moder] JSV II, 282-283.

¹²⁴ [Smaa klare Engle] AE II, 73.

¹²⁵ Maar: *Geister und Kunst*, S. 184.

seits die Problematik des in einer einsamen, unglücklichen Existenz gefangenen Mannes zu beschreiben, der von einer kindlich-unschuldigen Frau eine Wende seines Schicksals erhofft.

Der heimatlose Joán fährt nach der oben geschilderten Begegnung mit dem ihm überlegenen Konkurrenten Jens Lund in das Herkunftsland seiner Mutter, nach Dänemark, wo er ein letztes Konzert geben will. Dort wird der existentielle Außenseiter Joán freundlich aufgenommen und fühlt sich wohl, wenngleich er schon aufgrund seiner unvollkommenen Sprachkenntnisse auch im Land seiner geliebten Mutter keine Heimat finden kann. Bezeichnenderweise spielt er die dänischen Volkslieder, die ihm seine Kinderfrau beigebracht hat, mit Gefühl, aber „wie ein Zigeuner“ (GW III, 296; VM V, 286). Er weiß, daß er bald auf seine staatenlose Insel zurückkehren wird, aber er hofft, dies nicht allein tun zu müssen, als er sich in die Kaufmannstochter Gerda, „ein ganz junges Mädchen“ (GW III, 343; VM V, 333), verliebt, deren Name in Verbindung mit ihrem „kleine[n] Gesicht“ (GW III, 431; VM V, 419) und ihren großen Augen (vgl. GW III, 393; VM V, 381) sie eindeutig als Bezugsfigur zu Andersens und Jacobsens „kleiner Gerda“ charakterisiert.

Sie erhält durch diese Identifikation mit Andersens Gerda die Rolle der potentiellen Erlöserin, die Joán aus seiner Einsamkeit befreien könnte. Eine serbische Volkssage, die Joán erzählt, um seine eigene Situation allegorisch zu umschreiben, berichtet von einer Insel ohne Frauen, auf der die Männer nur von ihrer „Verzauberung“ (GW III, 409; VM V, 396) befreit werden können, wenn eine Frau, die sie bedingungslos liebt, zu ihnen auf die Insel kommt. Dieses aktive Handlungsvermögen, das für eine solche Erlösungstat notwendig wäre und über das Andersens und auch Jacobsens Gerda verfügen, fehlt jedoch Bangs dekadenter (vgl. GW III, 352-353; VM V, 342-343) Frauengestalt, die vermutlich nicht ganz zufällig den apokalyptischen Namen „Johansen“ (GW III, 344; VM V, 334) trägt. Obwohl sie Joáns Gefühle erwidert, kommt es zu keiner Verbindung zwischen den beiden.

Das Scheitern ihrer Liebe wird zunächst mit einigen oberflächlichen Umständen begründet: einerseits ist Gerda bereits dem Geschäftsführer ihres Vaters versprochen, andererseits erinnert sich Joán nur zu gut an das heftige Heimweh seiner jungverstorbenen Mutter und möchte Gerda ein solches Schicksal ersparen. Der Text macht jedoch implizit deutlich, daß die eigentliche Ursache für Joáns einsame Abreise darin liegt, daß beide Partner vom jeweils anderen eine aktive Werbung erwarten. Obwohl ihr Name sie mit Andersens entschlossener Gerda verbindet, die sich unverzagt aufmacht, den verlorenen Freund zu erretten, kann Gerda Johansen dieser Rolle nicht entsprechen. Um das deutlich zu machen, identifiziert Bang sie noch mit einer zweiten Märchengestalt, die sich entgegengesetzt zu Andersens Gerda verhält. Diese Figur rettet ihren Geliebten nicht, sondern wartet vielmehr ihrerseits darauf, von ihm

aus einem hundertjährigen Schlaf erlöst zu werden. Bangs Gerda ist ein passives „Dornröschen“ (GW III, 503; VM V, 489), das von ihrem Prinz erwartet, daß er „über die Dornhecke [sprengt]“ (GW III, 517; VM V, 509), um sie entschlossen wachzuküssen. Dieser Anforderung wiederum kann Joán nicht entsprechen. Wie die Männer in der serbischen Sage, mit denen er sich identifiziert, kann er sich keine Frau „holen“, denn, wie es in der Überlieferung heißt: „die Frau müßte zu ihnen kommen“ (GW III, 408; VM V, 396).

Joáns passiver Unfähigkeit zur Werbung um Gerda, die geradezu die Ausmaße einer „Handlungsverweigerung“¹²⁶ annimmt, wird neben diesen Märchenmotiven auch explizit die Liebesgeschichte aus Shakespeares *Hamlet* als Folie unterlegt. Wenn der anwesende Pfarrer die Frage stellt, „ob sie [Ophelia] nicht gerade starb, weil sie *nicht* genommen wurde“ (GW III, 499; VM V, 486), muß Joán diese Überlegungen auf sich und Gerda beziehen. Es genügt jedoch nicht als Erklärung, daß er sich auf diese Weise in die Reihe von Hamlets „unentschlossene[n]“, dänischen Landsleuten einreihet, denen die Passivität „im Blut [liegt]“ (GW III, 498; VM V, 485). Daß er sich zu einem aktiven Handeln nicht entschließen kann, deutet nicht nur auf seine bereits beschriebene narzißtisch eingeschränkte Bindungsfähigkeit hin,¹²⁷ sondern indiziert vor dem Hintergrund konventionellen männlichen Rollenverhaltens zweifellos auch ein Defizit an traditioneller Maskulinität, auf das schon seine effeminiert wirkende Gewohnheit, mehrere Ringe zu tragen (vgl. GW III, 381; VM V, 369),¹²⁸ verweist. Läßt sich, wie Detering detailliert beschreibt,¹²⁹ und auch Klaus Mann¹³⁰ sowie die beginnende homosexuelle Literaturkritik zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts klar erkannte, schon Joáns Heimatlosigkeit als Camouflage-Metapher lesen, die „sinnbildlich“ das „innerliche“ Außenseitertum des Homosexuellen darstellt,¹³¹ so verstärkt sein ‚unmännliches‘ Verhalten diesen Eindruck einer von der heterosexuellen Norm abweichenden Geschlechtlichkeit.

Zusätzlich evoziert wird dieser homoerotische Subtext durch einen weiteren intertextuellen Rückgriff auf Jacobsens *Niels Lyhne*. Überraschend trifft Joán in Dänemark auch einen Jugendfreund wieder, mit dem ihn einst eine homoerotisch gefärbte Freundschaft verband. Als sie sich jetzt unerwartet wiederbegegnen, ist ihre große Wiedersehensfreude wiederum

¹²⁶ Wischmann, S. 119.

¹²⁷ Vgl. S. 259 dieser Arbeit.

¹²⁸ Einen ähnlichen Eindruck muß Bang selbst auf seine Umgebung gemacht haben. Die Frau seines Berliner Hausarztes, Berta Wasbutzki, erinnert sich, daß Bang „auf dem rechten kleinen Finger zwei Ringe [trug]“, die auffielen, wenn er „seine [...] bezaubernde Hand wie ein Mädchen kokett hoch hielt [...]“. Wasbutzki, S. 134.

¹²⁹ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 270-274.

¹³⁰ Vgl. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, S. 437.

¹³¹ Peter Hamecher: „Die Tragik des Andersseins.“ In: *Freundschaft und Freiheit* 1/6, S. 41f. zitiert nach: Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 412.

von homoerotisch interpretierbaren Zärtlichkeiten begleitet.¹³² So heißt es an einer Stelle: „ganz hingerissen legte er den Arm um Joan und drückte ihn eine Sekunde an sich, als sei er ein Weib“ (GW III, 432; VM V, 420). Dieser Freund rät Joán aufgrund eigener schlechter Eheerfahrungen und aus persönlicher Abneigung gegen Gerdas Familie, die seinen Besitz aufgekauft hat, von einer Werbung um Gerda ab. Auf diese Weise begibt sich in eine Gegenposition zu ihr, die sich auch als erotische Rivalität verstehen läßt. Indem Bang Joáns Freund den Namen „Erik“ gab, den in *Niels Lyhne* der von Niels begehrte Cousin trägt,¹³³ identifizierte er seine Figur mit Jacobsens gleichnamiger Gestalt und verstärkt durch diesen intertextuellen Verweis die camoufliert homoerotische Aussage des Textes. Thomas Mann wiederum griff die emotionale Abschiedsszene zwischen Erik und Joán im *Zauberberg* auf, um in dieser intertextuellen Bezugnahme seinerseits dem Abschied zwischen Joachim und Hans Castorp einen homoerotischen Subtext zu unterlegen.¹³⁴

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Polarisierung der Erscheinungsformen des Weiblichen als Verführerin einerseits und Erlöserin andererseits ein Konzept ist, das sich sowohl bei Bang als auch bei Thomas Mann wiederholt findet und in dessen Gestaltung sich nicht nur Thomas Mann auf Bang bezieht, sondern für dessen Darstellung beide Autoren auch dieselben Prätexte verwendeten. Neben die zeittypischen Darstellungen der dämonischen *femme fatale*, die in Andersens Schneekönigin eine Vorläufergestalt fanden, tritt in Bangs und in Thomas Manns Werk die auch bei Jacobsen gestaltete Figur der kindlichen Erlöserin, wie Andersens Gerda sie verkörpert. Die deutlichste Gerda-Figur bei Thomas Mann ist jedoch weder Gerda von Rinnlingen noch Gerda Buddenbrook, die beide eher die Schneekönigin als ihre kindliche Gegenspielerin repräsentieren, sondern „die kleine Imma“ (II, 204). Es fällt auf, daß die auf ein Grundgerüst reduzierte Handlung von *Königliche Hoheit* mit derjenigen der *Schneekönigin* überein stimmt: beide Texte beschreiben die Erlösung eines einsamen Mannes durch die Liebe einer Frau.¹³⁵ Neben dieser grundlegenden Parallele enthält *Königliche Hoheit* auch die bereits oben zitierte offene Anspielung auf *Die Schneekönigin*: „Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren“ (II, 57). Indem der „Silbersaal“ (II, 56) des herzoglichen Schlosses explizit mit seinem Gegenstück im Palast der Schneekönigin verglichen wird, rückt Klaus Heinrich in die Position Kays. Gerdas Stelle wird zunächst von seiner Schwester Ditlinde eingenommen: „Sie [Ditlinde] [...] war bei ihm [Klaus Heinrich] den ganzen Tag. Mit ihr lebte er, mit ihr schaute,

¹³² Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 274.

¹³³ Vgl. S. 130 dieser Arbeit.

¹³⁴ Vgl. S. 198 dieser Arbeit.

¹³⁵ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 317-318.

erfuhr, begriff er, im Zwiegefühle mit ihr empfing er die gemeinsame Welt" (II, 52-53). Die Auflösung dieses als „Glück" (II, 51) empfundenen, narzißtisch-symbiotischen Geschwisterverhältnisses der Kindheitsjahre, die spätestens mit Ditlindes Heirat erfolgt, läßt den aristokratischen Außenseiter Klaus Heinrich, der in der Schwester eine Verbündete gegen die Widrigkeiten der Welt sah, einsam zurück, bis in der Gestalt von Imma Spoelmann eine neue „kleine Schwester" (II, 337) und Gerda-Figur in sein Leben tritt. Imma besitzt wie Jacobsens Gerda eine „wohlausgebildete und dennoch kindliche Gestalt" (II, 217), die sie „wie ein kleines Mädchen" (II, 204) erscheinen läßt. Ihre „kindlichen Schultern", das „kindliche Gepräge ihres Köpfchens" (II, 204) mit dem „perlblauen Gesichtchen" und den „großen, schwarzen [...] Augen" (II, 184) sind weitere Merkmale, die eine unbedrohliche erotische Ausstrahlung signalisieren und Imma äußerlich deutlich dem Typ der *femme-enfant* zuordnen.

Durch ihr entschlossenes Auftreten der Schloßwache gegenüber erregt Imma Klaus Heinrichs Aufmerksamkeit. Wie Andersens Gerda fällt die „klein[e] und seltsam[e]" (II, 201) Imma durch eine konsequente Bereitschaft zu handeln auf und zeigt so den aktiven Zug, dessen Andersens, Jacobsens, Bangs und auch Thomas Manns *femme-enfants* bedürfen, um ihrer Aufgabe als Erlöserin (vgl. XI, 570) gerecht werden zu können. Nur Bangs Gerda, die das aktive Verhalten, das Joán von ihr erhofft, nicht zeigen kann, entspricht wirklich dem ‚klassischen‘ Typ der *femme-enfant*, der Kindlichkeit mit gefügiger Passivität vereint. Diese Umwertung der *femme-enfant* und ihrer konventionell passiven Rolle in eine aktive Erlösergestalt zeigt, daß es Andersen, Jacobsen, Bang und Thomas Mann, anders als vielen zeitgenössischen Schriftstellern, nicht darum ging, in der Gestaltung des „hilflos unabhängige[n] Weibchen[s]"¹³⁶ die „sexuelle und soziale Unterdrückung der Frau"¹³⁷ zu inszenieren, sondern daß sie die Figur der *femme-enfant* mit ihrer „sexuelle[n] Ungefährlichkeit"¹³⁸ in anderer Weise instrumentalisieren und sie als Gegenfigur zur bedrohlichen *femme fatale* brauchten.

Wie Wolfgang Lederer in seiner Analyse der *Schneekönigin* zeigt, nimmt in Andersens dualistischer Gestaltung von Gerda und der Schneekönigin die Schneekönigin die Rolle der intellektuellen Verführerin, Gerda hingegen die der emotionalen Erlöserin ein.¹³⁹ Diese Gegenüberstellung ist um so interessanter, als sich in dieser Dichotomie von Intellekt und Gefühl auch die konventionellen Zuschreibungen von Männlichkeit und Weiblichkeit spiegeln. Andersen gestaltet in dem Gegensatz von *femme fatale* und *femme-enfant* also nicht nur eine Kontrastierung zweier Frauentypen, sondern erreicht zugleich eine Gegenüberstellung von

¹³⁶ Thomalla, S. 74.

¹³⁷ Thomalla, S. 75.

¹³⁸ Thomalla, S. 71.

¹³⁹ Vgl. Lederer, S. 65-67.

den mit ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ verbundenen Vorstellungen. Der intellektuellen und gefährlichen *femme fatale*, die sich den patriarchalischen Weiblichkeitsvorstellungen nicht beugt, wird im Gegensatz zu der ‚ideale Weiblichkeit‘ verkörpernden, instinktgesteuerten und sich aufopfernden geschwisterlichen Kindfrau¹⁴⁰ eine männliche Rolle zugewiesen. Obwohl Andersens Gerda auf diese Weise das weibliche Element vertritt, weicht sie jedoch insofern von den konventionellen Weiblichkeitszuschreibungen ab, als sie nicht Passivität, sondern Aktivität darstellt und dem Mann zu einem gewissen Teil die passive Rolle zuweist. Während Kay in seiner Gefangenschaft zwangsläufig in einer rein passiven Haltung verharrt und es Gerda überlassen bleibt, ihr gemeinsames *happy ending* zu bewirken, wird bei Jacobsen, Bang und Thomas Mann jedoch auch dem passiven Mann ein gewisses Maß an Aktivität abverlangt. Zwar weisen sowohl Niels als auch Joán und Klaus Heinrich eine eingeschränkte Männlichkeit auf. Niels wird von seiner kleinen Schwägerin ausgelacht: „Er geht ja umher und parfümiert sich; ist das männlich?“ (JSW, 564)¹⁴¹ Joán wirkt in schon beschriebener Weise effeminiert und Klaus Heinrich ist verkrüppelt. Von allen dreien wird jedoch erwartet, daß sie um ihre ‚Gerda‘ werben. Klaus Heinrich hat dabei den schwierigsten Kampf zu bestehen, als er versucht, die schnippische und abweisende Imma für sich zu gewinnen. Niels kann sich Gerdas Liebe zwar sicher sein, muß aber immerhin bei ihrem Vater um ihre Hand anhalten. Joáns Liebe zu Gerda hingegen scheitert – ebenso sehr an seiner ‚unmännlichen‘ Unentschlossenheit wie an ihrer ‚weiblichen‘ Verzagtheit. Bangs Gerda hat außerdem darunter zu leiden, daß sie gegen ihren impliziten Nebenbuhler Erik nicht bestehen kann.

Während Gerda Johansen durch ihre zu stark ‚weiblich‘-passive Haltung als Partnerin für Joán letztlich nicht in Frage kommt, wird komplementär dazu der erotische Reiz, den Thomas Manns Imma auf den latent homosexuellen Klaus Heinrich ausübt, durch ihre ‚männlich‘-aktiven Züge verstärkt. Dazu gehört einerseits ihr mitunter rücksichtsloses, „hochmütige[s]“ (II, 210), von „Spott“ (II, 213) geprägtes Verhalten, das das „Kätzchen“ (II, 209) Imma trotz der kameradschaftlich-unschuldigen *femme-enfant*-Eigenschaften einer idealen „Gefährtin“ (II, 203) in die Nähe der faszinierenden, dominanten *femme fatale* rückt, und andererseits ihr knabenhaftes Aussehen (vgl. II, 208, 210). Der in aristokratischer Einsamkeit lebende, latent homosexuelle Klaus Heinrich braucht als ideale Partnerin eine Frau, die ihn aus seiner Isolation befreit, ihn wie eine Schwester umsorgt und statt bedrohlicher weiblicher Sexualität eine androgyne, „unentwickelte Erotik“¹⁴² verkörpert. Imma stellt in ihrer Kombination aus schwe-

¹⁴⁰ Vgl. Lederer, S. 62-63 und 157-158.

¹⁴¹ [Han gaar og kommer Parfume paa sig, er det mandigt?] JSV II, 271.

¹⁴² Jens Malte Fischer: *Décadence*, S. 575.

sterlicher *femme-enfant*, verharmloster *femme fatale* und knabenhaftem Mädchen diese ideale Frau dar.

9.1.1.1.5. „Liederliche Weiber“: Gerda und das Räubermädchen

Andersens *Schneekönigin*, einem Text, der offensichtlich für Thomas Manns Gestaltung von Frauenfiguren und die kategorisierende Einordnung des ‚Weiblichen‘, die sich in allen seinen Werken beobachten läßt, von enormer Bedeutung war, konnte Thomas Mann auch eine weitere mit Frauendarstellungen verbundene Strategie homoerotischer Camouflage entnehmen, die er neben der schon beschriebenen Instrumentalisierung der *femme fatale* mehrfach anwandte – zum ersten Mal in *Der kleine Herr Friedemann*. Es handelt sich bei dieser Strategie um eine sehr offen darlegende und doch zugleich auch wieder verschleiende Technik, in einem von Heterosexualität bestimmten Text auf Homoerotik hinzuweisen. Thomas Mann verzichtet in *Der kleine Herr Friedemann* bekanntlich auf die offene Beschreibung männlicher Homoerotik. Zugleich deutet er jedoch eine lesbische Nebenhandlung an, um auf diese Weise auf einen homoerotischen Subtext der Haupthandlung zu verweisen.

In *Der kleine Herr Friedemann* interessiert sich die kühle Gerda von Rinnlingen, deren Verhältnis zu ihrem Ehemann von ihrer Umwelt als betont distanziert wahrgenommen wird, auffällig für eine junge Frau. In verführerischer Pose, „langsam ein Zigarette [rauchend], wobei sie den Rauch durch die Nase ausatmete“ (VIII, 101), unterhält sich Gerda mit „dem jungen Fräulein Stephens“ (VIII, 101), die sich von dieser Zuwendung offensichtlich bedroht fühlt und „ängstlich lächelnd“ (VIII, 101) antwortet. Ist es auch etwas gewagt, Fräulein Stephens als Gerdas „Geliebte“ zu bezeichnen,¹⁴³ so läßt sich immerhin ein deutliches Anreizen lesbischer Assoziationen konstatieren, die gewissermaßen auf die Haupthandlung ‚abfärben‘ und die Funktion besitzen, auch Friedemanns Liebe zu Gerda in einem homoerotischen Licht erscheinen zu lassen.

Diese Technik läßt sich auch bei anderen homosexuellen Autoren beobachten, besonders deutlich bei Oscar Wilde, der insgesamt in bezug auf die Darstellung homoerotischer Inhalte ähnliche Vorgehensweisen zeigt wie Bang und Thomas Mann. In *Salomé* entwirft Wilde in der Titelfigur nicht nur eine der „repräsentativen Gestalten der Femme fatale“,¹⁴⁴ er stellt ihr auch in dem jungmädchenhaft keuschen und ‚weiblich‘-passiven Jokanaan einen femininierten Mann gegenüber und kreierte durch diese Umkehrung der Geschlechterzuordnungen

¹⁴³ So Kim, S. 192.

¹⁴⁴ Rasch, S. 76-77.

und des Geschlechterverhältnisses¹⁴⁵ einen homoerotischen Subtext. Er nutzt die Figur der aktiv werbenden Frau, die ihrer Begierde nach dem schönen Jokanaan eloquent mit Worten aus dem *Hohen Lied Salomons* Ausdruck verleiht,¹⁴⁶ als Projektionsfläche für sein eigenes „homosexuelles Begehren des männlichen Körpers“.¹⁴⁷ Diese Instrumentalisierung einer Frauenfigur als *alter ego* des homosexuellen Autors, die sich bei Wilde beobachten läßt, ist eine grundlegende Camouflage-Technik, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Neben der Verlagerung eigentlich homosexueller Gefühle auf eine maskulinisierte, heterosexuelle Frauengestalt entwirft Wilde in *Salomé* in der innigen Freundschaft zweier Soldaten, die er aus Flauberts *Salammô* übernahm,¹⁴⁸ auch eine stark homoerotisch gefärbte Nebenhandlung. Auf dieses „Freundschaftsidyll“¹⁴⁹ weist die beginnende homosexuelle Literaturwissenschaft in Rezensionen des Dramas besonders hin. Nicht zufällig gehörte die Szene, die dieses „homosexuelle Verhältnis“ zeigt, zu denjenigen, die in Alla Nazimovas 1923 fertiggestellter Verfilmung von Wildes Drama besonderen Anstoß erregten¹⁵⁰ – vermutlich weil ihre Funktion nicht zuletzt darin besteht, die Haupthandlung ebenfalls in einen homoerotischen Zusammenhang zu stellen.¹⁵¹

Thomas Mann kannte *Salomé* gut (vgl. XII, 548). Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß er den Text vor der Veröffentlichung der ersten deutschen Übersetzungen 1903¹⁵² zur Kenntnis nahm. Obwohl Thomas Mann von Wilde Techniken der homoerotischen Camouflage übernahm, und *Tonio Kröger*, wie Detering gezeigt hat, neben anderen intertextuellen Bezugstexten auch *Das Bildnis des Dorian Gray* als Prätext zugrunde lag,¹⁵³ ist ein Einfluß von *Salomé* auf *Der kleine Herr Friedemann* deshalb nicht anzunehmen. Trotz deutlich erkennbarer Parallelen zwischen Wildes und Thomas Manns Vorgehensweise bei der Gestaltung homoerotischer Subtexte ist es aber auch gar nicht nötig, Wildes Einfluß schon für *Der kleine Herr Friedemann* anzusetzen, denn in Andersens *Schneekönigin* verfügte Thomas Mann bereits über einen Prätext, der sich auf subtilere Weise der gleichen Technik bediente.

¹⁴⁵ Vgl. Rhonda K. Garelick: *Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton 1998, S. 131 und 138.

¹⁴⁶ Vgl. Garelick, S. 138.

¹⁴⁷ [Homosexual desire for the male body] Showalter, S. 151.

¹⁴⁸ Vgl. Garelick, S. 206.

¹⁴⁹ So ein Rezensent des *Eigenen*, zitiert nach Keilson-Lauritz: *Die Geschichte der eigenen Geschichte*, S. 311, genauere bibliographische Angaben fehlen dort.

¹⁵⁰ [Homosexual relationship] Russo, S. 29.

¹⁵¹ Vgl. Garelick, S. 143.

¹⁵² Oscar Wilde: *Salome*. Tragödie in 1 Akt. Übertragen von Hedwig Lachmann. Zeichnungen von Marcus Behmer. Leipzig: Insel 1903 und Oscar Wilde: *Salome*. Drama in 1 Aufzuge. Ins Deutsche übertragen von Isidore Leo Pavia und Hermann Freiherr von Teschenberg. Leipzig: Max Spohr 1903.

¹⁵³ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 295-306.

Die maskuline Rolle der verführerischen Schneekönigin ist bereits umrissen worden. Es ist auffällig, daß Andersens Märchen neben dieser Umbesetzung von Geschlechterrollen, die sich im Verhältnis der mächtigen Schneekönigin zu dem hilflosen Knaben Kay zeigt, auch andere Konstellationen aufweist, die eine homoerotische Lesart zumindest möglich machen, wenn nicht gar nahelegen – insbesondere für in dieser Beziehung sensibilisierte homosexuelle Leser.¹⁵⁴ Auf ihrer Reise zum Palast der Schneekönigin, aus dem sie Kay befreien will, begegnet Gerda einem kleinen Räubermädchen, das sie vor ihrer blutrünstigen Mutter rettet, die die kleine Gerda am liebsten „schlachten“ (ASM, 276)¹⁵⁵ und aufessen möchte. Das Räubermädchen begründet die Verhinderung der kannibalistischen Greuelthat mit den Worten: „Sie [Gerda] soll mit mir spielen. Sie soll [...] in meinem Bett schlafen.“ (ASM, 276)¹⁵⁶ Gerda ist erleichtert, dem Tod entkommen zu sein, und läßt sich von dem Räubermädchen, das sie zuvor tröstet und ihr die Tränen abwischt, „mit ins Bett“ (ASM, 278)¹⁵⁷ ziehen, obwohl sie immer noch etwas „furchtsam“ (ASM, 278)¹⁵⁸ ist, denn ihre Retterin nimmt ein Messer mit ins Bett. Wie der Erzähler berichtet, schlingt das kleine Räubermädchen „seinen Arm um Gerdas Hals“, hält „das Messer in der anderen Hand“ (ASM, 278)¹⁵⁹ und droht, es Gerda „in den Leib“ zu stoßen, wenn sie nicht „still“ (ASM, 279)¹⁶⁰ liege. Maar interpretiert die deutlich sexuellen Konnotationen dieser Szene zutreffend: „Das Verhältnis des Räubermädchens zu Gerda [...] ist genau gesehen nicht bloß erotisch, sondern sadistisch-homosexuell gefärbt, und zwar stark gefärbt.“¹⁶¹ Thomas Mann fand in der *Schneekönigin* also nicht nur die Weiblichkeits-Dichotomie von *femme fatale* und *femme-enfant* vor, von der seine eigene Wahrnehmung des ‚Weiblichen‘ stark geprägt war, Andersens Märchen bot in der Gestalt des Räubermädchens auch eine kurze Beschreibung homoerotischer Gefühle.

Kann man schon aufgrund dieser Kombination sicher sein, daß Andersens Text Thomas Manns Aufmerksamkeit erregt haben muß, so hat Michael Maar ausführlich dargelegt, warum gerade die Gestalt des Räubermädchens, die ja nur eine Nebenfigur darstellt, Thomas Manns Interesse fand. Er begründet das zum einen mit einer eindrucksvollen Liste von Frauen- und Mädchenfiguren in Thomas Manns Werken, die alle dem dunklen, knabenhaften Typus von Andersens „maskulinem“¹⁶² Räubermädchen entsprechen und als produktive Spuren von

¹⁵⁴ Vgl. Conner/Sparks/Sparks, S. 307.

¹⁵⁵ [Slagte] AE II, 67.

¹⁵⁶ [„Hun skal lege med mig. [...] Hun skal [...] sove hos mig i min Seng.“] AE II, 67.

¹⁵⁷ [Med ned i Sengen] AE II, 69.

¹⁵⁸ [Bange] AE II, 69.

¹⁵⁹ [Lagde sin Arm om Gerdas Hals, holdt Kniven i den anden Haand] AE II, 69.

¹⁶⁰ [„Nu skal Du ligge stille!“ sagde Røverpigen, „ellers faaer Du Kniven op i Maven!“] AE II, 69.

¹⁶¹ Maar: *Geister und Kunst*, S. 176; vgl. auch Lederer S. 57.

¹⁶² Lederer, S. 57.

Thomas Manns Andersen-Rezeption anzusehen sind,¹⁶³ und zum anderen mit dem Hinweis darauf, daß Thomas Manns persönliche Vorliebe für diesen androgynen Frauentyp auch durch seine Heirat mit der dunkelhaarigen, knabenhaften Katia Pringsheim belegt wird.¹⁶⁴ Geht man also davon aus, daß das Räubermädchen schon durch seine Zugehörigkeit zu einem androgynen Typus Thomas Manns Aufmerksamkeit erregte, so läßt sich kaum daran zweifeln, daß diese Figur dadurch, daß Andersen sie in einen homoerotischen Kontext stellte, für Thomas Mann noch faszinierender wurde. In der Beziehung zwischen Gerda und dem Räubermädchen dürfte er sein frühestes literarisches Muster für eine auf die Haupthandlung abfärbende homoerotische Nebenhandlung kennengelernt haben.

Die bei Andersen zu beobachtende „Verschiebung [...], die aus dem mann-männlichen [...] ein lesbisches Verhältnis macht“,¹⁶⁵ dient natürlich tarnenden Zwecken. Die lesbische Konstellation hat den Vorteil, daß zwar „de[r] männliche Aspekt maskier[t], die Gleichgeschlechtlichkeit jedoch signalisier[t]“ wird.¹⁶⁶ Als eine solche stellvertretende Darstellung einer lesbischen Nebenhandlung, wo die Gestaltung einer mann-männlichen Liebeshandlung zu gewagt erscheint, konnte Thomas Mann Andersens Geschichte vom kleinen Räubermädchen verstehen und sie als Modell für eigene Darstellungen übernehmen. Auf Gerda von Rinningen und Fräulein Stephan folgen in *Königliche Hoheit* die bereits erwähnte, im Wahn von „liederlichen Weibern“ (II, 222) körperlich bedrängte Gräfin Löwenjoul, im *Zauberberg* das für Clawdia Chauchat schwärmende Fräulein Engelhart sowie die ebenfalls schon erwähnte namenlose Ägypterin¹⁶⁷ und die bisexuelle Ammy Nölting mit ihrer eifersüchtigen Freundin (vgl. III, 575-576).

In der frühen Erzählung *Ein Glück* werden lesbische Gefühle sogar aus der untergeordneten Sphäre der Nebenhandlungen herausgehoben und auf die Protagonistin selbst bezogen, wenn „die kleine Baronin Anna“ (VIII, 349) sich bewußt wird, daß sie die Frau, mit der ihr Mann öffentlich flirtet, selbst „heiß“ (VIII, 359) begehrt. Die geistig verwirrte Gräfin Löwenjoul, die sich von den Frauen, mit denen ihr sadistischer Mann sich ungeniert vor ihren Augen einließ, sexuell bedroht fühlt, stellt gewissermaßen eine Variation und Fortschreibung der Baronin Anna da. Beide Frauen sind adeliger Herkunft und werden von ihrem Mann, einem Offizier, den sie aus Liebe geheiratet haben, auf besonders grausame Weise betrogen. Auch noch in *Königliche Hoheit* sind die Parallelen zu dem Schicksal von Bangs Protagonistin Ka-

¹⁶³ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 177-180.

¹⁶⁴ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 294; Vgl. auch Kim, S. 117.

¹⁶⁵ Maar: *Geister und Kunst*, S. 316.

¹⁶⁶ Keilson-Lauritz: *Maske und Signal*, S. 69.

¹⁶⁷ Vgl. S. 208 dieser Arbeit.

tinka Bai in *Am Wege*, einem Prätext von *Ein Glück*,¹⁶⁸ die von ihrem Mann, einem ehemaligen Offizier ebenfalls hintergangen wird, deutlich erkennbar. Allerdings verleiht Thomas Mann Bangs unspektakulärer Alltagsgeschichte in dem groschenromanhaften Schicksal der Gräfin deutlich melodramatische Züge, transponiert die Handlung in die Sphäre des Adels- und Trivialromans, paßt sie so dem Rahmen seines Romans an und – dies ist der bedeutendste Unterschied! – fügt die lesbischen Anspielungen hinzu. Bang macht deutlich, daß es sich bei dem liebevollen Verhältnis, das in *Am Wege* zwischen Katinka und der Pfarrerstochter Agnes Linde besteht, nicht etwa um eine Liebe unter Frauen, sondern vielmehr um eine Freundschaft handelt, die daraus entstanden ist, daß Agnes Katinka zur Vertrauten ihres Liebeskummers gemacht hat. Agnes' auffällige Zärtlichkeit für Katinka, die sie stets als „die schöne Frau“ (GW II, 506; VM I, 11), bezeichnet und mit häufigen stürmischen Umarmungen und Küssen bedenkt (vgl. u.a. GW II, 506; VM I, 12), nimmt eindeutig eine Stellvertreterrolle ein für die erotischen Gefühle, die sie dem Geliebten gegenüber nicht zeigen kann. Thomas Mann hingegen gestaltet in seinen Nachfolgetexten gezielt lesbische Gefühle – seien sie verdrängt wie in *Königliche Hoheit* oder der Protagonistin deutlich bewußt wie in *Ein Glück*.

Thomas Mann setzte jedoch nicht nur bewußt den für Bangs Werke typischen frau-fraulichen Bindungen die funktionalisierte lesbische Nebenhandlung, wie er sie bei Andersen vorfand, entgegen, sondern thematisierte diese Gegenüberstellung auch in *Ein Glück*. Während Anna für ihre Rivalin, „die kleine Schwalbe“ (VIII, 359), eindeutig erotische Gefühle empfindet, scheint diese ihr unerwartet freundliches Verhalten Anna gegenüber darauf zu gründen, daß sie in ihr „eine Kameradin“ (VIII, 361) erblickt. Sie folgt damit dem Grundmuster weiblicher Solidarität, das häufig in Bangs Werk geschildert wird.

Eine zärtliche Frauenfreundschaft verbindet nicht nur Katinka Bai und Agnes Linde in *Am Wege*, sondern auch unter anderem Tine und Frau Berg in *Tine* sowie Fräulein Kjær und Ida Brandt in *Ludwigshöhe*. Der kompensatorische Charakter dieser Beziehungen wird besonders deutlich, wenn von den altjüngferlichen Lehrerinnen auf dem Lande die Rede ist, die Bang mehrfach schildert. Wenn der Erzähler in *Das weiße Haus* beschreibt, wie die Handarbeitslehrerin Jungfer Stine „der Mutter immer einen Kuß zum Abschied geben“ muß, fügt er gleichsam erklärend hinzu: „Sie war der einzige erwachsene Mensch, den sie küßte“ (GW I, 377; VM I, 202) und deutet an, daß Zuneigung unter Frauen als – freilich unzureichender – Ersatz für nicht zustande kommende heterosexuelle Beziehungen fungieren kann. Im Gegensatz zu Thomas Mann verfolgt Herman Bang mit diesen Schilderungen keine doppelbödiges Strategie, sondern drückt nur das unbefriedigte Verlangen nach körperlicher Nähe und Zärt-

¹⁶⁸ Vgl. Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 320-324 und S. 86 dieser Arbeit.

lichkeit aus, das die meisten seiner einsamen Protagonistinnen empfinden. Für sie ist die Nähe zu anderen Frauen ein Surrogat für fehlende Sexualität.

Zugleich ist sie auch eine Ausdrucksform weiblicher Solidarität in einer ungastlichen Welt, wie der Kuß illustriert, mit dem sich die Pfarrerstochter am Ende der Erzählung *Irene Holm* von der einsamen und verspotteten Tänzerin verabschiedet und in dem für einen Augenblick die „Utopie einer weiblichen Gemeinschaft“¹⁶⁹ sichtbar wird. Dieses psychologische Einfühlungsvermögen für die gesellschaftliche Situation der Frau als „Beispiel der gegenwärtigen Unterdrückung der Schwachen“,¹⁷⁰ das Bangs Darstellung eines zärtlichen und solidarischen Umgangs zwischen Frauen typischerweise zugrundeliegt, zeigt Thomas Mann – vielleicht mit Ausnahme der Mutter-Tochter-Beziehung in *Die Betrogene* – nur in *Ein Glück*, und auch dort nur in der Figur der kleinen Schwalbe. Sie verkörpert die Vorstellung von weiblicher Solidarität, wie sie in Bangs Werken zum Ausdruck kommt, während die Baronin Anna ein erotisches Interesse an der Sängerin zeigt.

Thomas Manns Verzicht auf die Darstellung solcher freundschaftlichen Beziehungen zwischen Frauen, die er bewußt nicht übernahm, wenn er Prätexte von Bang verarbeitete, mag einerseits darin begründet sein, daß er nicht über das Einfühlungsvermögen für weibliche Außenseiterexistenzen verfügte, wie es der „große Psychologe“¹⁷¹ Bang wiederholt bewies. Andererseits zeugt es von einem insgesamt geringen Interesse des Autors für seine Frauenfiguren. Sind schon die in die Haupthandlung eingebundenen Frauengestalten in Thomas Manns Werken nur auf den Protagonisten ausgerichtet, ohne als eigenständige Personen dargestellt zu werden, so werden die Frauen der Nebenhandlungen erst recht einer umfassenden Instrumentalisierung ausgesetzt. Das rein funktionale Auftreten der eigens zum Zweck homoerotischer Camouflage konstruierten lesbischen Nebenfiguren, deren auffälligstes Beispiel die namenlose Ägypterin im *Zauberberg* darstellt, illustriert exemplarisch das allgemeine Desinteresse, das Thomas Mann seinen weiblichen Figuren entgegenbrachte. Zugleich zeigt sich hier bereits der noch darzustellende Unterschied zwischen Herman Bangs und Thomas Manns Frauenfiguren. Während Thomas Mann seine typenhaften Figuren rein funktional einsetzt, enthalten Bangs Werke neben den entindividualisierten *femmes fatales* Gräfin Hatzfeldt, Miss Alida und Lucia de Zamikof überwiegend psychologisch gezeichnete, empathische Frauenporträts. Eine seltsame Zwischenstellung nimmt der Roman *Gräfin Urne* ein, wo Bang eine Hauptfigur zugleich am Stereotyp der *belle dame sans merci* ausrichtet und ihre Gefühle einfühlsam beschreibt.

¹⁶⁹ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 268.

¹⁷⁰ Heitmann, S. 156.

9.1.1.2. „Jungfräulein Brand“

Nach Imma Spoelmann, Klaus Heinrichs kindlich-schwesterlicher Erlöserin, gestaltete Thomas Mann auch in seinem nächsten Roman, dem *Zauberberg*, wieder eine *femme-enfant*, die allerdings in der von Todeseros beherrschten Welt des Berghofs in ihrer Bedeutung hinter die verführerische Gestalt der *femme fatale* Clawdia Chauchat zurücktritt. Die bereits erwähnte Elly Brand, das Medium der spiritistischen Sitzungen auf dem Berghof, ist trotz ihres späten Auftretens neben einigen weniger wichtigen *femme-enfants* die zentrale Kindfrau des *Zauberbergs*. Wie bereits erläutert, wird Elly mit Bangs Elna aus der gleichnamigen Erzählung identifiziert.¹⁷² Es fällt jedoch auf, daß Elly und ihr *spirit* Holger zwar unbestreitbar Züge von Elna und ihrem Verlobten Holger tragen, daß die nicht mehr ganz junge Elna, die erst durch die Liebe zu Holger wieder aufblüht, jedoch weder vom Typ noch vom Alter her der kleinen Elly, dem „liebe[n] Ding von neunzehn Jahren“ (III, 910) entspricht. Die „kindlich-jungfräuliche Atmosphäre“ (III, 910), die sie umgibt, so wie „der volle und reine Kinderblick ihrer Blauaugen“ (III, 910), ihre „bloßen Ärmchen“ (III, 940), „Händchen“ (III, 941), „Fingerchen“ (III, 918) und ihr „Mündchen“ (III, 924) kennzeichnen die „liebliche kleine Elly“ (III, 918) deutlich als *femme-enfant*. Eine Charakterisierung, die auf Bangs Elna nicht zutrifft. Sollte Thomas Mann auch Ellys kindliche Züge unter Bezugnahme auf einen Prätext gestaltet haben, so kann das jedenfalls, soviel ist erkennbar, nicht Bangs *Elna* gewesen sein.

Ellys Funktion als liebenswerte Kindfrau unterscheidet sich von der Rolle der Erlöserin, wie sie Imma Spoelmann verkörpert. Statt den Protagonisten zu erlösen und ihn mit dem Leben zu versöhnen, ist es Ellys Aufgabe, als eine Verbündete zu agieren und für Hans Castorp eine Verbindung zum Totenreich herzustellen. In dieser Hinsicht löst sie ihre Gegenfigur, die *femme fatale* Clawdia Chauchat ab, die als eine der zahlreichen *Hermes psychagogos*-Gestalten des Romans die Einheit von Eros und Thanatos verkörpert, mit der diese mythologische Figur assoziiert wird.¹⁷³ Ihre Eigenschaft als Seelenführerin zeigt sich in mehreren Szenen, wo sie in der für Hermes typischen Rolle einer Türhüterin auftritt (vgl. u.a. III, 296, 478).¹⁷⁴ Dieser Funktion als Führerin ins Jenseits entsprechend darf sie auch bei der nach ihrer Abreise stattfindenden Séance nicht fehlen und ist auf seltsame Weise stellvertretend in Form ihres Röntgenbildes anwesend, das Hans Castorp plötzlich in der Hand hält „und das bestimmt nicht er, Hans Castorp, in dieses Zimmer eingeführt hatte“ (III, 925). Ihre Rolle als

¹⁷¹ Heitmann, S. 148.

¹⁷² Vgl. S. 305 dieser Arbeit.

¹⁷³ Vgl. Karl Kerényi: *Hermes der Seelenführer*. Zürich 1944, (= *Albae vigiliae*, Neue Folge 1), S. 64-71.

¹⁷⁴ Vgl. Kristiansen, S. 199-200.

Begleiterin des „Hadesreisenden“¹⁷⁵ Hans Castorp, als „Grenzgängerin“ und „Mittlerin zwischen den Welten“¹⁷⁶ fällt nun der kleinen Elly zu, unter deren Führung Hans Castorp noch tiefer als bisher in der todesverhafteten Welt des *Zauberbergs* „ins Untere hinabgeraten“¹⁷⁷ wird, wo ihm der verstorbene Freund und Vetter begegnet.

Als „unerheblich[er] Fall“ (III, 910) unter den Kranken ist Elly im Gegensatz zu der Krankheit und Untergang verkörpernden Clawdia Chauchat zunächst nur bedingt der Sphäre des Todes zuzuordnen. Die Charakterisierung der „freundlichen kleinen dänischen Radfaherin“ mit dem „flachsblonden Scheitel“ (III, 910) entspricht den klischeehaft nordischen Eigenschaften, mit denen auch Hans Castorp aus dem „Flachland“ in Verbindung gebracht wird. Wenn er jedoch trotz der nüchtern-mäßvollen Sphäre seiner Herkunft gegen die Lockungen der Todeserotik auf dem Berghof nicht immun ist, so stellt sich die „im praktischen Leben“ (III, 910) stehende Elly gar als eine unerwartete Grenzgängerin zwischen Leben und Tod heraus. In ihrer Figur verbinden sich die stereotypen Eigenschaften nordischer Bodenständigkeit mit einer rätselhaften Begabung für das Übernatürliche. Es ist möglich, daß Thomas Mann – ähnlich wie Rilke, als er für die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* den Schauplatz Dänemark wählte – von einer „Vertrautheit der Skandinavier mit Gespenstern“¹⁷⁸ ausging, und mit Ellys dänischer Heimat „eine gewisse Empfänglichkeit für Übersinnliches“¹⁷⁹ verband.¹⁸⁰

Daß Ellys Wesen eine dem Jenseits zugehörige Seite enthält, zeigt sich zunächst in der Ähnlichkeit, die sie mit der unheilbar kranken Karen Karstedt, einem „Kind des Todes“ (III, 429) und einer weiteren *femme-enfant*-Gestalt des *Zauberbergs* verbindet (vgl. III, 935). Zusätzlich wird ihre Fähigkeit, als Medium Kontakt zur Geisterwelt aufzunehmen, dadurch hervorgehoben, daß sie Vergils Sibylle von Cumae gleicht, der „jungfräulichen Somnambulen“, mit deren Hilfe Äneas die Pforten zur Unterwelt durchschreitet.¹⁸¹ Schließlich wird ihr noch eine weitere todesverbundene *femme-enfant* zur Seite gestellt, nämlich Novalis' Verlobte Sophie von Kühn. Die früh verstorbene kindliche Geliebte des romantischen Dichters, dessen literarische „Verschmelzung von Nacht, Wollust, Traum und Tod“¹⁸² eine wichtige Folie für

¹⁷⁵ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 57.

¹⁷⁶ Runge, S. 74-75.

¹⁷⁷ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 116.

¹⁷⁸ Hans-Jürgen Schlüter: „Fragwürdiges in hochrangiger Prosa. Die parapsychologischen Motive in Rilkes *Aufzeichnungen...* und Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. München 1991, (= Akten des Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990), Bd. XI, S. 177-183, hier: S. 177.

¹⁷⁹ Schönau, S. 165.

¹⁸⁰ Vgl. auch Matthias, S. 8-9.

¹⁸¹ Frizen: *Zeitenwende*, S. 241.

¹⁸² Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 79.

Thomas Manns Darstellung der todesverhafteten, erotisierten Krankenwelt des Sanatoriums bildet,¹⁸³ tritt im *Zauberberg* als Ellys Schwester Sophie auf, die in ihrer Todesstunde der weit entfernten Elly als Vision erscheint.¹⁸⁴

Damit sind die zum großen Teil von intertextuellen Bezügen gesteuerten Implikationen dieser Szene aber noch lange nicht ausgereizt. Hinter Elly selbst verbergen sich noch weitere *femme-enfants*. Ihre telepathischen Fähigkeiten, die sie zu einer „Jungfrau mit Stimmen“ (III, 912) machen, sowie der auf den Tod auf dem Scheiterhaufen verweisende Nachname „Brand“ zeigen, daß sie Johanna von Orleans darstellt,¹⁸⁵ die „Jungfrau in Waffen“,¹⁸⁶ mit der das „Motiv der Mannweiblichkeit“ verbunden ist,¹⁸⁷ das auch in Ellys enger, untrennbarer Verbindung zu ihrem männlichen *spirit* Holger anklingt. Elly erhält durch diese Identifikation mit Jeanne d’Arc die androgyne Knabenhaftigkeit, die auch Imma Spoelmann auszeichnet.

Neben Johanna von Orleans, die sich auch wegen ihres auf die Apokalypse verweisenden Vornamens für die Identifikation mit Elly anbietet und Elly auf diese Weise außerdem noch enger an die Johannes-Figur Hans Castorp bindet, verbirgt sich hinter Elly, deren Identität ähnlich wie Clawdia Chauchat von einer Vielzahl von intertextuellen Bezugsfiguren bestimmt wird, auch Goethes Gretchen. Wie bereits erläutert, gelingt es erst, den toten Joachim erscheinen zu lassen, als Hans Castorp durch das Abspielen einer Arie aus Gounods *Faust*-Oper, nämlich Valentins Gebet für seine Schwester Margarethe, den spiritistischen Bemühungen mehr Nachdruck verleiht. Die narzißtisch-inzestuösen und homoerotischen Implikationen, die sich aus Hans Castorps Identifizierung mit Margarethe und Joachims Identifikation mit Valentin ergeben, sind bereits dargestellt worden.¹⁸⁸ Diese Bezugnahme auf die Gretchen-Tragödie wird jedoch noch über Hans Castorp und Joachim hinaus ausgeweitet. Da Hans Castorp auf Ellys übersinnliche Fähigkeiten angewiesen ist, er ohne sie Joachim nicht hervorbeschwören könnte, sie hingegen erst ein Ergebnis erzielt, als Hans Castorp mit der passenden Musik nachhilft, ergibt sich, daß beide gemeinsam die Position Gretchens einnehmen. Die Verschmelzung, die Elly und Hans Castorp an dieser Stelle eingehen, wird durch ihre körperliche Verbindung während der Séance deutlich und wird noch dadurch verstärkt, daß die beiden nicht nur in ihrer nordischen Gewöhnlichkeit, sondern auch in anderen Eigenschaften übereinstimmen, die Elly zu Hans Castorps „Doppelgänger[in]“ machen.¹⁸⁹

¹⁸³ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, passim und S. 197 dieser Arbeit.

¹⁸⁴ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 127.

¹⁸⁵ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 329.

¹⁸⁶ Hilmes, S. 80.

¹⁸⁷ Maar: *Geister und Kunst*, S. 214.

¹⁸⁸ Vgl. S. 305 dieser Arbeit.

¹⁸⁹ Koc, S. 111.

Goethes Werke waren für Thomas Manns Gestaltung seiner *femme-enfants* insgesamt von erheblicher Bedeutung. Neben der androgynen Mignon, der klassischen Kindfrau der deutschen Literatur, auf die Thomas Mann sich mehrfach bezieht,¹⁹⁰ lassen sich unter anderem auch Klärchen und Otilie dem Typ der *femme-enfant* zuordnen. Deutlich entspricht auch Gretchen, Klärchens „Schwestergestalt“ (IX, 615), die Thomas Mann in „ihrer reinen Kindhaftigkeit“ als „eine Figur von unsterblichem Liebreiz“ (IX, 614) ansah, dem Bild der „unschuldig[en]“ (Vers 2624), „sitt- und tugendreich[en]“ (Vers 2611), dabei aber auch etwas „schnippischen“ (Vers 2612) jungen Geliebten, wie sie bei Thomas Mann besonders in der Figur von Imma Spoelmann dargestellt ist. Klärchen, die sich ohne Zögern aufmacht, den Geliebten zu befreien, verfügt darüber hinaus auch über den aktiven Zug, den sie mit Imma gemeinsam hat und den Thomas Mann so attraktiv fand. Wenn Thomas Mann betont, die Figur Gretchens und Klärchens sei die „des kleinen Mädchens aus dem Volke“, das sich durch „schlichte Unschuld“ und „stolze, bewundernde und grenzenlose Hingabe“ (IX, 615) an den Geliebten auszeichne, so läßt sich in diesem Bild, das er von Goethes Kindfrauen zeichnet, sein eigenes Ideal der hingebungsvollen *femme-enfant* erkennen.

Elly wird bezeichnenderweise nicht etwa mit dem Gretchen der Werbungs- und Liebes-szenen identifiziert, sondern mit der Büßerin im Kerker. Aus Gretchens „Blutstuhl“ (V, 4592) wird Ellys „Marterstuhl“ (III, 943).¹⁹¹ Fausts Geliebte hat ein in Unrecht gezeugtes Kind geboren und es getötet. Elly bringt in einem „Akt der Geburt“ (III, 940) den toten Joachim hervor. Diese Wiedererweckung eines Toten stellt eine Handlung dar, die zwar alle Beteiligten, insbesondere Hans Castorp fasziniert, im Grunde aber als falsch und unmoralisch verurteilt wird, wie Hans Castorps an Joachim gerichtetes „Verzeih!“ (III, 947) vermuten läßt. Diese Vorgänge werden nun zur Kerkerszene aus *Faust* in Beziehung gesetzt, wo Gretchen für die mörderischen Folgen einer ebenfalls „skandalösen Niederkunft“ (III, 943) büßen soll. Thomas Mann paßt als zusätzlichen Verweis auf den Prätext die Kulisse entsprechend an: Schauplatz der Séance, an der bezeichnenderweise auch ein „Staatsanwalt“ (III, 939) teilnimmt, ist ein an ein Verließ erinnernder, verschlossener Kellerraum, wo Elly von Hans Castorp in „Haft“ (III, 934) genommen wird und zu dem der sinister wirkende Psychologe Krokowski wie ein zweiter Mephisto den Schlüssel bereithält (vgl. III, 947).

Auch Ellys Nachname markiert ihre Identifizierung mit Gretchen, denn er stimmt mit einem biographischen Modell, das Goethe zur Gestaltung seines Gretchen benutzte, überein. Die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt, die 1772 in Goethes Heimatstadt Frankfurt

¹⁹⁰ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 179.

¹⁹¹ Vgl. Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 147.

hingerichtet wurde,¹⁹² diente ihm als Vorbild für seine weibliche Hauptfigur. Susanna Margaretha Brandts Bedeutung für die Entstehung des *Faust*, die 1939 von Ernst Beutler zweifelsfrei belegt wurde,¹⁹³ war schon mehrere Jahre zuvor vermutet und in der Forschung kontrovers diskutiert worden.¹⁹⁴ Als Thomas Mann während der langen Entstehungszeit des *Zauberbergs* auch seinen Essay *Goethe und Tolstoi* verfaßte und sich zu diesem Zweck in die Goethe-Forschung einarbeitete, stieß er sicherlich auch auf die vermutete Vorbildfunktion der Frankfurter Kindsmörderin. Wenn er 1938 in *Über Goethes „Faust“* Susanna Margaretha Brandt unerwähnt läßt und nur „ein früh geliebtes Gretchen“ „in Frankfurt“ (IX, 596) als Vorbild für Fausts Geliebte nennt, bedeutet das nicht, daß er über Susanna Margaretha Brandt nicht auch informiert war. Vielmehr belegen die Gemeinsamkeiten von Elly und der Frankfurter Kindsmörderin, die über ihre Namensgleichheit hinausgehen, daß Thomas Mann mit Susanna Margaretha Brands traurigem Schicksal vertraut war. War Susanna Margaretha Brandt „von einem holländischen Kaufmanns Diener“ „geschwängert worden“,¹⁹⁵ so vollbringt Elly Brand im *Zauberberg* mit dem „Kamerad[en]“ (III, 783) des holländischen „Kaffeepflanzer[s]“ (III, 758) Peeperkorn den seltsamen Zeugungsakt der Séance.

Seinen Äußerungen zufolge war Thomas Mann nicht nur von Gretchen beeindruckt, einer Gestalt, die für ihn die „Menschlichkeit“, „Weiblichkeit“ und vor allem „Hingabe“ (IX, 615) der *femme-enfant* verkörperte, sondern er zeigte sich zugleich von ihrer Gegenfigur Helena, einer klassischen *femme fatale*,¹⁹⁶ fasziniert. Insbesondere die antithetische Darstellung der beiden Frauen, die in eine spielerische Synthese übergeht, erregte seine Aufmerksamkeit. Er hob fasziniert hervor, wie geschickt Goethe „in träumerische[r] Verwechslung“ (IX, 596) zwischen den Paaren „Faust-Gretchen, Faust-Helena“ wechselt, so daß es „aufs sonderbarste durcheinander [geht]“ (IX, 596). Er selbst folgte Goethes Technik dieser Vertauschung und Verschmelzung von Gegensätzen in der Frauendarstellung in doppelter Weise. Einerseits stellte er Gretchen-Elly die mit Helena identifizierte Clawdia Chauchat¹⁹⁷ als „Gegen-Gretchen“¹⁹⁸ gegenüber, und erreichte so wie Goethe eine Kontrastierung von „sympathischer“ (III, 910) *femme-enfant* und verführerisch-treuloser *femme fatale*. Andererseits wies er

¹⁹² Vgl. Siegfried Birkner: *Leben und Sterben der Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt. Nach den Prozeßakten dargestellt*. Frankfurt am Main 1973, (= Insel-Bücherei 696).

¹⁹³ Vgl. Ernst Beutler: „Die Kindsmörderin.“ In: Ernst Beutler: *Essays um Goethe*. Zürich und München 1980, S. 85-98.

¹⁹⁴ Einen Überblick über die zum damaligen Zeitpunkt noch nicht abgeschlossene Diskussion bietet Willi Krogmann: „Der Name ‚Margarethe‘ in Goethes *Faust*.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 55 (1930), S. 361-379. Für den Hinweis auf diesen Aufsatz danke ich Prof. Dr. Albrecht Schöne und Astrid Popien.

¹⁹⁵ Birkner, S. 49.

¹⁹⁶ Vgl. Frenzel: *Motive der Weltliteratur*, S. 738-739.

¹⁹⁷ Heftrich: *Zauberbergmusik*, S. 224.

¹⁹⁸ Wysling: *Der „Zauberberg“ – als Zauberberg*, S. 47.

Elly sowohl die Identität Gretchens als auch Helenas zu, wie ihr Vorname „Ellen“ zeigt,¹⁹⁹ und vereinte so Helena und Gretchen sogar in einer Person.

Neben den intertextuellen Bezügen zu der Kerkerszene aus *Faust* birgt Ellys Nachname noch zahlreiche andere mögliche Verweise in sich. Maar hat betont, daß auch hier wieder die Verbindung zu dem in Hitze erschaffenen standhaften Zinnsoldaten besteht.²⁰⁰ Eine weitere Anspielung könnte Ibsens *Brand* gelten. Die Affinität des *Zauberbergs* zum Drama des „nordische[n] Magier[s]“ und „schlimm verschmitzte[n] alte[n] Hexenmeister[s]“ Ibsen (X, 229) besteht darin, daß die Protagonisten beider Texte trotz erkannter „Todesnähe“ (ISW IV, 88; ISV V, 256) auf ihrem Berg verharren.²⁰¹ Gleichzeitig ist auch eine Allusion zu Sebastian Brant und seinem apokalyptischen *Narrenschiff* denkbar, dem sich die überspannt-exzentrische Situation auf dem Berghof besonders gen Ende anpaßt. Mit Sicherheit verweist Thomas Mann in der Figur Elly Brand jedoch auch auf die Protagonistin aus Bangs Roman *Ludwigs-höhe*, die nicht nur den Namen „Ida Brandt“ trägt, sondern insgesamt auffällig viel mit Thomas Manns „Jungfräulein Brand“, der „freundlichen kleinen“ Dänin (III, 910), gemeinsam hat.

Bangs stets hilfsbereites „kleine[s] Fräulein Brandt“ (GW II, 214; VM IV, 187), die als Krankenschwester in Kopenhagen arbeitet, wird als „entzückend“ (GW II, 318; VM IV, 282) beschrieben und ist trotz ihrer 28 Jahre „jungmädchenhaft schön“ (GW II, 443; VM IV, 395). Die liebenswerte Ida Brandt trägt alle Züge einer opferbereiten *femme-enfant*. Sie unterstützt ihren verschwenderischen, charakterschwachen und unsensiblen Liebhaber Karl von Eichbaum finanziell, nur um schließlich von Karl zugunsten der neureichen Kate Mourier verlassen zu werden. Kate weist im Gegensatz zu der „nett[en]“ (GW II, 366; VM IV, 325) und „sanften“ (GW II, 471; VM IV, 321) Ida die Züge einer *femme fatale* auf. Wenn das „Satansmädels“ Kate (GW II, 421; VM IV, 375) peitschenknallend auf dem Pferd durch den Park reitet, als habe sie „Stahl im Rücken“ (GW II, 444; VM IV, 396), ist Karl stärker beeindruckt und erotisch gefesselt, als die zurückhaltende Ida es mit der „ausgeprägt jungmädchenhaften Biegung des Halses“ (GW II, 257; VM IV, 226) und ihrer Eigenart „so schön auf [i]hren Füßen [zu] stehen“ (GW II, 305; VM IV, 270) je erreichen könnte. Die verhaltene Erotik der *femme-enfant* wirkt sich hier zu ihrem Nachteil aus, sie kann mit der *femme fatale* nicht konkurrieren. Thomas Manns Gegenüberstellung der *femme fatale* Clawdia und der *femme-enfant*

¹⁹⁹ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 214.

²⁰⁰ Vgl. Maar: *Geister und Kunst*, S. 241.

²⁰¹ In Ellys Namen einen Hinweis auf Ibsen zu vermuten, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil auch Ibsens zweites Hochgebirgs-Drama, *Wenn wir Toten erwachen*, einen Prätext zum *Zauberberg* darstellt, vgl. Helmut Koopmann: „Die Lehren des *Zauberbergs*.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 59-80, hier: S. 78.

Elly entspricht also nicht nur Goethes *Faust*, sondern auch der Konstellation in Bangs Roman. Die Gemeinsamkeiten zwischen *Ludwigshöhe* und dem *Zauberberg* gehen jedoch noch darüber hinaus.

Wie im *Zauberberg* ist auch in *Ludwigshöhe* der Schauplatz der Handlung eine Klinik, allerdings kein Lungenanatorium, sondern die berüchtigte „sechste Abteilung“ [sjätte Afdeling] des Kopenhagener Kommunehospitals, wo die Geisteskranken unterbracht sind. Dort arbeitet Ida Brandt in einer Atmosphäre, die „das Gespenstige, Jenseitige des Lebens“²⁰² evoziert. Sie hört die Schreie der unruhigen Patienten, die klingen, „als kämen sie von weit, weit unten, von unten aus der Erde her“ (GW II, 298; VM IV, 264)²⁰³ und sich vermutlich ähnlich anhören, wie das „greuliche Betteln“ „der kleinen Hujus“, einer sterbenden Patienten im *Zauberberg*, deren Schreien „hohl und dumpf“ klingt, „als ob es in die Erde versunken wäre und aus dem Keller käme“ (III, 79).

Befindet sich Hans Castorp auf dem von Krankheit und Tod gezeichneten Berghof ohnehin schon in einer Hades-Situation,²⁰⁴ so stellt sein Abstieg in Krokowskis „analytische[s] Souterrain“ (III, 927) eine „weitere Katabasis“²⁰⁵ dar, die ihn in den Bereich einer Unterwelt führt, die nicht nur den Tod, sondern auch das Unbewußte bedeutet. Die Séance, die den Kontakt zur Geisterwelt herstellt, bildet zugleich den „Höhepunkt in Hans Castorps psychologischer Selbsterforschung“,²⁰⁶ seiner Konfrontation mit dem Unbewußten. Zu den psychischen Abgründen hat auch Ida durch ihre Arbeit bei den Geisteskranken Zugang. Zudem weist der Arzt des Hospitals, Doktor Quam, in seiner ironisch-jovialen Art einige Ähnlichkeit mit Thomas Manns Hofrat Behrens auf. Identifiziert Settembrini den Hofrat spöttisch mit Rhadamanth, dem Totenrichter in der Unterwelt (vgl. III, 83), so erinnert das Hospital Quam „verteufelt an die Unterwelt“ (GW II, 425; VM IV, 379).

Idas Geschichte, die unglückliche Affäre mit Karl, wird in Bangs Roman in Parallelität gesetzt zu dem Schicksal eines ihrer Patienten, der namenlos bleibt und nur als „der Herr auf A“ (GW II, 210; VM IV, 184) bezeichnet wird. Als Ida erkennen muß, daß Karl sie verlassen wird, verläßt auf symbolische Weise der Herr auf A das Hospital, um in eine geschlossene Anstalt eingewiesen zu werden, begibt sich gewissermaßen auf seinen endgültigen Abstieg in die Unterwelt. Mit dieser Szene endet der Roman und hebt so strukturell die „wesentliche

²⁰² Poppenberg, S. 425.

²⁰³ Dieser Satz wird am Ende des Romans wiederholt und ist dadurch besonders einprägsam, wie auch ein Tagebucheintrag Klaus Manns illustriert, der sich sofort an diese Situation erinnert fühlte, als er sich selbst in einem Sanatorium aufhielt, vgl. den Eintrag vom 28.5.1937, in: *Tagebücher 1936 bis 1937*, S. 135.

²⁰⁴ Vgl. u.a. Eckhard Heftrich: *Davos als mythischer Ort*, S. 232.

²⁰⁵ Frizen: *Zeitenwende*, S. 241.

²⁰⁶ [The culminating event in Hans Castorp's psychological self-exploration] Koc, S. 108.

Rolle”,²⁰⁷ die diese Nebenfigur einnimmt, hervor. Dadurch erhalten die kurzen Momente, in denen der Herr auf A in die Handlung integriert wird, eine größere Bedeutung.

Eine dieser kurzen Szenen greift Thomas Mann auf und unterlegt sie seiner Séance. Die erste Erwähnung des Herrn auf A zeigt auffällige Übereinstimmungen mit Joachims post-mortalem Erscheinen im *Zauberberg*. Ida betritt den Raum A: „Der Herr drinnen, der in dem großen Lehnstuhl saß, hob nur den Kopf und folgte ihr mit seinen großen, überschatteten Augen” (GW II, 210; VM IV, 184). Parallel dazu erscheint Joachim im *Zauberberg* auf dem „Besuchersessel des Doktors” (III, 945) sitzend und richtet den Blick seiner „schönen, großdunklen Augen” „spähend” (III, 946) auf Hans Castorp. Ida ist die Situation unheimlich: „er sieht beinahe wie ein Gespenst aus”, sagt sie zu Karl, „wie ein Gespenst von einem Menschen” (GW II, 211; VM IV, 184). Thomas Mann setzt diese Vision in die Realität um: seinem Fräulein Brand erscheint in Gestalt Joachims wirklich ein Geist. Thomas Mann nimmt in dieser Szene also sowohl die Geistererscheinung aus Herman Bangs *Du sollst dich meiner erinnern* auf²⁰⁸ als auch die gespenstische Figur des Patienten auf A. Indem er diese beiden Prätexte in der gleichen Episode des *Zauberbergs* verarbeitet, stellt er einerseits in seinem Text eine zusätzliche Verbindung zwischen der Totenwelt und der Welt des Unbewußten her und setzt andererseits in einem intertextuell-interpretativen Vorgang auch Bangs von einander unabhängige Texte in deutliche Beziehung zueinander.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Betrachtung der Figur Elly Brand Beobachtungen ergeben hat, die sich in die Ergebnisse einreihen lassen, die oben bereits beschrieben wurden. Es zeigt sich erneut die Gegenüberstellung der konträren Typen der *femme fatale* und der *femme-enfant*, von denen Thomas Manns Frauendarstellung und seine Wahrnehmung des ‚Weiblichen‘ stark bestimmt waren. Der Typ der kindlich-hingebungsvollen *femme-enfant*, den Elly verkörpert, stellt sich noch einmal dar als Helferin des Mannes. Als solche befindet sie sich in enger, narzißtisch-symbiotischer Verbindung zum Protagonisten.

Zudem suggerieren die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen – unter anderem auf Goethes *Faust* und Bangs *Ludwigshöhe* – sowie die oben beschriebenen Bezüge zu Andersens *Schneekönigin*, daß Thomas Mann auf diese Weise seine konträre Darstellung von *femme enfant* und *femme fatale* offensichtlich in eine Tradition einzubinden versuchte. Ihm scheint daran gelegen gewesen zu sein, sein recht schematisches Erklärungsmodell dessen, woraus das „Ewig-Weibliche“ besteht, auch im Werk anderer Autoren wiederzufinden.

²⁰⁷ [Väsentlig rolle] Secher, S. 291.

²⁰⁸ Vgl. S. 202 dieser Arbeit.

9.2. „Das leidend Weibliche“: Identifikation mit der Frau

Geht aus den bisher angestellten Überlegungen hervor, daß man Thomas Mann zu Recht eine rein funktionale Vorgehensweise bei der Gestaltung seiner Frauenfiguren vorwerfen kann, so stellt sich im Fall von Herman Bang die Lage anders dar. Zwar sind auch in seinen Werken ähnlich instrumentalisierte *femmes fatales* enthalten, und auch er stellt diesem Frauentyp die unschuldige, ungefährliche *femme-enfant* entgegen. Obwohl auch Herman Bang einige „zur Eindimensionalität tendierende“²⁰⁹ Frauengestalten entworfen hat, mit denen er der „festen Tradition klischeehafter Frauendarstellung folgt“,²¹⁰ unterscheidet sich die Mehrzahl seiner Frauenfiguren von Thomas Manns weiblichen Gestalten jedoch dadurch, daß sie mit großer psychologischer Einfühlsamkeit dargestellt sind und, statt wie bei Thomas Mann nur Beiwerk des männlichen Protagonisten zu sein, vielmehr häufig in das Zentrum von Bangs Werken gestellt werden, wie schon Titel wie *Tine*, *Irene Holm* oder *Ihre Hoheit* signalisieren. Zwar ist an Bangs Gestaltung seiner Frauenfiguren – nicht zu Unrecht – die unreflektierte Übernahme konventioneller Geschlechterzuschreibungen kritisiert worden.²¹¹ Wie noch deutlich werden wird, schilderte Bang in der Tat Frauen, die in besonderem Maß die traditionell weibliche Eigenschaft der emotionalen Hingabe, der Sensitivität und häufig auch der Passivität verkörpern. Interessanterweise machen diese klischeehaften Eigenschaften seine Frauenfiguren jedoch nicht weniger lebensecht – wengleich dies aus feministischer Perspektive vielleicht zu wünschen wäre.

In Herman Bang und Thomas Mann stehen sich auf diese Weise zwei homosexuelle Autoren gegenüber, deren einer durch sein überwiegendes „Desinteresse“²¹² für die Lebensbedingungen von Frauen und deren literarischer Darstellung auffällt, während der andere sich gerade durch seine empathischen Frauenporträts ein Lesepublikum eroberte. Die Erklärung für Thomas Manns „sonst unerklärliche Typisierung und Schematisierung der Frauen“ in seinem Werk hat man in seiner „Orientierung an einem mythischen Vorbild“ gesehen,²¹³ eine Vorgehensweise, die zu einer intentionalen Entindividualisierung der Figuren führte. Dies ist zweifellos richtig. Es bleibt jedoch festzustellen, daß Thomas Mann, ungeachtet der mythischen Strukturen, die er auch der Gestaltung seiner männlichen Figuren zugrunde legte, seinen männlichen Personen weitaus mehr Individualität zugestand als den Frauenfiguren. Hinzu kommt, daß nicht nur Thomas Mann dazu neigte, seinen Werken mythologische Folien zu

²⁰⁹ [Tend towards one-dimensionality] Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 238.

²¹⁰ [„With several of his female characters he follows in the solid tradition of cliché female representation] Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 241.

²¹¹ Vgl. Heitmann, S. 152-154.

²¹² Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 170.

unterlegen, sondern daß, wie schon angesprochen, auch Bang mehrfach auf mythische Grundmuster rekurrierte. Bangs Verwendung von Verweisen auf den Dionysos-Kult zur Verstärkung der bedrohlichen Eros-Thanatos-Thematik ist bereits ebenso deutlich geworden, wie seine Auseinandersetzung mit dem Narziß-Mythos. Weitere mythologische Muster, auf die er sich in seiner Erzählung *Elna* bezog, werden im folgenden noch betrachtet. Thomas Manns Tendenz zu einer an mythischen Strukturen ausgerichteten literarischen Arbeitsweise ist also nicht der Grund dafür, daß sich seine schablonenhaften Frauenfiguren so stark von den lebendigen Frauengestalten unterschieden, die Thomas Mann seinen eigenen Äußerungen zufolge in Bangs Werken bewunderte. Vielmehr muß man diese Diskrepanz als Ausdruck der unterschiedlichen Weise betrachten, in der beide Autoren sich als Homosexuelle wahrnahmen. Diese persönliche Wahrnehmung ihrer Homosexualität ist natürlich geprägt von den vorherrschenden gesellschaftlichen Vorstellungen.

Da die Definition des Mannes im Patriarchat über sein heterosexuelles Verhalten der Frau gegenüber erfolgt,²¹⁴ findet der Homosexuelle als Mann keinen Platz in dieser Gesellschaft, sondern stößt auf die „normative Gleichsetzung von ‚Homosexualität‘ mit ‚Weiblichkeit‘“²¹⁵ und muß erleben, daß sein Verhalten als ‚weiblich‘ definiert wird.²¹⁶ Herman Bang machte diese Erfahrung, als Georg Brandes ihm 1883 hämisch einen „mittelguten Weiberverstand“²¹⁷ bescheinigte. Da der Vorwurf der ‚Weiblichkeit‘ implizit die Anklage der Homosexualität enthält, stellt schon eine öffentliche Infragestellung seiner Männlichkeit ohne explizite Erwähnung von Homosexualität ein Gefahrensignal für den die Entdeckung fürchtenden homosexuellen Autor dar. Georg Brandes sprach in bezug auf Bangs Effeminität nur aus, was ohnehin alle wußten, aber Thomas Mann, der sich mühselig eine nach außen hin eindeutig heterosexuelle Existenz aufgebaut hatte, empfand es offenbar als Bedrohung, als der Literaturkritiker Theodor Lessing ihn 1910 in einem in der Öffentlichkeit ausgetragenen Literaturstreit neben anderen Beleidigungen unter anderem auch als „typische[s] *Weib*“²¹⁸ bezeichnete.²¹⁹

²¹³ Berghaus, S. 88. Vgl. auch Dierks: *Mythos und Psychologie*, S. 31.

²¹⁴ Vgl. Stefan Hirschauer: „Wie sind Frauen, wie sind Männer?“ Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem.“ In: Christiane Eifert, Angelika Epple, Martina Kessel u.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt am Main 1996, (= Edition Suhrkamp 1735), S. 240-256, hier: 253.

²¹⁵ Kim, S. 14.

²¹⁶ Vgl. auch von Rosen, S. 563, 569 und 576.

²¹⁷ [En middelgod Fruentimmerforstand] Georg Brandes: „Hr Herman Bang om moderne Poesi og Kritik.“ In: *Morgenbladet* vom 1.8.1883, zitiert nach: Nilsson, S. 38. Übersetzung von Hanns Grössel, S. 66.

²¹⁸ Theodor Lessing: „Tomi melkt die Moralkuh. Ein Dichter-Psychologem.“ In: Klaus Schröter (Hg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hamburg 1969, 53-60, hier: S. 56.

²¹⁹ Vgl. Sommerhage, S. 60.

Der narzißtisch gekränkte und die Kompromittierung seines Gefühlslebens fürchtende Autor fühlte sich längere Zeit „ganz krank“, wie seine Schwiegermutter protokollierte.²²⁰

Zwar war (und ist) diese Gleichsetzung von Homosexualität mit ‚Weiblichkeit‘ – oder zumindest einem Defizit an ‚Männlichkeit‘ – weit verbreitet. Es gab jedoch zu Bangs und Thomas Manns Zeit verschiedene Konzepte von Homosexualität, die auch unterschiedliche Vorstellungen davon beinhalteten, wie sich Homosexualität in ihrem Verhältnis zur Dichotomie von Weiblichkeit und Männlichkeit ausnahm. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befaßte man sich in unterschiedlichen medizinischen und psychologischen Theorien zunehmend mit der Beschreibung und Erklärung von Homosexualität. Einer der Pioniere der homosexuellen Emanzipationsbewegung, Karl Heinrich Ulrichs, spielte dabei eine wegweisende Rolle. Vor dem Hintergrund des größtenteils bis heute bewahrten geschlechtlichen „Komplementaritätsdenken“²²¹ seiner Zeit, versuchte er, die Homosexualität in das Schema der aus Männlichkeit und Weiblichkeit bestehenden Geschlechterdichotomie einzuordnen. Da sich der Homosexuelle, den Ulrichs „Urning“ nannte, dadurch, daß er keine Frau, sondern einen Mann liebte, so verhielt, wie es eigentlich nur von Frauen erwartet wurde, kam Ulrichs, wie noch andere Sexualforscher nach ihm, zu dem Schluß, der Homosexuelle müsse über weibliche Eigenschaften verfügen. Er entwarf die – heute eher mit dem Phänomen der Transsexualität assoziierte²²² – Vorstellung der *anima inclusa*, einer weiblichen Seele, die gefangen sei im Körper eines Mannes.²²³ Dieses Konzept eines Menschen, dessen äußere und innere Geschlechtszuordnung nicht übereinstimmten, und der sich so auf seltsame Weise zwischen den Geschlechtern befand, ein Mann war, aber sich ‚weiblich‘ verhielt, wurde insbesondere von Magnus Hirschfeld aufgegriffen und zu seinem Modell der „Sexuellen Zwischenstufen“ und des „Dritten Geschlechts“ weiterentwickelt.²²⁴ Auf diese Weise stand „die erste Phase der Herausbildung einer autonomen und exklusiven Homosexualität unter dem Zeichen der Verweiblichung von Männern.“²²⁵

Hirschfelds immenser Einfluß auf die Homosexuellen seiner Zeit ist nicht zu unterschätzen und berührte auch Herman Bang und Thomas Mann. Bang begegnete Hirschfeld 1908

²²⁰ Eintrag vom 22.5.1910 im Tagebuch von Hedwig Pringsheim-Dohm, zitiert nach: Hans Wysling: „*Ein Elen-der*. Zu einem Novellenplan Thomas Manns.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 106-122 und 334-336, hier: S. 334.

²²¹ Hirschauer, S. 253.

²²² Vgl. Hirschauer, S. 251.

²²³ Vgl. Hubert Kennedy: *Karl Heinrich Ulrichs. Sein Leben und sein Werk*. Übersetzt von Menso Folkerts. Stuttgart 1990, (= Beiträge zur Sexualforschung 65), S. 51 und 57.

²²⁴ Vgl. Magnus Hirschfeld: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. Berlin 1920, (= Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen, Bd. 3), S. 29-31 und 348-369. Einen guten Überblick über die Theorie des Zwischenstufen-Modells gibt auch Manfred Herzer: *Magnus Hirschfeld. Leben und Werk eines jüdischen, schwulen und sozialistischen Sexologen*. Frankfurt am Main und New York 1992, S. 59-65.

sogar persönlich. Bei diesem Treffen führte der Sexualforscher „den sensitiven Dichter des *Michael* und der *Vaterlandslosen*“ durch die ständig größer werdende homosexuelle Subkultur Berlins.²²⁶ Thomas Mann dürfte Hirschfeld nicht persönlich gekannt haben, war aber über die Arbeit des homosexuellen Sexualforschers ebenfalls informiert, wie ein Brief an seinen Bruder Heinrich belegt.²²⁷ Zwar beantwortete Thomas Mann 1928 zusammen mit anderen namhaften Schriftstellern eine Umfrage aus Anlaß von Hirschfelds sechzigstem Geburtstag,²²⁸ er zeigte sich den Theorien des Sexualwissenschaftlers gegenüber aus noch zu erläuternden Gründen jedoch „eher abweisend“.²²⁹ Herman Bang hingegen war in seinen Vorstellungen über Homosexualität offensichtlich im affirmativen Sinn von Hirschfeld beeinflusst.²³⁰ In den *Gedanken zum Sexualitätsproblem* bezieht er sich implizit auf die von Ulrichs und Hirschfeld entworfenen Vorstellungen einer von Weiblichkeit geprägten Homosexualität, wenn er vom Wesen des Homosexuellen, wie er es sich als „Laie“ „zurechtgelegt“ habe, spricht:

Die Natur oder die ganze Schöpfung, die allzu großen und uns unbekanntem Zielen nachstrebt, hat in jeder einzelnen Kleinigkeit Eile und macht in der Eile überall Fehler. Eine *vollkommene* Pflanze gibt es kaum, ein *vollkommenes* Tier ebensowenig. Die Natur irrt sich und schafft ein schiefes Blatt oder ein schiefes Ohr. So scheint es mir, irrt sich die Natur auch im Fertigbringen des menschlichen Organismus und schafft in einem äußerlich männlichen Organismus eine sogenannte Seele, die weiblich ist.²³¹

Von dieser Definition von Homosexualität machte Bang die Eigenart des „homosexuellen Dichters“ abhängig, der über „die ungewöhnlichsten Bedingungen für seine Kunst“ verfüge: „er kann nach zwei Seiten das Seelenleben erforschen. Er bleibt Mann und fühlt doch mit der Seele einer Frau.“²³² Dieses mit der Homosexualität verbundene ‚weibliche‘ Empfinden, das Bang für sich in Anspruch nahm und das auch andere an ihm festzustellen meinten,²³³ ermög-

²²⁵ Hirschauer, S. 251; vgl. auch von Rosen, S. 579.

²²⁶ Magnus Hirschfeld: *Von einst bis jetzt. Geschichte einer homosexuellen Bewegung 1897-1922*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Manfred Herzer und James Steakley. Berlin 1986, (= Schriftenreihe der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft 1), S. 43.

²²⁷ Vgl. Thomas Manns Brief an seinen Bruder Heinrich vom 6.2.1908, in: Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel 1900-1949*, S. 88.

²²⁸ Vgl. Thomas Mann: „Für Magnus Hirschfeld zu seinem 60. Geburtstage.“ In: Thomas Mann: *Essays*. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1994, Bd. 3, (= Fischer Taschenbuch 10901), S. 93.

²²⁹ So Hermann Kurzke in seinem Kommentar zu dem kurzen Text über Hirschfeld, *Essays*, Bd. 3, S. 404.

²³⁰ Vgl. auch Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 229-230.

²³¹ *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 70.

²³² *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, S. 76.

²³³ U.a. bezeichnete ihn Karl Larsen als „einen Mann, der überhaupt in seiner ganzen Geistesform nicht Mann war, sondern Frau.“ [En Mand, der overhovedet i hele sin Aandsform ikke var Mand, men Kvinde] Karl Larsen, S. 640.

lichte ihm die psychologische Einfühlung in seine Frauenfiguren, für die er so berühmt wurde.

In diesen einfühlsamen Frauenporträts unterstützt Bangs impressionistischer Stil mit seinem weitgehenden Verzicht auf eine vermittelnde Erzählerinstanz zusätzlich die „geradlinige Identifikation zwischen Autor, Hauptperson und Leser“.²³⁴ Bangs innerliche Nähe zu seinen weiblichen Figuren, ihrer „Desillusion und Sehnsucht“, die er „schicksalsvoll begriffen und gestaltet“²³⁵ hat, läßt sich besonders in den drei „Frauenromanen“²³⁶ *Am Wege*, *Tine* und *Ludwigshöhe* spüren. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß auch Ida Brandt, die Protagonistin in *Ludwigshöhe*, die dem bei Thomas Mann zum funktionalisierten Klischee erstarrten Typ der *femme-enfant* entspricht, zu diesen empathisch beschriebenen Frauen gehört. Im Gegensatz zu Thomas Manns stilisierter Folgefigur Elly Brand entwarf Bang in Ida Brandt ein individualisiertes Frauenporträt, das mit „Gefühlssuggestion“ das „Interesse“ und das „Mitgefühl“ des Lesers an ihrem Schicksal weckt.²³⁷ Ida ist im Gegensatz zu Elly nicht eine als Objekt beschriebene Nebenfigur, sondern das Subjekt ihrer Geschichte, die im Zentrum stehende Protagonistin.

Generell schildert Bang seine weiblichen Figuren nicht nur mit großer emotionaler Anteilnahme und erreicht eine lebensechte Darstellung ihrer Gefühle, Wünsche und Träume, er gelangt, wie Annegret Heitmann meint, sogar „zu Einsichten in Widersprüchlichkeiten und Problematiken des weiblichen Lebenszusammenhanges, die heute noch gültig und Gegenstand feministischer Problemstellungen sind“.²³⁸ Bangs „Einfühlung in Psychologie und Entwicklung der Frau“²³⁹ ist in der Tat für einen männlichen Autor bemerkenswert. Im Rahmen dieser Frauendarstellungen widmete sich Bang bewußt einer bestimmten Gruppe von Frauen, den bereits erwähnten, sogenannten *Stillen Existenzen*. Mit diesem Begriff bezeichnete Bang Frauen, die in irgendeiner Form benachteiligt sind, häufig gesellschaftliche Außenseiter darstellen, „die in ihrem Alltag zwischen Resignation und einer meist uneingestandenem Sehnsucht nach einem anderen Leben stehen“²⁴⁰ und mit denen er sich offensichtlich besonders gut zu identifizieren vermochte.²⁴¹ In der von innerer Einsamkeit und äußeren Zwängen geprägten Existenz seiner Frauenfiguren konnte Bang, dem seine Homosexualität gesellschaftliche

²³⁴ Heitmann, S. 148.

²³⁵ Poppenberg, S. 422.

²³⁶ Heitmann, S. 142.

²³⁷ Lauterbach: *Herman Bang*, S. 140.

²³⁸ Heitmann, S. 154.

²³⁹ Heitmann, S. 152.

²⁴⁰ Tilman Spreckelsen: „Nachwort: ‚Während man Jahr um Jahr wartet.‘“ In: Herman Bang: *Ein herrlicher Tag*. Erzählungen. Aus dem Dänischen übersetzt von Elfriede Adelberg, Ernst Brausewetter, Emil Jonas und Bernhard Schulze. Berlin 1999, S. 459-463, hier: S. 461.

„Verfolgung und Verachtung einbrachte“,²⁴² sich und seine Lebensumstände zu einem gewissen Grad wiedererkennen.²⁴³ Diese im gemeinsamen Außenseitertum begründete Affinität zwischen Homosexuellen und Frauen, deren Bang sich bediente, ist auch von anderen Autoren veranschlagt wurden. Unter anderem geht Hans Mayer von einer Vergleichbarkeit der gesellschaftlichen Stellung von Frauen und Homosexuellen aus, wenn er diese sozialen Gruppen – neben den Juden – in den Mittelpunkt seiner Studie *Außenseiter* stellt.

Zu dieser Ähnlichkeit der gesellschaftlichen Situation zwischen Frauen und Homosexuellen kommt natürlich hinzu, daß Bang auch seine Gefühle Männern gegenüber in seinen unerwidert oder unglücklich liebenden Frauenfiguren spiegeln konnte. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, wollte man Bangs Frauengestalten deshalb nur als Maske des homosexuellen Autors für die Verkleidung seiner gesellschaftlich inakzeptablen Gefühle bezeichnen. Der Vorwurf, die Frauen in Bangs Werken seien gar keine Frauen, ist ebenso oft erhoben, wie entkräftet worden.²⁴⁴ Zwar ist es zutreffend, daß mehrere dieser Figuren auch emotionale Selbstporträts darstellen – so beispielsweise die Mutter in *Das weiße Haus*, die ein kaum fiktionales Abbild von Bangs Mutter ist, in der Bang zugleich aber seinen eigenen Gefühlen Ausdruck verleiht.²⁴⁵ Hauptsächlich jedoch sind Bangs weibliche Figuren Gestalten, die genauer Beobachtung und innerer Anteilnahme an fremdem Schicksal entstammen. Gegen die Vermutung, die Darstellung von Frauen diene bei Bang primär der Maskierung homosexueller Gefühle spricht die Eigendynamik, die diese literarischen Geschöpfe als lebensechte Personen entfalten. Sie beweist, wie Detering betont, daß es sich bei ihnen um „alles andere als camouflierend verkleidete homosexuelle Männer“ handelt, wenngleich sie ähnlichen Voraussetzungen entstammen wie camouflierende Figuren. Der bedeutende Unterschied besteht Detering zufolge darin, daß Bangs Frauendarstellungen „in ihrer Gesamtheit als ‚produktiver Effekt‘ von Camouflageverfahren verstanden werden“ können.²⁴⁶

Daß Thomas Mann von Bangs einfühlsam geschilderten Frauenfiguren und ihrem stillen Leid beeindruckt war, steht außer Frage. Wie schon erwähnt, empfahl er 1902 Bangs Roman *Tine* seinem Freund Kurt Martens.²⁴⁷ Später bezeichnete er Tines Geschichte von ihrer aufopfernden Liebe zu dem Oberförster Berg und *Am Wege*, das das Thema weiblichen Liebes-

²⁴¹ Vgl. Detering. *Das offene Geheimnis*, S. 260-261.

²⁴² Heitmann, S. 155.

²⁴³ Vgl. auch Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 242.

²⁴⁴ Vgl. Grandjean, S. 75; Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 22; Villy Sørensen: „Indledning.“ In: Herman Bang: *Haabløse Slægter*. Udgivet med indledning ved Villy Sørensen. Kopenhagen 1972, (= Gyldendals Tranebøger), S. 5-21, hier: S. 19.

²⁴⁵ Vgl. Nilsson, S. 252; Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 400.

²⁴⁶ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 258-259.

verzichts aus Pflichtgefühl beschreibt, als „wundervolle Sachen“ (X, 24). Außerdem hob er auch an anderer Stelle explizit Bangs vom Leben vergessene, „warten[de]“ (X, 416) Frauenfiguren als eindrucksvoll hervor.

Bangs virtuose Gestaltung von Frauenfiguren scheint also durchaus einen nicht unbedeutenden Faktor in Thomas Manns Bang-Rezeption dargestellt zu haben. Dafür spricht schon die bereits erwähnte Verwendung von *Gräfin Urne* als Prätext in *Buddenbrooks*. Ellen Urnes Beziehung zu dem jungen Engländer, mit dem sie gemeinsam musiziert, wird in Thomas Manns Roman dem Verhältnis von Gerda zu dem jungen Leutnant von Throta unterlegt. Thomas Mann übernimmt allerdings nur die Grundsituation und ändert die Szene nicht zuletzt dadurch ab, daß er durch die Einbeziehung von Thomas Buddenbrook, aus dessen Blickwinkel berichtet wird, weniger die Beziehung zwischen Gerda und dem Leutnant als vielmehr die Dynamik des Dreiecksverhältnisses zwischen Mann, Ehefrau und scheinbarem Geliebten in den Vordergrund stellt.

Zwar sieht es für Außenstehende so aus, als ob „Gerda Buddenbrook in ihrem Verhältnis zu Herrn Leutnant von Throta [...] die Grenzen des Sittsamen überschritt“ und „ihren alternen Mann nun ein wenig betröge“ (I, 644). Thomas ist auch durchaus sehr eifersüchtig auf Gerdas Musikpartner. Zugleich wird jedoch betont, daß für diesen „junge[n], eigenartige[n] Offizier“ (I, 646), der einen so „unmilitärischen Eindruck“ (I, 644) macht, „das Wort ‚Galan‘ [...] sehr wenig bezeichnend war“ (I, 647). Es handelt sich bei ihm keineswegs um „einen windigen, unwissenden und ordinären Jungen“ (I, 647), dem ein eifersüchtiger Ehemann einfach die Tür weisen könnte, sondern er ist ein „extravagante[r] Sonderling“ mit einer „schauspielerhaften Haltung“, der „weder Pferde noch Jagd, noch Spiel, noch Frauen liebte“ (I, 645). Dieser seltsame Verehrer macht einen entschieden effeminierten Eindruck, den sein Vorname „René Maria“ (I, 644) noch verstärkt. Eine sexuelle Konkurrenz stellt er für Thomas deshalb kaum dar, aber der „seßhafte und sparsame Kaufmann“ sieht durch die Anwesenheit des „abenteuerlichen, leichtfertigen“ (I, 647) Rivalen dennoch sein „Bündnis“ (I, 648) mit Gerda gefährdet. Der Leutnant begegnet Gerda auf einem Gebiet, der artistischen Sphäre der Musik, zu dem Thomas keinen Zugang finden kann. Es ist weniger die Gefahr der sexuellen Untreue seiner Frau, die Thomas beunruhigt. Vielmehr quält es ihn, daß der Leutnant offensichtlich auf geistig-emotionalem Gebiet einen intimen Umgang mit Gerda hat, der ihm selbst immer verwehrt bleiben wird. Es gelingt Thomas nicht, wirklich zu seiner Frau vorzudringen, ihr Verhältnis zueinander ist auf „Verständnis“ und „Rücksicht“, aber eben auch auf einem

²⁴⁷ Thomas Mann in einem Brief an Kurt Martens vom 6.10.1902, in: *Thomas Mann-Kurt Martens: Briefwechsel I*, S. 207, auch in: *Briefe 1889-1936*, S. 36.

„Schweigen“ (I, 648) aufgebaut, das nie völlig überbrückt wird, obwohl sie sich zugleich sehr nahe stehen.²⁴⁸ Thomas versucht, sich der unnahbaren *femme fatale* zu nähern, „deren Wesen so kühl, so eingezogen, verschlossen, reserviert und ablehnend“ (I, 644) ist, scheitert aber mit diesem Versuch auf halbem Wege.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Thomas Mann *Gräfin Urne* auf deutliche Weise als Prätext zu seinem Roman markiert, indem er Leutnant von Throta die Züge von *Gräfin Urnes* Autor verleiht.²⁴⁹ Es stellt sich die Frage, ob dieses ‚persönliche Auftreten‘ Bangs in *Buddenbrooks* nur den Zweck erfüllen soll, die intertextuelle Beziehung von Thomas Manns Erstlingsroman zu Bangs *Gräfin Urne* zu markieren. Es scheint vielmehr, als verfolge Thomas Mann noch zwei andere Ziele mit dieser Vorgehensweise.

Einerseits kann man vermuten, daß Thomas Mann, der in der Figur des Thomas Buddenbrook bekanntlich zugleich sich selbst und seinen Vater porträtierte (vgl. XII, 72), sich bewußt Bang als Konkurrenten an die Seite stellte. In diesem Vorgang könnte eine literarische Rivalität angedeutet sein, die der junge Thomas Mann möglicherweise gegenüber dem Vorbildautor Bang empfand. Indem er die Figuren, die ihn selbst und Bang darstellen, gerade in der Situation von Liebe und Eifersucht einander gegenüber stellte und sie auf diese Weise in ein Dreiecksverhältnis integrierte, erreicht er jedoch gleichzeitig, daß sein literarisches *alter ego* und Bangs fiktionales Porträt in eine gemeinsame erotische Situation eingebunden werden. Die oben dargestellten Implikationen des Dreiecksverhältnisses, wie Sedgwick sie beschreibt,²⁵⁰ werden wirksam, das heißt, es entsteht über die Frau eine emotionale Bindung der beiden Rivalen aneinander. Ähnlich wie später im *Zauberberg*, wo Thomas Mann in der Figur Joachim Ziemßens zugleich ein Selbstporträt und eine Hommage an den inzwischen verstorbenen Bang entwarf, setzt er schon in *Buddenbrooks* über die Figurenebene des Romans sich selbst und Bang in Beziehung und stellt so die enge, narzißtische Verbundenheit, die er dem Schriftstellerkollegen gegenüber empfand, und die vermutlich von homoerotischer Anziehung nicht ganz frei war, auch literarisch dar.

Es ist zu berücksichtigen, daß Thomas Mann während der Entstehung von *Buddenbrooks* bereits *Am Wege* kannte. Von dem großen Eindruck, den dieser Roman bei ihm hinterlassen haben muß, zeugt nicht nur die Tatsache, daß er sowohl in *Buddenbrooks* als auch in *Ein Glück* Motive aus Bangs Roman verarbeitete,²⁵¹ er identifizierte später auch eine seiner wenigen einfühlsam geschilderten Frauenfiguren, die – trotz der auch hier zu beobachtenden Kli-

²⁴⁸ Vgl. S. 346 dieser Arbeit.

²⁴⁹ Vgl. S. 316 dieser Arbeit.

²⁵⁰ Vgl. S. 142 und 218 dieser Arbeit.

²⁵¹ Vgl. S. 84 und 86 dieser Arbeit.

schee-Verhaftung²⁵² – vielfach gelobte „rührende weibliche Gestalt“²⁵³ Rahel mit Katinka Bai, der Protagonistin von *Am Wege*. Der biblisch überlieferte Umstand, daß Rahel bei der Geburt ihres zweiten Kindes „an dem Wege“ (1. Mose 35, 19) stirbt, wird in *Joseph und seine Brüder* mehrfach wiederholt und leitmotivisch verdichtet zur Umschreibung von Rahels traurigem Schicksal. Das Bild der „am Wege“ (IV, 377, 389; V, 992, 994, 1682) verstorbenen Geliebten und Mutter, das Jaakob und Joseph symbolisierend für weibliche Hingabe und Opferwillen verwenden, verweist in dieser Formulierung deutlich auf Bangs *Am Wege*. Katinkas leidvolles Sterben an Tuberkulose, das in der Beschreibung ihrer Todeskrämpfe der Schilderung von Rahels tödlichen Geburtswehen nicht unähnlich ist, wird auf diese Weise zur Folie für Thomas Manns eindringlichste Frauenbeschreibung und eine der „ergreifendsten Szenen [...] der neueren Erzählliteratur überhaupt“.²⁵⁴ Daß er hier auf Bangs Prätext zurückgreift, zeigt, daß er Bang als Vorbildautor für die Gestaltung einfühlsamer Frauenfiguren sah, die ihm selbst nur selten glückten. Deshalb kommt es Leutnant von Throta *alias* Bang zu, sich der distanzierten Gerda auf eine Weise intim zu nähern, die Thomas Buddenbrook *alias* Thomas Mann verwehrt bleibt. Daß die Annäherung des Rivalen an die verschlossene Frau auf künstlerischem Gebiet gelingt, könnte man als Hinweis darauf deuten, daß Thomas Mann Bangs empathische Frauenporträts bewunderte und sich selbst – zumindest noch nicht zur Entstehungszeit von *Buddenbrooks*, vermutlich jedoch nie – in der Lage sah, mit Bang auf diesem Gebiet zu konkurrieren.

Diese Annahme muß jedoch schon deshalb Vermutung bleiben, weil sich die Situation auf den zweiten Blick noch komplexer darstellt. Die Beschreibung des Leutnants stimmt zwar deutlich mit Bangs Äußerem überein, die Möglichkeit einer eindeutigen Zuordnung im Sinne von Thomas Mann = Thomas Buddenbrooks und Herman Bang = René Maria von Throta wird jedoch dadurch in Frage gestellt, daß – ähnlich wie später im Fall von Joachim Ziemßen – die Figur, die Bang darstellt, zugleich auch äußerliche und charakterliche Züge von Thomas Mann selbst trägt. In seiner Eigenschaft als der nüchterne, wenn auch leicht dekadente Geschäftsmann Thomas Buddenbrook steht Thomas Mann von Throta/Bang zwar primär als benachteiligter Rivale gegenüber, indem der Autor sich jedoch auch selbst in der Figur des musisch veranlagten, schwächlichen Leutnants porträtiert, wird diese Unterlegenheit wieder aufgehoben. Zugleich zeigt sich die wichtige Bedeutung, die Herman Bang für den jungen Autor Thomas Mann hatte, darin, daß er gewissermaßen als Hommage an Bang und als Zeichen sei-

²⁵² Vgl. Kapitel 9, Fußnote 324.

²⁵³ Mayer: *Thomas Mann*, S. 264.

²⁵⁴ Eckhard Heftrich: *Geträumte Taten. „Joseph und seine Brüder“*. Über Thomas Mann. Band III. Frankfurt am Main 1993, (= Das Abendland. Neue Folge 21), S. 190.

ner innerlichen, narzißtischen „Verwandtschaft“ mit dem dänischen Autor eine Figur gestaltete, in der sich Züge Bangs und Züge seiner selbst mischen. Diese Beobachtung, die sich ganz ähnlich ja auch im *Zauberberg* machen läßt, ist um so bedeutender, wenn man die frühe Entstehungszeit von *Buddenbrooks* berücksichtigt. Erstaunt es nicht übermäßig, Bang im *Zauberberg*, im dem so viele Prätexte dieses Autors verarbeitet wurden, verdeckt auch als Person auftreten zu sehen, so hätte man dies in *Buddenbrooks* noch kaum erwartet.

Da Thomas Mann zur Entstehungszeit seines Romandebuts aufgrund der Editionslage hauptsächlich Werke von Bang kennen konnte, die ein Frauenschicksal in den Vordergrund stellen (*Gräfin Urne, Ihre Hoheit, Am Wege, Irene Holm, Fräulein Caja*), muß man annehmen – wie es ja auch die oben zitierten Äußerungen Thomas Manns zu Bangs Frauenfiguren vermuten lassen – daß es primär der Frauenschilderer Bang war, der Thomas Mann zunächst beeindruckte – bis er mit dem Erscheinen der deutschen Übersetzungen von *Fratelli Bedini, Michael* und *Die Vaterlandslosen* sich verstärkt den homoerotisch geprägten Werken Bangs zuwandte. Auch seine frühe Begeisterung für Bangs Frauenromane, die deutlich aus seiner Reaktion auf *Tine* spricht, dürfte jedoch mit seiner Homosexualität zusammengehangen haben. Wie oben erläutert ist anzunehmen, daß er die Protagonistin in *Tine* als Identifikationsfigur für seine eigene Situation erkannte. Daß zeitgenössische homosexuelle Leser sich mit Bangs Frauenfiguren identifizieren konnten, legt auch ein Artikel über Bang nahe, der 1906 in der Homosexuellen-Zeitschrift *Der Eigene* erschien. Der Autor diese Beitrags, Peter Hamecher, veröffentlichte in den Jahren nach der Jahrhundertwende in mehreren Zeitschriften Artikel über Bang, deren Inhalt häufig zu weiten Teilen identisch war.²⁵⁵ Es läßt sich vermuten, daß die Modifikationen, die er in seinen Artikeln vornahm, nicht zuletzt in Änderungen bestanden, die er mit Rücksicht auf die unterschiedlichen Leserzielgruppen der Zeitschriften vornahm. Daß er auch in der im *Eigenen* abgedruckten Fassung seines Beitrags ausführlich auf Bangs melancholische Frauengestalten eingeht, „die auf das Wunderbare warten, das niemals kommen will“,²⁵⁶ deutet darauf hin, daß auch Hamecher davon ausging, daß dieser Aspekt in Bangs Werk für eine homosexuelle Lesergruppe von Interesse sein könnte.

Thomas Manns besonderes Interesse für Bangs Frauenfiguren, das er in bezug auf *Tine* erkennen ließ, ist vermutlich nicht zuletzt auf die persönlichen Begleitumstände der ersten Lektüre zurückzuführen. Wie bereits zu Beginn dieser Untersuchung angesprochen wurde, hat die Thomas-Mann-Forschung auf den Umstand hingewiesen, daß Thomas Manns Gefühlsleben in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende stark geprägt war von den verliebten Ge-

²⁵⁵ Vgl. Peter Hamecher: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Die Zukunft* 55 (1906), S. 298-301; Hamecher (*Der Eigene*); Hamecher (*Blaubuch*); Peter Hamecher: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Masken* 4 (1908), S. 199-204.

fühlen, die er seinem Freund Paul Ehrenberg entgegenbrachte und dem gleichzeitigen Bedürfnis, diese Gefühle in Literatur umzusetzen. Anhand der erhaltenen Notizbücher aus dieser Zeit läßt sich nachvollziehen, wie Thomas Mann dabei vorging.

Wie besonders Karl Werner Böhm ausführlich nachgezeichnet hat, scheute Thomas Mann offensichtlich davor zurück, seine homoerotischen Gefühle als solche darzustellen und wählte statt dessen eine weibliche Hauptfigur, die er mit ähnlichen Empfindungen ausstattete, wie sie ihn selbst bewegten. Es fand nun „eine intensivere Auseinandersetzung Thomas Manns mit der *leidenden Frau*“²⁵⁷ statt. In den in dieser Zeit angefertigten Entwürfen zu dem unvollendeten *Maja/Die Geliebten*-Komplex läßt sich die „Verwandlung des Liebenden [...] in ein weibliches *alter ego*“ beobachten.²⁵⁸ Vermutlich, um der Gefühlswelt einer Frau innerlich näher zu rücken, begann Thomas Mann, Romane von Autorinnen zu lesen. Diese Lektüre schlug sich in einer enthusiastischen Rezension von Toni Schwabes Roman *Die Hochzeit der Esther Franzenius* und in einem huldigenden Essay über Gabriele Reuter nieder. Insbesondere Toni Schwabes Roman bot Thomas Mann gleich mehrfache Identifizierungsmöglichkeiten, denn er beschrieb zum einen die Liebe der Titelheldin zu dem jungen lebenslustigen und naiven Arne, der vom Typ her auffällige Übereinstimmungen sowohl mit Hans Hansen in *Tonio Kröger* als auch mit der Figur des auf Paul Ehrenberg basierenden jungen Mannes in den *Maja/Die Geliebten*-Notizen zeigt. Zum anderen handelt es sich, wie Heinrich Detering gezeigt hat, bei diesem Buch einer in der homosexuellen Emanzipationsbewegung aktiven Autorin um einen Text, der neben der heterosexuellen Liebeshandlung mehrfach auch homoerotische Gefühle – in Form von „lesbische[m] Begehren“²⁵⁹ – thematisiert.

Zeitgleich zu seiner Rezeption von Schwabes Roman fand Thomas Mann in Bangs Werken geeignete Prätexte für sein eigenes Vorhaben, der Transformierung seiner Gefühle in die Empfindungen einer Frau. *Maja/Die Geliebten* blieb Fragment, die dafür angefertigten Notizen gingen erst viel später in den *Doktor Faustus* ein.²⁶⁰ Sein Vorhaben, die Porträtierung einer leidenden Frau in ihrem Verhältnis zu einem unsensiblen, in diesem Fall sogar sadistischen Mann setzte Thomas Mann jedoch kurz darauf in einem anderen Text um. In *Ein Glück* gestaltete der junge Autor seine erste gefühlvolle „Innenansicht einer Frau“.²⁶¹ Außer im Fall der Baronin Anna werden im Frühwerk in personaler Erzählweise nur die ironisch verfremdeten Gefühle der kaum als leidensfähig charakterisierten und zur „Nebenfigur ‚degra-

²⁵⁶ Hamecher (*Der Eigene*), S. 134.

²⁵⁷ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 185.

²⁵⁸ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 182.

²⁵⁹ Detering: „*Das Ewig-Weibliche*“, S. 150.

²⁶⁰ Vgl. Hans Wysling: *Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt*.

²⁶¹ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 320.

dier[ten]“²⁶² Toni Buddenbrook dargestellt. Das größere Interesse, das Thomas Mann nach *Buddenbrooks* für die Darstellung weiblicher Gefühle entwickelte und von dem *Ein Glück* zeugt, muß man mit seiner Liebe zu Paul Ehrenberg in Verbindung bringen. Der Inhalt der Notizbücher spricht eindeutig für diese Annahme: „Die *Geliebten*-Notizen lassen nicht daran zweifeln, daß Thomas Mann seine ‚weiblich-passiven‘, leidend-liebenden Empfindungen für Paul Ehrenberg in der Gestalt der Baronin Anna artikuliert.“²⁶³ Ebenso wenig dürfte es ein Zufall sein, daß Thomas Mann gerade in dieser Erzählung auf Prätexte von Herman Bang zurückgriff, in der er die Schilderung der ‚weiblichen Psyche‘ so überzeugend gestaltet fand.

Es fällt jedoch auf, daß Thomas Manns Erzählung im Gegensatz zum Prätext das soziale Umfeld und die gesellschaftlichen Lebensbedingungen seiner Heldin fast völlig ausblendet. Das gilt nicht nur für die Baronin Anna, sondern auch für spätere weibliche *alter-ego*-Figuren. Wo Bang ein lebensechtes Bild seiner Frauengestalten in ihrem sozialen Kontext entwirft, beschränkt sich Thomas Mann auf die Darstellung seiner auf die Frau projizierten, ursprünglich homoerotischen Gefühle. Es fällt schwer, Eckhard Heftrich zuzustimmen, der meint, „daß dem so überwiegend homoerotisch disponierten Schriftsteller [Thomas Mann] die Darstellung von psychologisch höchst subtilen Liebesbeziehungen gelang, deren weiblicher Part nicht einfach in den falschen Kleidern steckt“.²⁶⁴ Eine überzeugende psychologische Darstellung von Gefühlen läßt sich bei Thomas Mann in der Tat beobachten, diese gelungene Erforschung der emotionalen Ebene in den dargestellten Beziehungen beruht jedoch weitaus weniger als bei Bang auf einer Einfühlung in die Psyche der dargestellten Frauen. Den Frauenfiguren und ihren Gefühlen wird bei Thomas Mann deutlich erkennbar nur dort überhaupt breiterer Raum in der Handlung zugestanden, wo sie als „Maske“,²⁶⁵ als „Tarnung“²⁶⁶ für gesellschaftlich stigmatisierte, homoerotische Gefühle fungieren können. Heftrichs Ausdruck von den „falschen Kleidern“, der eine einfache Substitution eines Mannes durch eine Frau suggeriert, und diese zu Recht bestreitet, ist nicht etwa deshalb unzutreffend, weil Thomas Mann diese Ersetzung männlicher durch weibliche Figuren nicht vornähme, sondern weil diese Formulierung die subtilen Verwandlungsmechanismen, deren Thomas Mann sich bedient, auf zu stark simplifizierende Weise umschreibt. Thomas Mann setzt nicht einfach eine Frau in die Position des homosexuellen Liebhabers oder Geliebten, wo sie dann wie der entsprechende Mann handelt und empfindet, sondern macht sich geschickt bestimmte emotionale Situationen zunutze, die

²⁶² Tillmann, S. 86.

²⁶³ Kim, S. 197, vgl. auch die Gegenüberstellung der *Geliebten*-Notizen mit *Ein Glück* bei Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 184-185.

²⁶⁴ Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse*, S. 122.

²⁶⁵ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 183.

²⁶⁶ Kim, S. 113.

eine Parallelisierung von heterosexuellen Gefühlen mit homoerotischen Empfindungen und dadurch eine Substitution möglich machen.

Einige dieser Mechanismen fallen in das bereits beschriebene Feld der *femme fatale*-Darstellung und lassen sich besonders in *Joseph in Ägypten* gut erkennen. In der Problematik des Verhältnisses von Mut und Joseph erreicht Thomas Mann eine weitgehende Deckungsgleichheit der dargestellten Gefühle einer vergebens werbenden Frau mit den implizierten Empfindungen des abgewiesenen homosexuellen Liebhabers. Obwohl Thomas Mann hier auch weit- aus deutlicher als in *Ein Glück* oder der Rudi-Ines-Episode im *Doktor Faustus* auf die Parallelität zwischen Muts Gefühlen und den Empfindungen eines homosexuellen Mannes hinweist, indem Muts „männisches Werben“ (V, 1139) offen als solches benannt wird, ist Mut- em-enet – nicht nur aufgrund der wiederholten Beschreibung ihres weiblichen Körpers – für den Leser nicht wirklich als ein Mann vorstellbar. Es geht um mehr als nur einen Kleider- wechsel, denn der homoerotischen Camouflage soll ja nicht die Glaubwürdigkeit der Hand- lung anheimfallen. Die Existenz des homoerotischen Subtexts ist in *Joseph in Ägypten* deut- lich markiert, aber er bleibt ein Subtext. Es läßt sich also nicht in vereinfachender Weise da- von sprechen, daß Thomas Mann dort im Werk eine ‚verkleidete‘ Frau plaziert, wo er es nicht wagt, einen Mann hinzusetzen, sondern es zeigt sich vielmehr eine geschickte Vermischung der weiblich-heterosexuellen und der männlich-homoerotischen Sphäre, bei der natürlich auch Thomas Manns hier nicht näher zu erörternde Faszination durch den Androgynenmythos eine Rolle spielt, die in den *Joseph*-Romanen besonders deutlich thematisiert wird.²⁶⁷

Als Fazit bleibt trotz dieser Einschränkungen die Beobachtung bestehen, daß Thomas Manns Frauengestalten primär als „geschlechtsverwandelte Projektionsfläche einer genuin ‚homosexuellen‘ Beziehung“²⁶⁸ fungieren und daß die weiblichen Figuren dieser Verwend- barkeit ihre hauptsächliche Daseinsberechtigung in Thomas Mann Werk verdanken: „Funk- tionalisiert im Dienst der Maskierung des Homosexuellen erhält ‚die‘ Frau eine Bedeutung, die sie für den Menschen Thomas Mann nicht besessen hat,“²⁶⁹ wie Böhm betont. Diese rein funktionale Position, die die Frauenfiguren bei Thomas Mann einnehmen, läßt sich eben daran erkennen, daß Thomas Mann, anders als Bang, den Schritt von einer für homoerotische Camouflage instrumentalisierten Frauendarstellung zur psychologischen Porträtierung weib-

²⁶⁷ Zur Androgynie bei Thomas Mann vgl. u.a. Wedekind-Schwertner und Luft. Eine Diskussion der Androgy- niethematik unterbleibt – trotz offensichtlicher Bezüge zur Homosexualitäts- und zur Narzißmusthematik in Thomas Manns Werk – in dieser Arbeit deswegen, weil Herman Bang Androgynie in seinen Werken nicht the- matisierte, und die Gestaltung dieses Komplexes bei Thomas Mann folglich nicht in Zusammenhang mit seiner Bang-Rezeption gebracht werden kann.

²⁶⁸ Kim, S. 16.

²⁶⁹ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 170.

licher Existenz, wie sie in *Tine* und *Am Wege* zu beobachten ist, nicht ging. Ist es „verfehlt“, bei Bang in diesen Romanen „nach verschlüsselten [homoerotischen] Subtexten zu suchen“, weil in ihnen keine Camouflage, sondern wirkliche Identifikation stattfindet, so weisen die Texte, in denen Thomas Mann homoerotische Gefühle in eine heterosexuelle Konstellation überträgt, ohne Ausnahme die zur Camouflage gehörigen „oberflächentextuellen Signale“²⁷⁰ auf, die die Existenz eines homoerotischen Subtexts indizieren. Seine scheinbare Identifizierung mit der liebenden Frau ist unvollständig und erfolgt nur aus Camouflage-Gründen.

An den Lebensumständen einer Frau, die über die Gefühle für den geliebten Mann hinausgehen, oder diese nicht berühren, zeigt sich Thomas Mann im Gegensatz zu Herman Bang deshalb kaum interessiert.²⁷¹ Es scheint, als habe sich Thomas Mann, anders als Bang, mit der Persönlichkeit einer Frau in allen ihren Dimensionen weder identifizieren können noch wollen. Entsprang Bangs Identifikation mit seinen Protagonistinnen den als ‚weiblich‘ begriffenen Zügen seiner Homosexualität, so spricht einiges dafür, daß Thomas Mann im Gegensatz zu Bang seine Identität als Mann nicht durch seine Homosexualität in Frage gestellt sehen wollte. Es ist davon auszugehen, daß für ihn die Ambivalenz der eigenen Homosexualität gegenüber stark von „der Furcht davor, männliche Macht zu verlieren und wie eine Frau zu werden“²⁷² geprägt war.

Die oben skizzierten Vorstellungen vom Homosexuellen als einem ‚weiblichen‘ Mann waren innerhalb der Homosexuellenbewegung keineswegs unumstritten. Vielmehr gab es auch Stimmen, die gerade die spezifisch „männliche Kultur“ der Homosexuellen hervorgehoben sehen wollten und sich energisch gegen den Vorwurf der Effemination wandten. Dieser Strömung sind unter anderem die meisten Beiträge der ab 1896 erschienenen Zeitschrift *Der Eigene* zuzurechnen.²⁷³ Einer der prominentesten Vertreter der Theorie einer ‚männlich‘ geprägten Homosexualität war Hans Blüher, der allerdings erst ab 1912 mit Publikationen zur Homosexualität hervortrat.²⁷⁴ In seinem Hauptwerk *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, das von Thomas Mann mit leicht kritischer Zustimmung rezipiert wurde,²⁷⁵ betonte Blüher ausdrücklich die Männlichkeit des Homosexuellen: „Man ist [...] gezwungen,

²⁷⁰ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 259.

²⁷¹ Vgl. auch Erna H. Schneek: „Women in the Works of Thomas Mann.“ In: *Monatshefte für deutschen Unterricht* 32 (1940), S. 145-164, hier: S. 147.

²⁷² [The fear of homosexuality is the fear of losing male power and becoming like women] Russo, S. 297.

²⁷³ Marita Keilson-Lauritz und Wim Hottentot: „Literaturwissenschaft und (männliche) Homosexualität.“ In: Rüdiger Lautmann (Hg.): *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Frankfurt am Main und New York 1993, S. 375-384, hier: S. 376.

²⁷⁴ Hans Blüher: *Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion*. Mit einem Vorwort von Magnus Hirschfeld. Berlin-Tempelhof 1912.

²⁷⁵ Vgl. Thomas Manns Tagebucheintragung vom 17.9.1919: „Las abends Blüher. Einseitig, aber wahr.“ In: *Thomas Mann: Tagebücher 1918-21*. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1979, S. 303.

das Bild des männerliebenden Mannes, das man sich [...] gern als besonders weiblich vorstellte, zu korrigieren. In der Tat lehrt die Erfahrung, daß vollbetonte, ja sogar auffallende Männlichkeit mit voller Inversion wohl verträglich ist.“²⁷⁶ Herman Bang identifizierte sich, wie bereits dargestellt, mit der Vorstellung vom Homosexuellen als geschlechtlichem und psychischem ‚Zwischenwesen‘. Thomas Mann hingegen konnte, wie Herman Kurzke zu Recht betont, „Theoretikern wie Hans Blüher, die die Homosexualität im Gegensatz zu Hirschfeld als besonders männliches Phänomen charakterisierten [...], mehr abgewinnen“.²⁷⁷ In einem Brief an Carl Maria Weber, in dem sich Thomas Mann 1920 ausführlich zur Homoerotik und dem „Motiv der ‚Verbotenen Liebe‘“ äußerte, stellt er „Dr. Hirschfelds gräßlichem ‚Komitee‘“ „Blühers Ergebnisse“ gegenüber, die ihm „bei Weitem sympathischer, auch bei Weitem interessanter“ seien.²⁷⁸ Diese Affirmation der Vereinbarkeit von Homosexualität und ‚Männlichkeit‘, die Blüher vertrat und die von Thomas Mann dankbar aufgenommen wurde, hatte er noch vor seiner Lektüre von Blühers Schriften bereits bei Freud finden können,²⁷⁹ der 1905 in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* betonte, „daß ein großer Teil der männlichen Invertierten den psychischen Charakter der Männlichkeit bewahrt“.²⁸⁰ Vor diesem Hintergrund lassen sich Thomas Manns ‚halbherzige‘ Identifizierungsversuche mit der ‚weiblichen Psyche‘ erklären. War er einerseits bemüht, sich soweit in das Empfinden einer Frau einzufühlen, daß er seine homoerotischen Gefühle getarnt als weibliche, heterosexuelle Empfindungen gefahrlos literarisch gestalten konnte, so war ihm andererseits an einer zu weit gehenden Identifikation, die seine Männlichkeit in Frage gestellt hätte, nichts gelegen. Josephs Abneigung, seine „Männlichkeit [...] ins leidend Weibliche herabgesetzt“ (V, 1139) zu sehen, dürfte auch die seines Autors gewesen sein.

In Thomas Manns Frühwerk bleibt „die identifikatorische Beschäftigung mit dem ‚Ewig Weiblichen‘“, wie sie in *Ein Glück* enthalten ist, deshalb „ein Zwischenspiel, eine experimentelle Einlage“.²⁸¹ Thomas Mann hatte sich mit den Techniken einer literarischen Tarnung seiner homoerotischen Gefühle in den heterosexuellen Empfindungen einer Frauenfigur vertraut gemacht, wandte diese Vorgehensweise jedoch erst viele Jahre später, im *Joseph*, erneut an.

²⁷⁶ Hans Blüher: *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*. Jena 1917-1919, Bd. I, S. 123.

²⁷⁷ *Essays*, Bd. 3, S. 405.

²⁷⁸ Brief vom 4.7.1920, in: *Briefe 1889-1936*, S. 180.

²⁷⁹ Vgl. auch Kim, S. 206.

²⁸⁰ Sigmund Freud: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.“ In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main ⁵1969, Bd. V, S. 27-145, hier: S. 43. Wie Manfred Dierks betont, gehörten die *Drei Abhandlungen* zu den „Schwerpunkten“ von Thomas Manns Freud-Lektüre, Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 141.

²⁸¹ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 187.

Seine gesamte literarische Schaffenszeit hindurch variierte Thomas Mann unterschiedliche Strategien zur Darstellung homoerotischer Inhalte und war so keineswegs in jedem Text auf den Entwurf einer tarnenden weiblichen Projektionsfigur angewiesen. Ein knappes Jahr vor der Entstehung von *Ein Glück* hatte er seine parallel zu den *Geliebten*-Notizen entstandene Novelle *Tonio Kröger* abgeschlossen, in der er nicht vor der offenen Gestaltung von Tonios homoerotischer Liebe zu Hans Hansen zurückscheute – vielleicht weil er am Beispiel von Jacobsens in Deutschland sehr erfolgreichem Roman *Niels Lyhne* gesehen hatte, daß die Darstellung einer solchen „unverdächtig‘ pubertären“,²⁸² gleichgeschlechtlichen Liebe durchaus für ein großes Lesepublikum akzeptabel war, wenn sie neben späteren heterosexuellen Gefühlen des Protagonisten stand.

Thomas Manns offene und seine camouflierte Darstellung von Homoerotik, die auf diese Weise im Frühwerk in *Tonio Kröger* und *Ein Glück* nebeneinander stehen, sind wegweisend für sein Gesamtwerk. In den folgenden Jahren verfaßte Thomas Mann sowohl den offen homoerotischen *Tod in Venedig* als auch den hybriden *Zauberberg*, in dem die erotischen Gefühle des Protagonisten einem Jungen gelten, dann aber auf eine Frau projiziert und erst in dieser heterosexualisierten Beziehung „verwirklichte Sexualität“²⁸³ werden. In *Joseph in Ägypten* kehrte Thomas Mann dann in der Gestalt der Mut-em-enet, auf die noch zurückzukommen sein wird, zur homoerotischen Camouflage zurück, um schließlich im *Doktor Faustus* wieder offene und camouflierte Darstellung miteinander zu verbinden.

Zwar wird in der Bindung Adrian Leverkühns an Rudi Schwerdtfeger eine „offen homosexuelle“²⁸⁴ Liebe geschildert. Die Gefühle, die Rudi in denen, die ihn lieben, auszulösen vermag, beschreibt der Autor jedoch nicht etwa aus der Sicht Adrians, sondern aus der Perspektive von Rudis unglücklicher Geliebter Ines Institoris, in der Thomas Mann zugleich sich selbst²⁸⁵ und seine Schwester Julia porträtierte.²⁸⁶ Seine Schwester als biographisches Vorbild für die Frau zu verwenden, die den auf Paul Ehrenberg basierenden Rudi Schwerdtfeger liebt, hatte insofern eine gewisse Berechtigung, als „Paul Ehrenberg [...] Lula [Julia Mann] mit einem gewissen Interesse beobachtet“ haben soll – „nicht zum Entzücken des Bruders“.²⁸⁷ Vielleicht entsprang das tragische Ende, das Thomas Mann für Ines' Liebe erdachte, auch einer eifersüchtigen Reaktion des Autors darauf, daß Julia Mann Paul Ehrenberg soviel bedeu-

²⁸² Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 315.

²⁸³ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 54.

²⁸⁴ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 320.

²⁸⁵ Vgl. u.a. Feuerlicht: *Thomas Mann und die Homoerotik*, S. 43.

²⁸⁶ Vgl. Bergsten, S. 23, 25-26.

²⁸⁷ Harpprecht, S. 124.

tete, daß er sie angeblich „beinah kniefällig beschworen“²⁸⁸ hatte, ihren späteren Mann Josef Löhr nicht zu heiraten.

Die Integration des Verhältnisses Ines-Rudi in die Handlung gab Thomas Mann einerseits die Gelegenheit, diese private Dreiecksgeschichte auf fiktionaler Ebene zu verarbeiten. Andererseits erhielt er durch die Einführung von Rudis weiblichem Liebespartner die Möglichkeit, sein Liebesleid aus der Paul-Ehrenberg-Zeit in der Figur der Ines zu fiktionalisieren, gleichzeitig jedoch die Darstellung von erotischen Gefühlen zwischen Männern zu umgehen, indem er sie auf bewährte Weise als heterosexuelle Empfindungen verkleidete. Die Darstellung der Beziehung zwischen Ines und Rudi folgt der beschriebenen Camouflage-Technik und zeigt als Markierung des homoerotischen Subtexts die typische Rollenverkehrung zwischen Mann und Frau. Rudi, der von Ines in die ‚weibliche‘ Position gedrängt wird, beklagt sich über das verkehrte „Besitzverhältnis“ und beschwert sich, „Ines gehe mit seiner Person, seinem Körper um, wie eigentlich und richtigerweise der Mann umgehe mit dem einer Frau“ (VI, 465-466). Gleichzeitig bereitet der flatterhafte, „knabenhafte Frauenliebling“ Rudi Ines „Zweifel und Kummer, wie sonst eine leichtfertige Frau dem ernstlich liebenden Manne Zweifel und Kummer macht“ (VI, 440), und sie leidet wie ein gesellschaftlich stigmatisierter homosexueller Liebhaber unter dem „Doppelleben“ (VI, 440), das die Affäre mit Rudi ihr aufzwingt.

Es läßt sich also beobachten, daß Thomas Mann von Herman Bang Darstellungstechniken in der Frauengestaltung übernahm, die sich im Rahmen homoerotischer Camouflage instrumentalisieren ließen. Das gilt sowohl für die Verkehrung von Geschlechterrollen als Markierung eines homoerotischen Subtextes als auch für die Gestaltung von leidenden Frauenfiguren als *alter ego* des homosexuellen Schriftstellers. Da es Thomas Mann selbst, wie bereits skizziert, jedoch weniger um die lebensechte Porträtierung von Frauen als vielmehr um die Projektion homoerotischer Gefühle auf die Empfindungen einer Frau ging, verwundert es nicht, daß es sich in den Fällen, wo Thomas Mann eine *alter-ego*-Figur unter deutlicher Bezugnahme auf einen Prätext Herman Bangs entwarf, nicht um Bangs gelungenste Darstellungen von Frauenschicksalen handelt, sondern daß er meistens weibliche Figuren aus Werken Bangs auswählt, die weniger stark in ein konkretes soziales Umfeld eingebunden sind und im Gegensatz zu den *Stillen Existenzen* kein melancholisch-alltägliches, sondern ein eher melodramatisches Schicksal haben. Thomas Mann wählte hier also bewußt nicht nach ‚Qualität‘ in der Darstellung, sondern vielmehr nach verwertbarem Gefühlspotential aus.

Eine auffällige Ausnahmestellung nimmt dabei *Ihre Hoheit* ein. Bei der intertextuellen Verarbeitung dieser Novelle in *Königliche Hoheit* änderte Thomas Mann das Geschlecht der

²⁸⁸ Thomas Mann in einem Brief an Paul Ehrenberg vom 29.06.1900, in: *Briefe 1948-1955*, S. 425.

Hauptfigur ab. Das führte dazu, daß die grundlegenden Inhalte aus Bangs Novelle verwendbar blieben, während Thomas Mann es gleichzeitig umgehen konnte, eine Frau in den Mittelpunkt seines zweiten Romans stellen zu müssen, der doch zugleich seine eigene Werbungsgeschichte erzählte und daher eines männlichen Protagonisten bedurfte. Seine Hinwendung zur Ehe, dieser Neuentwurf seines bis dahin von homoerotischen Bindungen geprägten Lebens, den er in *Königliche Hoheit* darzustellen beabsichtigte, ist auch in dem Wandel von Bangs weiblich-passiver zu Thomas Manns männlich-aktiver Hauptfigur ausgedrückt. Wo Maria Carolina nach konventionell weiblichem Muster resigniert, begehrt Klaus Heinrich – in Grenzen – gegen die Zwänge seines Lebens auf und erkämpft sich sein „strenges Glück“.

9.2.1. Die Betrogene

Neben der Geschichte von Ines Institoris, der bereits näher betrachteten Erzählung *Ein Glück*, der groß angelegten *alter ego*-Figur der Mut-em-enet in *Joseph in Ägypten* und dem Roman *Lotte in Weimar*, der allerdings nicht Lotte, sondern Goethe in den Mittelpunkt stellt, gibt es nur noch zwei andere Texte Thomas Manns, die die Innenansicht einer liebenden Frau in größerem Maßstab gestalten. Der eine ist der – nur begrenzt in diese Kategorie fallende – bereits behandelte *Felix Krull*, in dem sich Thomas Mann in der Figur der Madame Houplé eine „Selbstrepräsentanz“²⁸⁹ schuf,²⁹⁰ der zweite ist die späte Novelle *Die Betrogene*. Es handelte sich dabei erneut um „die Gestaltung einer erotischen Passion, die, da sie homoerotischer Natur war, nach Maskierung verlangte“,²⁹¹ nämlich um Thomas Manns Liebe zu dem jungen Klaus Heuser, die „durch einen [...] ‚Umtausch‘ des Geschlechts erzählbar“²⁹² gemacht wurde. Für diese Darstellung bezog sich Thomas Mann auf einen Prätext von Herman Bang, in dem er nicht nur die Gefühle einer Frau vorgebildet sah, wie er sie selbst als Maskierung zu gestalten beabsichtigte, Bangs Erzählung *Elna* bot auch in anderer Hinsicht einen nahezu idealen Bezugstext für *Die Betrogene*.

Die Geschichte von der Liebe der alternden Düsseldorfer Witwe Rosalie von Tümmeler zu dem jungen amerikanischen Hauslehrer Ken Keaton, die statt mit Erfüllung mit dem Tod endet, ist eine späte Variation dessen, was Thomas Mann seit *Der kleine Herr Friedemann* wiederholt dargestellt hatte: den in Tod und Untergang endenden Einbruch verdrängter Sexualität in eine scheinbar geregelte, ruhige Existenz. „Die späte Heimsuchung“ (VIII, 903), die Rosa-

²⁸⁹ Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*, S. 316.

²⁹⁰ Vgl. S. 334 dieser Arbeit.

²⁹¹ Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 297.

²⁹² Mayer: *Thomas Mann*, S. 423.

lie ergreift und in der sich die Liebe als ein „teuflischer Trick des Todes“²⁹³ entpuppt, fand Thomas Mann in Bangs früher Erzählung *Elna* vorgebildet.

Diese kurze Novelle hatte er, wie oben dargestellt, bereits im *Zauberberg* als Prätext verwendet, um die narzißtisch-inzestuösen Züge im Verhältnis von Hans Castorp und Joachim intertextuell zu verstärken.²⁹⁴ Gleichzeitig erfüllt die Bezugnahme auf *Elna* in der Séance-szene des *Zauberbergs* aber noch eine andere Funktion, die deutlicher wird, wenn man sich die Parallelen zwischen *Elna* und *Die Betrogene* vor Augen hält.

Die Titelfigur in Bangs Erzählung lebt wie Thomas Manns Protagonisten Johannes Friedemann, Gustav Aschenbach und Mut-em-enet „von jeher ihr Leben“ „mit dieser [...] etwas unbeweglichen Ruhe“ der Sublimation. Sie ist „ruhig inmitten aller Feste“, „und ruhevoll war auch ihr Leben dahingegangen“. Diese Distanz vom Leben, die Elna einnimmt, führt dazu, daß sie „kein Alter“ (SG, 175; VM II, 78) zu haben scheint, so wie Rosalie trotz ihres fortgeschrittenen Alters „woherhalten“ ist und „jugendlich“ (VIII, 878) wirkt. Das ändert sich, als sich Elnas langjähriges, vertrauliches Verhältnis zu ihrem Cousin Holger in Liebe verwandelt und die beiden sich verloben. Elna blüht auf, beginnt, sich verführerisch zu kleiden, „so daß die Herren jetzt nicht begreifen konnten, wo sie ihre Augen gehabt hatten“ (SG, 179; VM II, 80). Auf ähnliche Weise macht sich in Rosalies Erscheinung „ein Neuerblühen“ (VIII, 908) bemerkbar, als sie sich in Ken verliebt. Empfindet Rosalie die Liebe zu Ken als moralisch bedenklich und ist der Ansicht, der Anlaß für das „Aufblühen ihrer Seele und Sinne“ sei besser „verhehlt und verschwiegen [...] vor aller Welt“ (VIII, 904), so werden die Zärtlichkeiten, die die verliebte Elna öffentlich mit ihrem Verlobten austauscht, von ihrer Umgebung als taktloser, „unglaublicher Mangel an Selbstbeherrschung“ (SG, 179; VM II, 80) bewertet, der ebenso gegen gesellschaftliche Konventionen verstößt wie die Liebe einer alternden Frau zu einem jungen Mann.

In beiden Fällen ist das „Aufblühen“, die Hinwendung zur Liebe und zum Leben jedoch eine gleichzeitige Begegnung mit dem Tod. Elnas Lungenkrankheit, die sie schon vorher zu Sanatoriumsaufenthalten gezwungen hat – Rosalie hat parallel dazu wegen ihrer Rückenschmerzen „einen Kuraufenthalt [...] ins Auge gefaßt“ (VIII, 940) – bricht verstärkt aus. Sie versucht, ihre Krankheit vor der Familie und vor Holger zu verbergen, so wie Rosalie zunächst nicht wahrhaben will, daß ihre Blutungen nicht das Wiedereinsetzen der Menstruation signalisieren, sondern Anzeichen von Gebärmutterkrebs sind. Auch als sie Schmerzen empfindet, weigert sie sich, zum Arzt zu gehen, und versucht, ihr Leiden vor der Tochter geheim

²⁹³ Rey, S. 445.

²⁹⁴ Vgl. S. 305 dieser Arbeit.

zu halten. In beiden Texten fällt dieser Teil der Handlung in das Frühjahr. Die erwachende Natur steht dabei in grausam ironischem Kontrast zum Sterben der Protagonistinnen. Während Elnas Leben sich dem Ende nähert, beschreibt der Erzähler die sie umgebende Blütenpracht: „und rundumher prangten Krokus in schimmernden Farben“ (SG, 194; VM II, 89). Der Krokus ist auch Rosalies Lieblingsblume. Daß es gerade diese Blume ist, die in beiden Texten erwähnt wird, ist kein Zufall, sondern deutet in beiden Fällen an, daß es sich um eine Katabasis handelt, die erzählt wird. Unwissend, daß sie ihr eigenes Schicksal symbolisch umschreibt, bemerkt Rosalie, daß der Krokus auf auffallende Weise der Herbstzeitlosen gleiche und kommentiert: „Es ist ja so gut wie dieselbe Blume! Ende und Anfang – man könnte sie verwechseln, so ähneln sie einander“ (VIII, 934). Die Charakterisierung des Krokus als lebens- und todbringende Pflanze läßt sich in Thomas Manns Erzählung nicht nur als intertextuelle Markierung werten, die *Elna* als Prätext zu *Die Betrogene* ausweist, sondern ist auch als Aufnahme und Weiterführung einer mythologischen Allusion aus Bangs Erzählung zu werten. In *Elna* dient sowohl die Erwähnung der Krokusse als auch der später beschriebenen Mohnblumen dazu, durch die symbolischen Konnotationen der Rolle, die diese Pflanzen in der griechischen Mythologie einnehmen, Elnas baldigen Tod zu präfigurieren. Der Krokus gehört in der antiken Sage zu den Pflanzen, die Persephone pflückt, bevor sie von Hades geraubt wird.²⁹⁵

Die Entführung in die Unterwelt, auf die Bang hier anspielt, wird von Thomas Mann dann nicht nur in der Aufnahme des Krokus als Rosalies Lieblingsblume weitergeführt, sondern sogar um eine tatsächliche Fahrt in ein Unterweltsszenario ausgeweitet. Als sich Rosalie und Ken bei ihrer letzten Begegnung auf eine Bootsfahrt zu einem Schloß begeben, wo sie ihm ihre Liebe gestehen wird, ist dieser Ausflug deutlich mit mythologischen Anspielungen als Hadesfahrt gekennzeichnet.²⁹⁶ Gleicht diese Bootspartie der Fahrt über den Styx, so führt die letzte Spazierfahrt mit dem Geliebten Bangs Heldin ans Meer. „Als der Wagen wendete, drehte sie den Kopf zurück. Weithin schimmerte der blaue Sund...“ (SG 195; VM II, 90). Da seit der Antike als „Eingang zum Jenseits [...] vor allem das Meer“²⁹⁷ gilt, läßt sich auch diese Szene als Blick ins Totenreich interpretieren. Elna wird erneut mit Persephone identifiziert, die von Hades durch das Wasser in die Unterwelt gebracht wird.²⁹⁸ Thomas Mann dürfte diese

²⁹⁵ Vgl. Vinge, S. 33.

²⁹⁶ Vgl. Titus Heydenreich: „Eros in der Unterwelt.“ In: Eberhard Leube und Ludwig Schrader (Hg.): *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Berlin 1972, S. 79-95, hier: 83-87.

²⁹⁷ Ganschietz, S. 2379.

²⁹⁸ Vgl. F. Bräuninger: „Persephone.“ In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll. Bd. 37, Stuttgart 1937, S. 944-972, hier: S. 952.

Anspielung sicher so verstanden haben, erscheint in seinem Werk doch schon dem kleinen Herrn Friedemann „das jenseitige Ufer“ (VIII, 103) als Verkörperung des Totenreiches.²⁹⁹ Daß Bang in *Elna* tatsächlich auf diese Konnotation des Wassers anspielt und seine Protagonistin mit Persephone identifiziert, zeigt sich außerdem deutlich darin, daß Elna sich am gleichen Abend die bereits erwähnten Mohnblumen, das Symbol des Rausches, aber auch von Tod und Vergessen aufs Kleid heften läßt. Symbolisiert in der *Betrogenen* die Ähnlichkeit zwischen der Frühlingsblume Krokus und der Herbstzeitlosen die ambivalente Einheit von Leben und Tod, so ist dieser Gegensatz in *Elna* in der Mohnblume versinnbildlicht, die gleichzeitig das Attribut von Demeter und Persephone ist, Fruchtbarkeit und Unterwelt, Leben und Tod in sich vereint.³⁰⁰

Nach diesen Unterweltsfahrten wartet auf beide Frauen der Tod, bevor sie die Erfüllung ihrer Liebe erleben konnten. Elnas Dienerschaft baut die Dekoration für den bevorstehenden Verlobungsball wieder ab, Rosalie erhält keine Gelegenheit mehr, wie versprochen zu Ken „auf die Stube“ (VIII, 946) zu kommen. Elna stirbt an Lungentuberkulose, der Grund für Rosalies schnellen Tod ist eine „doppelseitige Lungenentzündung“ (VIII, 950). Diese Todesart, die in Anbetracht von Rosalies eigentlicher Krankheit, dem Krebs, wie ein überflüssiges Detail erscheint, muß man als Angleichung an Elnas Krankheit und somit als eine weitere intertextuelle Markierung werten.

In der Stunde ihres Todes äußern beide Frauen die gleiche Einsicht: daß „der Tod ein großes Mittel des Lebens“ (VIII, 950) sei und daß ein Übermaß an Leben, als das man die Liebe ansehen kann, in den Tod führe. „Holger“, flüstert die sterbende Elna „du hast mich zu glücklich gemacht“ (SG, 201; VM II, 93). Es wird deutlich, warum Holger im *Zauberberg* als Kontakte zur Totenwelt unterhaltender *spirit* auftritt. War sie unantastbar in ihrer distanzier- ten, „gedämpften“ (SG, 179; VM II, 80) Existenz, so hat Elnas Hinwendung zum Leben sie glücklich, aber auch für den Tod angreifbar gemacht. Holger ist ihr Lebensglück, aber die Liebe zu ihm bedeutet ihren Tod. Sowohl *Elna* als auch *Die Betrogene* erzählt „eine Liebes- geschichte, die sich zur Sterbensgeschichte verkehrt“.³⁰¹ Wie attraktiv diese Kombination von Eros und Thanatos für Thomas Mann war, ist bereits in aller Breite in Kapitel 7 dargestellt worden. Diese Verbindung, die Thomas Mann schon bei seiner Rezeption von Bangs Zirkus- novellen fasziniert hatte, bildet auch das Fundament in *Elna*.

²⁹⁹ Vgl. Runge, S. 29-30.

³⁰⁰ Vgl. Manfred Lurker: „Mohn.“ In: Manfred Lurker (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart ⁵1991, (= Kröners Taschenausgabe 464), S. 487.

³⁰¹ Reinhard Baumgart: „Betrogene Betrüger. Zu Thomas Manns letzter Erzählung und ihrer Vorgeschichte.“ In: *Text + Kritik, Sonderband 8* (²1976), S. 123-131, hier: S. 128.

Es lässt sich feststellen, daß im Gegensatz zu dem als Prätext in der Sekundärliteratur erwähnten Roman *Der Wandelstern* von Emil Barth, den Thomas Mann offensichtlich lediglich als Anschauungsmaterial für die Beschreibung des Bootsausfluges benutzte,³⁰² Bangs *Elna* einen Text darstellt, dem Thomas Mann bei der Gestaltung von *Die Betrogene* in nahezu allen Zügen folgen konnte. Seine Bedeutung für die Entstehung der Novelle dürfte kaum hinter dem von Katia Mann gelieferten, auf einer realen Begebenheit basierenden „anekdotischen Kern“³⁰³ und dem autobiographischen Hintergrund der Liebe zu Klaus Heuser zurückbleiben.

Auch den Altersunterschied, der bei Thomas Mann im Zentrum dieser „Befremden“ (VIII, 926) erregenden Leidenschaft steht, fand er bereits bei Bang angedeutet. Zwar sind Elna und Holger gleichaltrig, doch bei ihrer ersten Begegnung fühlt Elna „sich als die Gereifere, die ihn [Holger] ins Leben einführte“ (SG, 184; VM II, 83). Diesen eher diskreten Erfahrungsunterschied, der bei Herman Bang nicht auf einen homoerotischen Subtext verweist, baut Thomas Mann zu dem schon bekannten, funktionalisierten umgekehrten Geschlechterverhältnis aus, wenn er Rosalie denken lässt:

„Diesmal bin ich's, die begehrt, von mir aus, auf eigene Hand, und habe mein Auge auf ihn geworfen wie ein Mann auf das junge Weib seiner Wahl – das machen die Jahre, mein Alter macht es und seine Jugend. Jugend ist weiblich und männlich das Verhältnis des Alters zu ihr.“ (VIII, 901-902)

Diese explizite Umkehrung der Geschlechterrollen fungiert wie immer als Camouflage-Signal. Hinter Rosalies erotischer „Erschütterung“ (VIII, 900) beim Betrachten von Kens wohlgeformten, nackten Armen steht wie bei Salomé's Verlangen nach Jokanaans Körper³⁰⁴ in Wahrheit das homoerotische Gefallen des Autors an männlicher Nacktheit. Gleichzeitig steht in der Vertauschung „wohlbekannte[r] Geschlechts- und Altersrollen“³⁰⁵ der skandalöse, erhebliche Altersunterschied zwischen Rosalie und Ken nicht nur tarnend für eine andere Art der tabuisierten Liebesbeziehung, nämlich der homosexuellen, sondern entspricht in diesem besonderen Fall auch den autobiographischen Vorgaben. Thomas Mann war selbst 34 Jahre älter als der geliebte Klaus Heuser, an dessen Heimatort Düsseldorf er die Handlung der *Betrogenen* verlegte.³⁰⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, daß Thomas Mann auch in *Die Betrogene* wieder Bezug nahm auf einen Prätext Bangs. Indem Thomas Mann auf Bangs Auseinandersetzung mit dem Eros-Thanatos-Komplex in *Elna* verweist, verstärkt er die Aussage seiner eigenen Ge-

³⁰² Vgl. Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 295.

³⁰³ Vaget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 293.

³⁰⁴ Vgl. S. 355 dieser Arbeit.

³⁰⁵ Mayer: *Thomas Mann*, S. 410.

schichte von Liebe und Tod. Darüber hinaus griff Thomas Mann auch die Figur der nicht mehr ganz jungen, von der Liebe „heimgesuchten“ Frau, die Bangs *Elna* darstellt, auf. Er erkannte das – von Bang nicht genutzte – Potential, das diese Frauenfigur für eine Instrumentalisierung im Rahmen homoerotischer Camouflage bot und gestaltete sie in dieser Absicht um. Gleichzeitig paßte er die Handlung an die von Katia Mann berichtete Begebenheit an und versah den Text darüber hinaus mit impliziten Hinweisen auf den autobiographischen Hintergrund der Novelle: seine Liebe zu Klaus Heuser.

9.3. Mut-em-enet

Mut-em-enet, die Gattin des Potiphar, die als „gewaltige Frauengestalt“³⁰⁷ bezeichnet worden ist und sich als „ein Gipfel“ in Thomas Manns „gesamte[m] Oeuvre“³⁰⁸ ansehen läßt, kann man als die zentrale Frauenfigur seines Gesamtwerks betrachten. Zwar bleibt auch sie, wie Thomas Manns übrige Frauengestalten, „Episode, die nicht um ihrer selbst willen behandelt wird“,³⁰⁹ sondern nur im Hinblick auf Josephs Geschichte, seine Existenz zwischen Fall und Erhöhung, eine Bedeutung hat. Dennoch nimmt sie, deren Gefühle über mehrere hundert Seiten beschrieben werden, schon durch diesen quantitativen Vorsprung vor Thomas Manns anderen Frauengestalten eine herausragende Rolle ein. Diese Sonderstellung zeigt sich auch in der komplexen Darstellungstechnik. In der Figur von Mut-em-enet vereint Thomas Mann alle zuvor erprobten Techniken und Strategien seiner Frauengestaltungen.

Mut, die aus Josephs Blickwinkel den Schauplatz der Handlung zum ersten Mal betritt, wird gleich zu Beginn als „eine verhängnisvolle Person“ (IV, 816), das bedeutet, als eine *femme fatale* gekennzeichnet, vor der sich Joseph besser in acht nehmen sollte. Wie man weiß, meidet er jedoch nicht etwa Muts Nähe, sondern spielt mit der Gefahr, läßt sich auf eine „Liebäugelei mit der Welt und Neugierssympathie mit dem Verbotenen“ (V, 1146) ein. Er fühlt sich von Mut angezogen, spürt aber zugleich den drohenden Abgrund verbotener Sexualität, den sie repräsentiert. Wie Thomas Manns übrige *femmes fatales* ist auch Mut-em-enet einer starken Stilisierung unterworfen. Sie erscheint, wie bereits erwähnt, als Verkörperung mehrerer Frauenfiguren aus Geschichte, Mythos und Literatur, unter anderem als Eva, Kundry, Schneewittchen und Leda.³¹⁰ Die gefährlichste von diesen Identifikationen ist die Sphinx,

³⁰⁶ Vgl. Mayer: *Thomas Mann*, S. 417-419.

³⁰⁷ Mayer: *Thomas Mann*, S. 263.

³⁰⁸ Veget: *Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 297.

³⁰⁹ Mayer: *Thomas Mann*, S. 263.

³¹⁰ Vgl. S. 183 dieser Arbeit.

die mit ihrem rätselhaften, bedrohlichen und sinnlich-androgynen Charakter bereits um die Jahrhundertwende zum Sinnbild der *femme fatale* geworden war.³¹¹

Vor der aggressiven – und als solche ‚männlich‘ geprägten – Werbung Mut-em-enets scheidet Joseph bekanntlich aus sieben gewichtigen Gründen zurück. Die im Verhältnis zwischen der nicht mehr ganz jungen Mut und dem sexuell unerfahrenen, von „vormännlicher Jugendanmut“ (V, 1017) geprägten jungen Mann enthaltene typische „Verkehrtheit“³¹² des traditionellen Geschlechterverhältnisses wird durch Josephs Stilisierung zum unberührten Mädchen noch gesteigert. Wie eine Jungfrau trägt er „gleich einer Braut“ (V, 1059) die Myrte, „das Kräutlein Rührmichnichtan“ (V, 920), als Zeichen seiner „Aufgespartheit“ (V, 1016). So erhält nicht nur die Werbende ‚männliche‘ Eigenschaften, der Umworbene weist auch ‚weibliche‘ Merkmale auf. Josephs Unbehagen darüber, daß er von Mut wie ein Mädchen von einem Mann umworben wird, daß sie ihm mit „Artigkeiten“ schmeichelt, „wie der Liebhaber sie seinem Fräulein sagt“ (V, 1129), trägt mit dazu bei, daß es ihn zwar reizt, ihrem Werben nachzugeben, er aber letztlich standhaft bleibt und seine „Jungfräulichkeit“ (V, 1134) vor dem bewahrt, was das Zeichen „des Verbotenen, der Versuchung und des Falles“ (V, 1134) trägt. Dieses „Verbotene“ ist nicht nur die Liebe zu einer verheirateten Frau, durch die Darstellung des Verhältnisses von Mut zu Joseph im Rahmen der bewährten pervertierten Geschlechterkonstellation, deren Implikationen im *Joseph* geradezu überdeutlich dargestellt sind, fordert Thomas Mann den Leser hier auf recht deutliche Weise auf, Muts Liebe zu Joseph als homosexuell zu interpretieren. Um den homoerotischen Grund dieser Liebe zugleich eindeutig und ausweichend zu benennen, fällt im entfernteren Kontext von Josephs Ablehnungsbegründungen sogar das Wort „sodomitisch“ (V, 1140).

Dieser instrumentalisierten *femme fatale* mit ihrer gefährlichen, verlockenden Wirkung auf den Protagonisten stellt Thomas Mann, wie so häufig, auch hier die unschuldige, ungefährliche *femme-enfant* gegenüber – und zwar gleich in doppelter Gestalt. Es bleibt Mut nicht verborgen, daß sie auf Joseph zwar durchaus begehrenswert wirkt, er aber gleichzeitig von ihr als „männlicher und sozusagen bärtiger Liebesunternehmerin“ (V, 1156) abgestoßen ist. Zudem hat sich ihr „zierlich-jungfräulich[er]“ (V, 1159) Körper unter ihrem späten sexuellen Erwachen „stark und prangend entfaltet“ (V, 1159) und sie, den ambivalenten erotischen Gefühlen entsprechend, die mit der *femme fatale* assoziiert werden, in eine „Hexenschönheit“ (V, 1158) verwandelt. Diese durch ihre Gefühle für Joseph hervorgerufene Wandlung „aus einer Schwanenjungfrau zur Hexe“ (V, 1160) möchte sie neutralisieren, indem sie sich be-

³¹¹ Vgl. S. 188 dieser Arbeit und Keiler, S. 122-123.

³¹² Ignace Feuerlicht: *Thomas Mann und die Grenzen des Ich*. Heidelberg 1966, S. 146.

wußt selbst von der bedrohlichen, sinnlichen *femme fatale* zur unschuldigen, niedlichen *femme-enfant* umzustilisieren versucht. Ihre Verwandlung zur *femme-enfant* versucht sie dadurch zu bewerkstelligen, daß sie sich kräftig auf die Zunge beißt, weil „sie wußte, sie würde lispeln müssen danach wie ein unschuldig Kind, und dieses Kinderlispeln würde vielleicht die ihr sehr wohlbekannte Hexenhaftigkeit ihres neuen Körpers beschönigen und verhüllen“ (V, 1160).

Diese durch ihre schmerzhaft-ungelenke Aussprache erreichte Pseudokindlichkeit, die Thomas Mann mit humoristischem Effekt lautlich genau wiedergibt, verstärkt Mut noch, indem sie der „wunde[n] Kinderrede“ (V, 1161) auch Ausdrucksweise und Vokabular anpaßt und „in jeder Beziehung wie ein Kleines“ (V, 1161) spricht. Diese Maskierung zeigt jedoch nicht den gewünschten Erfolg. Joseph spricht sie zwar mit „liebes Kind“ (V, 1170) an, zeigt mit dieser fürsorglichen Anrede aber nur, wie wenig ihre „Kindlichkeit“ (V, 1163) ihn verlocken kann. Da er auf ihre Liebeserklärung zwar mitfühlend-verständnisvoll, zugleich aber eindeutig abweisend reagiert, gibt Mut die selbstinszenierte Verkindlichung auf. Sie ist wieder *femme fatale* und scheint „die Klaue zu heben wie ein Löwenweib“ (V, 1165) – nur um kurz darauf noch einen zweiten ‚Angriff‘ als „Lispelkind“ (V, 1166) zu wagen. Sie oszilliert im folgenden zwischen den Rollen der maskulinisierten *femme fatale*, die sich Joseph nähert, „wie der bärtige Mann die zarte Jungfrau angeht“ (V, 1168), und der „kindchen“haften (V, 1173) *femme-enfant*, kann Joseph aber weder in der einen noch der anderen Gestalt verführen. Schließlich bietet sie ihm mit gespielter, lispelnder „Niedlichkeit“ (V, 1173) seinen Aufstieg zum Herrn des Hauses an: „denn wer bei der Herrin schläft, der ist der Herr“ (V, 1174). Bedingung dafür ist es allerdings, zunächst Potiphar umzubringen, oder wie Mut dieses mörderische Vorhaben „lieblich lall[end]“ ausdrückt: „Is tann ihn doch töten.“ (V, 1173). Doch Joseph begehrt auf gegen ihren so harmlos vorgebrachten blutrünstigen Plan und gibt ihr unmißverständlich zu verstehen, als daß er sich nicht in die Rolle als ihr „Liebessklave“ (V, 1175) fügen könnte.

Ihm graut offensichtlich vor der Verweiblichung, die ihm drohen würde, wenn er ein Liebesverhältnis zu der „werbende[n] Herrin“ einginge. Dieser Angst verleiht er deutlich Ausdruck, wenn er sie fragt, ob er „gar ein Weiberkleid tragen“ (V, 1175) solle für sie. Außerdem gilt der beabsichtigte Mord an Potiphar, ihrem ungeliebten Gatten und Josephs Herrn und Meister, den Mut offensichtlich in den Kontext der Erlösungstat stellen möchte, die die *femme-enfant* für den Geliebten begeht, Joseph nicht als Liebesbeweis, sondern als „gräßliche“ (V, 1175), „sündige“ (V, 1176) Bluttat. Joseph akzeptiert Potiphar als Vaterfigur, ihn zu töten, wäre, als hätte er mit Mut „den Vater gemordet, um mit der Mutter zu schlafen“ (V,

1175). Auch das mütterliche Element findet so Eingang in die komplizierten Liebeswirren zwischen Mut und Joseph. Es wird als Gegenkraft verstanden zu dem patriarchalischen Prinzip, von dem Joseph in seiner Beziehung zu seinem Vater Jaakob, zu Potiphar, aber vor allem zu „seinem“ Gott so stark geprägt ist. Wenn Mut-em-enet auf Josephs Inzestvorwürfe nur kühl entgegnet: „Mit der Mutter schläft jeder – weißt Du das nicht? Das Weib ist die Mutter der Welt“ (V, 1175), gibt sie damit Joseph den endgültigen Grund, den Raum zu verlassen.

Als der vergebens Begehrte Jahre später aus seiner zweiten Grube, in die ihn die von „Verzweiflung“ und „rasender Enttäuschungswut“ (V, 1259) getriebene verschmähte Geliebte hinuntergestoßen hatte, erhöht wird und zum „Ernährer“ des Landes aufsteigt, sorgt Pharao für seine standesgemäße Verheiratung. In dieser Frau, Josephs sechszehnjähriger Braut Asnath, betritt eine wirkliche *femme-enfant* den Schauplatz. Sie wird bezeichnet als „der Inbegriff des Mädchens“: „Mädchen‘ wurde sie genannt und gerufen ihr Leben lang“ (V, 1515). Sie stellt als „sowohl liebreizendes wie höchst gutartiges, sanftes, fügsames [...] Kind“ (V, 1516) die typologische Gegenfigur zur herrischen, verführerischen Mut-em-enet dar und ist als solche einer ähnlich starken Stilisierung unterworfen wie Mut: „Asnath erlebt das typische Mädchenschicksal *als* Typus.“³¹³ Diese Beobachtung von Manfred Dierks ist in zweifacher Weise richtig. Asnath wird doppelt ihrer Individualität beraubt und erscheint durchgängig nur als typologische Mädchenfigur.

Diese zweifache Entindividualisierung wird dadurch erreicht, daß sie auf zwei Ebenen des Romans erfolgt. Schon die Figurenebene läßt Asnath keinen Raum, eine eigene Persönlichkeit zu entwickeln, wie die stark stilisierten konventionellen Verheiratsriten zeigen, denen ihre Eltern sie unterwerfen. Die durchaus erwünschte Eheschließung wird von den Eltern der jungen Frau nach dem Muster eines Eheraubes inszeniert. Der zweifellos willkommene Schwiegersohn erhält die Rolle des „Mädchenräuber[s]“, der „nach allgemeiner Auffassung ein göttliches Verbrechen“ begeht (V, 1515), indem er den Eltern die geliebte Tochter entführt und sie „in sein Reich riß“ (V, 1527). Der Erzähler versäumt es jedoch nicht, mehrfach darauf hinzuweisen, daß es sich bei diesem Ritual um „Mummenschanz und ein nur von der Übereinkunft diktiertes Gebaren“ (V, 1518) handelt. In Wahrheit ist den Eltern ja weder die Verheiratung ihrer Tochter unlieb, noch haben sie gegen den hochgestellten Bräutigam, Pharaos besonderen Günstling, etwas einzuwenden.

Wo in bezug auf Joseph die Stilisierung zum verbrecherischen Vergewaltiger jedoch deutlich auf die Figurenebene und auch dort ja nur auf die von allen als Inszenierung begriffene Hochzeitsfestlichkeit beschränkt ist, kann Asnath ihrer Reduzierung auf die Rolle der

jungfräulichen, mädchenhaften Braut, der „Jungfrau der Jungfrauen“ niemals entkommen: „Der Gattungsname wurde ihr geradezu zum Eigennamen“ (V, 1515) kommentiert der Erzähler und deckt auf diese Weise auch sein eigenes Verhältnis zu Asnath auf. Sie ist auf keiner Ebene des Textes mehr als ein typologisiertes Weiblichkeitsbild, die Trägerin unterschiedlicher „jungfräuliche[r] mythologische[r] Mädchenmasken“³¹⁴ und gilt auch dem Erzähler nicht als Individuum.

Das zeigt sich deutlich in Asnaths Gleichsetzung mit der mythologischen Figur der Persephone, die in der antiken Sage keine „aktive Rolle“ spielt, sondern sich als „reines Objekt der Handlung“ darstellt.³¹⁵ Schon Asnaths Beiname „das Mädchen“ verweist deutlich auf Kore, die Bezeichnung, unter der Persephone ebenfalls bekannt ist. Auch alle übrigen Umstände der Handlung, wie Thomas Mann sie darstellt, entsprechen bis in die Details dem Mythos, der zum Teil zwar aus „schon in Ägypten auftauchenden Märchenmotiv[en]“³¹⁶ besteht, dessen Einzelheiten aber in der für den Roman typischen anachronistischen Weise in Josephs und Asnaths Geschichte mit eingewoben sind.

Die Parallelen beginnen schon damit, daß Asnath, ähnlich wie die als „einzige Tochter ihrer Mutter“³¹⁷ beschriebene Persephone, ihrer Eltern „einzig Kind“ (V, 1518) ist. Anschließend beschreibt der Erzähler, wie sich Asnath „bis zu ihrem Raube“ bevorzugt „am Ufer des heiligen Sees“ aufhält, wo sie „mit ihren Gespielinnen“ Blumen, „Narzissen und Anemonen“ (V, 1517), pflückt. In der gleichen Situation zeigt der Mythos Persephone, die von Hades-Pluton geraubt wird, „als [sie] mit ihren Gespielinnen beim Blumenpflücken beschäftigt ist“, wobei sie besonders „den *ναρκισσος* [Narkissos] bewundert, den die Erdgöttin dem Räuber zuliebe hat emporsproießen lassen“.³¹⁸ Wie bei Josephs Hochzeit handelt es sich auch im Persephone-Mythos zudem nur scheinbar um einen Raub gegen den Willen der Eltern. Zwar ist die Mutter Demeter untröstlich und sucht verzweifelt nach ihrer Tochter, daß der Vater Zeus hingegen mit dem Raub „einverstanden war, sagt der [homerische] Hymnus ausdrücklich“.³¹⁹

³¹³ Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 100.

³¹⁴ Keiler, S. 131.

³¹⁵ Bräuninger, S. 955. Auf Asnaths deutlich erkennbare Identifizierung mit Persephone ist bis zu Keilers kürzlich erschienener Untersuchung in der Forschung erstaunlicherweise kaum eingegangen worden, vgl. Keiler, S. 102-103. Zwar hat Friedrich Junge darauf verwiesen, daß bei Josephs Hochzeit „die Feierlichkeiten ganz unverhüllt die wüsten Formen des Demeter-Kultes an[nehmen]“ (Junge, S. 48), auf die Implikationen, die die Bezugnahme auf den Persephone-Mythos für die Figur Asnaths ergeben, geht er, obwohl er auch auf den Bildcharakter dieser Frauengestalt verweist, jedoch nicht ein.

³¹⁶ Bräuninger, S. 954.

³¹⁷ Bräuninger, S. 951.

³¹⁸ Bräuninger, S. 953.

³¹⁹ Bräuninger, S. 953.

Da Hades der Bruder des Zeus ist, ist Persephones Entführer und späterer Ehemann zugleich ihr Onkel. Auch diesen Umstand bildet Thomas Mann nach, wenn er seinen Erzähler berichten läßt, man habe in der jüdischen Tradition vorgegeben, Asnath sei „gar nicht das rechte Kind Potiphers und seines Weibes gewesen“, sondern das „Kind von Jaakobs einst verstoßener Tochter Dina, so daß Joseph also seine Nichte gehehlicht hätte“. Wenngleich diese „fromme Finte“ vom Erzähler damit begründet wird, daß sie „um der Reinheit willen“ (V, 1519) inszeniert worden sei, um zu behaupten, Joseph habe statt einer Ägypterin eine Frau des eigenen Stammes und der eigenen Familie geheiratet, so läßt sich der Umstand doch gleichzeitig auch als bewußte Anspielung auf den Persephone-Mythos werten. Überdeutlich werden die Parallelen dann, wenn beschrieben wird, daß bei Josephs Heirat „in den Ehevertrag sogar die Auflage eingeschlossen [war], daß das Kind nicht allezeit an der Seite des düsteren Räubers wohnen, sondern für einen gewissen, gar nicht geringen Teil des Jahres zu den Sonneneltern zurückkehren solle“ (V, 1515) – eine deutliche, wenngleich kontrastiv formulierte Übereinstimmung mit dem Mythos, wo Hades die Geraubte auf Zeus’ Drängen zwar der Mutter zurückgibt, Persephone jedoch zuvor einen Granatkern zu essen gibt, wodurch sie an Hades gebunden bleibt und einen Teil des Jahres „bei ihrem Gatten in der Unterwelt weilen muß.“³²⁰

Diese Stilisierung zu einer mythologischen Gestalt, der Asnath unterworfen ist und die auch dort nicht aufgehoben wird, wo Joseph sich im Gegensatz zu ihr mühelos aus seiner Rolle als Räuber und „dunkle Erscheinung“ (V, 1518) befreien und zu seiner Individualität zurückfinden kann, unterstreicht auf eindrucksvolle Weise, wie sehr sie nur ein Weiblichkeitsbild, eine typische *femme-enfant* ist. Diese Reduzierung auf einen stilisierten Frauentypus, ihre Erstarrung zum Bild, wird darüber hinaus auch deutlich in der Beschreibung ihrer Körperhaltung, die jeglicher Individualität entbehrt und die „plastiktypische Haltung“³²¹ der Statue abbildet, nach deren Vorbild Thomas Mann Asnath entwarf.³²² Anders als Mut, die zumindest teilweise eine – allerdings scheiternde – Selbstinszenierung anhand der vorgegebenen Weiblichkeitsmuster versucht,³²³ ist Asnath völlig in der Rolle der *femme-enfant*, mit der sie

³²⁰ Bräuninger, S. 954.

³²¹ Junge, S. 47.

³²² Vgl. die Abbildung der Statue in: Kurzke: *Mondwanderungen*, S. 84.

³²³ Keiler spricht Mut allerdings auch diese sehr begrenzte Handlungsfähigkeit ab, wenn sie Muts Dilemma darin sieht, daß die Frauenfigur im Gegensatz zum Protagonisten nicht mit ihren „Masken“ spielen kann, weil sie sie Keilers Meinung nach nicht als solche erfaßt, sondern „vielmehr als Realität nimmt“ und im Gegensatz zu Joseph „den mythischen Spuren identifikatorisch [folgt]“, Keiler, S. 121 und 127. Dagegen ist anzuführen, daß Mut zumindest die Rolle der *femme-enfant* bewußt – wenngleich erfolglos – einzunehmen versucht.

auf allen Ebenen des Textes identifiziert wird, gefangen.³²⁴ Indem der Erzähler diese starke Typisierung, der Asnath unterworfen ist, selbst thematisiert, erreicht der Autor zwar eine ironische Brechung des Vorgangs, stellt ihn jedoch nicht wesentlich in Frage. Anders als Joseph, dem, wie Reinhard Baumgart zu recht betont, „seine Rolle nicht zwanghaft [...] auferlegt wird“, der vielmehr „über die mythischen Vorbilder frei zu verfügen [scheint]“, ist Asnath ganz in der „identificatio“³²⁵ mit den Weiblichkeitsbildern gefangen, die sowohl das Figurenumfeld als auch der Erzähler vornehmen.

Ist die Liebe zur *femme fatale* Mut für Joseph verboten und gefährlich, so ist ihm die eheliche Verbindung mit der *femme-enfant* Asnath erlaubt, ja geradezu von Staatswegen verordnet. Mut-em-enet, so kommentiert der Erzähler, „[hätte] ihn [Joseph] für ihr Leben gern gelehrt, was sehr, sehr gut ist, aber böse. Er aber widerstand ihr und hatte die Kunst zu warten, bis es gut war und nicht mehr böse“ (V, 1513). „Gut“ ist es aber nicht nur, weil die sexuelle Vereinigung jetzt legitim unter Eheleuten stattfindet, sondern auch, weil keine Begierde im Spiel ist. Allenfalls ein Hauch von Diana und Brünnhilde umgibt Asnath, die als „Schutzbefohlene“ der kriegerischen Göttin Neith „ein Pfeilbündel auf dem Kopf zu tragen“ pflegt und sich mit dem Schild, dem „Zeichen der Undurchdringlichkeit“ (V, 1516) schmückt. Scheint in dieser Charakterisierung von Asnath als „Schildmagd“, deren Entjungferung für Joseph in der Hochzeitsnacht „ein schwieriges Zerreißwerk“ (V, 1528) ist, eine Identifizierung mit Brünnhilde, der Wagnerschen *femme fatale* angedeutet, die Asnaths hundertprozentiger Zuordnung zum Typ der *femme-enfant* leise Zweifel beimischt, so ist es doch bezeichnenderweise nur die wehrhafte Seite der *femme fatale*, zu der Asnath in Beziehung gesetzt wird. Die aggressiv-fatale Verführungskraft hingegen, die Mut verkörpert, ist dem Mädchen mit der „ausgesprochenen Neigung zum Mit-sich-geschen-lassen“ (V, 1516) mehr als fremd. Der dominanten, „männlich“-begehrenden *femme fatale* wurde das Handwerk gelegt, jetzt ist die sexuelle Vereinigung, die nicht mehr vom Verlangen der Frau, sondern von ihrem ‚weiblichen‘, „dulden-den Hinnehmen“ (V, 1516) geprägt ist, gefahrlos möglich. Die Vereinigung mit der *femme-enfant* bedeutet für Joseph die gleichzeitige Erlösung von der Gefahr des Eros und die Verweigerung seiner Freuden.

In der Kombination aus *femme fatale* und *femme-enfant* erschöpft sich die Funktion von Mut-em-enet noch nicht. In *Joseph in Ägypten* wechselt Thomas Mann im Gegensatz zu seinen übrigen Darstellungen erotischer Bindungen mehrfach die Perspektive und erzählt auf

³²⁴ Darin gleicht sie Rahel, deren „Stilisierungen“ zur *femme-enfant* und zum „Mutterschäfchen“ (IV, 277) durch Jaakob und Joseph ebenfalls vom Erzähler an keiner Stelle hinterfragt werden, wie Keiler zu Recht betont, Keiler, S. 114.

³²⁵ Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 155-157.

diese Weise die leidenschaftlichen Verstrickungen sowohl aus Josephs als auch aus Mut-em-enets Sicht. Muts Perspektive schließt er deshalb mit ein, weil er sich dieses Mal bei der fiktionalisierten Darstellung autobiographischer Gefühle „auf beide Figuren auf[splattet]“. Thomas Mann schildert seinen eigenen Zwiespalt, den homoerotische Empfindungen in ihm hervorriefen, einerseits aus der Perspektive von Joseph, den die „krypto-männliche Mut“³²⁶ erotisch reizt – auch wenn er sich zu bezähmen weiß – und andererseits aus der Sicht von Mut-em-enet, „der Berührte[n]“ (V, 1004), über die die „Heimsuchung“ (V, 1006) in Form der Liebe zu einem jungen Mann hereingebrochen ist. In *Joseph in Ägypten* verarbeitete Thomas Mann sowohl seine mehrfach literarisch gestaltete Liebe zu Paul Ehrenberg als auch seine Gefühle für Klaus Heuser, wie er in seinem Tagebuch vermerkte.³²⁷ Auch ohne diese Information läßt sich erkennen, daß sich der seiner Liebe zu Paul Ehrenberg gedenkende Autor als Mut-em-enet selbst porträtiert „in der Rolle des Begehrenden, den eine nicht zugelassene Leidenschaft zerstört“.³²⁸ Thomas Mann schreibt nämlich „bei sich selber ab“,³²⁹ wenn er in den emotionalen Leidens- und Verliebtheitsausrufen Mut-em-enets ihr das in seiner Jugend verfaßte Gedichtfragment in den Mund legt, in dem er seinen Gefühlen für Paul Ehrenberg Ausdruck verlieh³³⁰ und das „als Geheimtext immer wieder durch Manns Dichtungen mäandriert“.³³¹ Auf diese Weise findet sich in der Gestalt der Mut-em-enet nicht nur der Dualismus von *femme fatale* und *femme-enfant* in einer Person vereint, Thomas Mann hat die leidende, alternde Jungfrau zugleich auch als seine gelungenste *alter-ego*-Figur im Dienst homoerotischer Camouflage funktionalisiert.

Diese Vereinigung verschiedener Techniken der instrumentalisierten Frauengestaltung in ein und derselben Figur, die ihm virtuos gelang, übernahm Thomas Mann wieder einmal von Bang, wengleich er das dort Vorgefundene modifizierte und perfektionierte.

Mut-em-enets Liebesleid ist nicht nur unter anderem vor der Folie der Qualen unerwidelter Liebe entworfen, die Euripides' Phädra erleidet.³³² Wie bereits erwähnt, wird Mut wird auch – unter verkehrten Vorzeichen allerdings – mit Bangs Aimée aus *Die vier Teufel* identifiziert. Stellt sich Mut von Anfang an als verführerisch-bedrohliche *femme fatale* dar, so ver-

³²⁶ Maar: *Geister und Kunst*, S. 297.

³²⁷ Vgl. Thomas Manns Tagebucheintragung vom 6.5.1934 in *Tagebücher 1933-1934*, S. 411.

³²⁸ Kurzke: *Mondwanderungen*, S. 66.

³²⁹ Heftrich: *Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud*, S. 61.

³³⁰ Das Gedicht ist in zwei Teilen in Thomas Manns 7. Notizbuch enthalten, vgl. Thomas Mann: *Notizbücher 7-14*. Hg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1992, S. 44 und 46.

³³¹ Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 430.

³³² Vgl. Gehrts, S. 121; Heftrich: *Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud*, S. 60.

körpert Aimée den entgegengesetzten Typus, die unschuldige *femme-enfant*.³³³ Wie bereits dargestellt, bildet sie mit ihrem Akrobatikpartner Fritz, an dem sie mit Hingabe hängt, seit früher Jugend eine feste, fast symbiotische Einheit. Die beiden leben in dem stark körperbetonten Beruf der Artisten in enger, physischer Vertrautheit: „Das ganze Leben hatten sie zusammen verbracht – das ganze Leben, Seite an Seite“ (EN, 109, GW IV, 224; VM II, 196). Obwohl ihre Beziehung nicht sexueller Art ist, wird deutlich, daß Aimée, die von Fritz zärtlich „wie ein Kind“ (EN, 107, GW IV, 222; VM II, 194) behandelt wird, auch erotische Gefühle für ihn hat. Sie genießt seine Berührung, wenn er ihr vor dem Auftritt die Arme pudert oder „heiter“ mit ihrer Hand „spielt“ (EN, 108, GW IV, 224; VM II, 195). In einer Rückblende erinnert Aimée sich an ihre gemeinsame Vergangenheit und daran, wie sie und Fritz in einer beruflichen Krise beschlossen, von Bodenakrobatik und Jockeyreiten auf die zukunfts-trächtigere Trapezartistik zu wechseln und so die Karriere der „vier Teufel“ begründeten. Aimée ist in ihrer Beziehung zu Fritz ganz aufopfernde *femme-enfant* nach dem Typ von Andersens Gerda. Sie „wacht über seinen Schlaf“ (EN, 100, GW IV, 218; VM II, 190), als sie noch klein sind, und wagt es im Gegensatz zu ihren Partnern Louise und Adolf, die noch zögern, als erste der Gruppe, mit Fritz am Trapez zu arbeiten. Auf diese Weise beweist sie ähnlichen Mut wie Andersens Gerda, die sich unverzagt auf den Weg macht, Kay zu finden. Es macht Aimée glücklich, mit Fritz dieses Wagnis auf sich zu nehmen: „Eine Freude überkam sie. Es war, als wenn sie sich an der Kraft ihrer Körper berauschten. Sie flogen aneinander vorbei, und sie ruhten wieder, schweißtriefend, lächelnd – Hand in Hand“ (EN, 105, GW IV, 221; VM II, 193). Aimée genießt diese Vertrautheit, für die sie ihrer Rolle als *femme-enfant* gemäß, „ihr ganzes Leben“ „in Aufopferung“ und „milde[r] Hingebung“ (EN, 132, GW IV, 242; VM II, 211) an Fritz verbracht hat. Für ihn wagt sie sogar den „Todessprung“ (EN, 108; GW IV, 223; VM II, 195). Als seine kleinen Zärtlichkeiten ihr gegenüber plötzlich ausbleiben, muß das „Akrobatenmädchen“ (EN, 109, GW IV, 224; VM II, 195) erkennen, daß Fritz sich von ihr entfremdet, weil er einer anderen Frau sexuell verfallen ist.

Fritz' Geliebte, die namenlose *femme du monde*, ist als Gegenfigur zu Aimée konzipiert. Ist Aimée der Typ der geschwisterlichen, opferbereiten, aber eben nicht erotisch anziehend wirkenden *femme-enfant* so stellt die *femme du monde* die lockend-verführerische *femme fatale* dar, deren Umarmung sexuelle Erfüllung, aber auch die Gefahr des körperlichen Kraftverlusts bedeutet.³³⁴ Der Gedanke, daß „diese Fremde“ gekommen ist, um „ihn [Fritz] zu ver-

³³³ Vgl. Christine Holliger: *Das Verschwinden des Erzählers. Die Entwicklung der Erzählerrolle in der skandinavischen Prosa 1870-1900*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1988, (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik 20), S. 168.

³³⁴ Vgl. S. 163 dieser Arbeit.

derben“, „seine Kraft [zu] zerstören“, vor allem aber, um „ihn ihr [zu] rauben“ (EN, 109; GW IV, 224; VM II, 196) versetzt Aimée in maßlosen, eifersüchtigen Zorn. Als sie sich und ihre „keusch[en]“ (EN, 132; GW IV, 242; VM II, 211) Gefühle für Fritz verraten sieht, beginnt, wie schon erwähnt, auch in ihr eine destruktive sexuelle Macht zu erwachen. Sie erträgt es nicht, daß Fritz, „diese[r] Mann, den sie liebte“ (EN, 122; GW IV, 204; VM II, 234), den sie aber niemals sexuell besessen hat, sich einer anderen hingibt und beginnt selbst, seinen Körper zu begehren: „Ihre Augen maßen ihn – seinen Nacken, der sie getragen hatte, seine Arme, die sie aufgefangen hatten, seine Lenden, die sie umschlungen hatte...“ (EN, 122; GW IV, 234; VM II, 204). Stilisiert sich Mut von der *femme fatale* zur *femme-enfant*, so geht Aimée den umgekehrten Weg und wird gleich ihrer Rivalin zu einer kühl berechnenden, tödlich-gefährlichen *femme fatale*. Den Geliebten kann sie genauso wenig wie Mut erobern, denn Fritz empfindet, als er Aimées Gefühle errät „in demselben Augenblick“ „einen unüberwindlichen, unbändigen Ekel“ vor Aimées Körper, dem Körper „eines anderen Weibes, als dessen, das er liebte“ (EN, 123; GW IV, 235; VM II, 205). So sieht die leidenschaftliche Aimée nur einen Ausweg, sie muß den Geliebten mit sich in den Tod nehmen.

Joseph in Ägypten stellt sich auf diese Weise als spiegelverkehrte Variation von Bangs Novelle dar. Die umgekehrte Konstellation der Frauenfiguren in beiden Texten läßt sich dabei auf das entgegengesetzte Verhalten des Protagonisten zurückführen. Beide sind von der erotischen Anziehungskraft der *femme fatale* fasziniert, obwohl sie sie als gefährlich erkennen. Fritz fürchtet in der Hingabe an die *femme du monde* einen irreversiblen Kräfteverfall, der seinen Körper, „den er ein ganzes Leben lang gepflegt“ hatte, „in einem Vierteljahr zugrunde richte[n]“ könnte (EN, 145; GW IV, 251; VM II, 220), Joseph fürchtet die „Grube“ (V, 1147). Während sich Fritz gegen sein besseres Wissen der Geliebten wiederholt hingibt, wie von ihr besessen ist, schließlich sogar seinen letzten Widerstand aufgibt und beschließt, sich „ganz ins Verderben hinein“ (EN, 131; GW IV, 241; VM II, 210) zu begeben, bleibt Joseph standhaft. Mißtraut er der mit der Hingabe an eine *femme fatale* verbundenen Umkehrung des Geschlechterverhältnisses und findet es „verächtlich“, sein „Herrentum davon ab[zu]leite[n]“, daß er „bei der Herrin“ schläft (V, 1175), so akzeptiert Fritz bereitwillig die überlegene Stellung der Geliebten, fühlt sich geschmeichelt, daß sie ihn begehrt, und sieht sich in ihrem fremden, luxuriösen Haus „als Herr: sie war ja sein“ (EN, 113; GW IV, 227; VM II, 198).

Wie in ihrem entgegengesetzten Verhalten den gefährlichen Lockungen der *femme fatale* gegenüber, so nehmen Fritz und Joseph auch komplementäre Positionen in bezug auf die *femme-enfant* ein. Kann die hingebungsvolle Aimée Fritz durch ihre Liebe nicht zur Umkehr aus der Beziehung zur *femme du monde* bewegen, weil ihre zarte Verehrung mit den sinnli-

chen Genüssen, die diese *femme fatale* gewährt, nicht konkurrieren kann, so fühlt sich auch Joseph von seiner Frau nicht erotisch verlockt, spart sich aber aus Vernunftgründen für die Ehe mit ihr auf. Dieses Verhalten zahlt sich aus. Stürzt Fritz am Ende von Bangs Novelle in den Abgrund, gestoßen von der Frau, die er verschmähte, so widerfährt Joseph zwar zunächst das gleiche Schicksal. Er kann aber, anders als der tote Fritz, danach zu größerer Höhe als zuvor aufsteigen.

So erfüllt Thomas Manns Verwendung von Bangs Prätext nicht nur eine verstärkende Funktion in bezug auf den homoerotischen Subtext der *Joseph*-Romane.³³⁵ Gleichzeitig entwirft Thomas Mann im *Joseph* auch eine Kontrafaktur von *Die vier Teufel*, stellt dem schwachen Fritz, der der Versuchung nicht widerstehen kann, den standhaften Joseph entgegen, der dem verlockenden Eros zu trotzen versteht. In dieser Gegenüberstellung der beiden Protagonisten erfüllt die Typenhaftigkeit der komplementären Frauenfiguren eine wesentliche kontrastierende Funktion. Anhand der beiden Frauentypen der *femme fatale* und der *femme-enfant* und des Verhaltens der Protagonisten ihnen gegenüber wird das unterschiedliche Verhältnis der beiden Männer der erotischen Gefahr gegenüber gekennzeichnet.

Wie nach ihm Thomas Mann im *Joseph* vereinte auch Bang in *Die vier Teufel* die kontrastive, typenhafte Frauendarstellung zugleich mit der Gestaltung der Frau als *alter ego*-Figur seiner eigenen Empfindungen. Versetzt sich Thomas Mann in die aktiv, wenn auch vergebens, werbende Mut-em-enet, so identifiziert sich Bang im Gegensatz dazu mit seiner leidenden Kindfrau Aimée. In jedem Fall ist es verständlicherweise die zurückgewiesene Frau, mit der sich der Autor identifiziert, denn nicht die Liebeserfüllung, sondern die Beschreibung von Liebesschmerzen ist sowohl Bangs als auch Thomas Manns großes, ständig wiederkehrendes Thema. Wie später Thomas Mann so nutzt auch sein Vorbild Bang die Frauenfigur an dieser Stelle für homoerotische Camouflage. Aimée, die in ihrem vagabundierenden Artistenleben der gewöhnlichen Gesellschaft völlig entrückt ist, stellt keine von Bangs peinlich genau beschriebenen *Stillen Existenzen* in der dänischen Provinz dar, sondern ist die Protagonistin einer melodramatischen Geschichte, der es nicht auf soziokulturelle Exaktheit ankommt. Auf diese Weise des minutiös beobachteten gesellschaftlichen Kontextes beraubt, der zu den Stärken von Bangs übrigen Frauendarstellungen zählt, bietet sie sich in ihrer Reduktion auf große Gefühle als Projektionsfigur für die Empfindungen des homosexuellen Autors an.

Wie im *Joseph* so wechselt auch in *Die vier Teufel* die personale Erzählweise zwischen dem Blickwinkel der männlichen und der weiblichen Hauptperson. Aus Aimées Perspektive erfährt Bangs Leser vom Leid einer liebenden Frau, die an kleinen, aber bedeutsamen Details

merkt, daß sich der Geliebte von ihr entfremdet und eine andere liebt, mit der sie nicht konkurrieren kann. Läßt sich manches gegen den literarischen Wert dieser „grellen“³³⁶ und „trivialen“³³⁷ Novelle sagen, die besonders in ihrer „krasse[n]“³³⁸ Verteufelung des „Triebs“ reichlich plakativ wirkt, so muß doch das – zumindest im ersten Teil der Erzählung – subtile Psychogramm der Aimée zu ihren Qualitäten gerechnet werden.

Obwohl zu Recht davor gewarnt worden ist, nur auf Grund von Bangs selbsteingestandener ‚Weiblichkeit‘ in jeder der Bindungen, die Bangs Frauenfiguren zu Männern eingehen, „ein verdecktes homoerotisches Verhältnis“³³⁹ zu sehen, hat man gerade in Aimées Beziehung zu Fritz die fikionalisierte Abbildung einer der homosexuellen Liebesaffären Herman Bangs vermutet. Bangs Biograph Harry Jacobsen bringt *Die vier Teufel* mit Bangs Liebesbeziehung zu dem Schauspieler Max Eisfeld in Verbindung. Daß Eisfeld, mit dem Bang während seines Aufenthaltes in Wien und Prag 1886 zusammenlebte, wo sie wegen Verdachts der „Unzucht“ polizeilich überwacht wurden, tatsächlich in dieser Zeit Bangs Liebhaber war, ist erwiesen.³⁴⁰ Die häufig aufgestellte Behauptung, Bang sei von Eisfeld betrogen worden und habe seinen Schmerz über diesen Betrug einerseits in seinen 1889 erschienenen *Gedichten*³⁴¹ und andererseits in *Die vier Teufel* in der Figur der Aimée³⁴² literarisch verarbeitet, läßt sich jedoch kaum beweisen. Zwar ist es naheliegend, den Mann und die Frau, die im Mittelpunkt der Desillusion und Verzweiflung thematisierenden Gedichte stehen, anhand von Indizien als heterosexualisiertes Abbild des Paares Bang-Eisfeld zu identifizieren,³⁴³ ob Eisfeld Bang tatsächlich untreu war, und das Ende der Beziehung eine kaum zu verwindende „Katastrophe“³⁴⁴ für Bang darstellte, ist jedoch schwerlich anhand von fiktionalen Texten nachweisbar.³⁴⁵ Es sind in der Sammlung zwar Gedichte enthalten, die von Untreue und Eifersucht sprechen und auf diese Weise „die Vermutung nahe[legen], daß Eisfeld ihm [Bang] untreu geworden war“,³⁴⁶ aber wie Torbjörn Nilsson zu Recht betont, ist es erstens zweifelhaft, ob von den in

³³⁵ Vgl. S. 192 dieser Arbeit.

³³⁶ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 239.

³³⁷ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 242.

³³⁸ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 239.

³³⁹ [Et skjult homoerotisk forhold] Grage, S. 90.

³⁴⁰ Vgl. Jacobsen: *Resignationens Digter*, S. 161; Nilsson, S. 149; Wolfert; S. 55 dieser Arbeit.

³⁴¹ Vgl. Albecks und Timmermanns Kommentar in *Breve til Fritz*, S. 12; Jacobsen: *Aarene, der gik tabt*, S. 21, 26-27; Hakon Stangerup: „Herman Bang.“ In: *Dansk litteraturhistorie*. Kopenhagen 1977, Bd. IV, S. 226-267, hier: S. 246-247; Bjørby: *The Prison House of Sexuality*, S. 244; Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 252; Wolfert, S. 18-22.

³⁴² Vgl. Jacobsen: *Aarene, der gik tabt*, S. 45; Stangerup: *Herman Bang*, S. 259; Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 251-252.

³⁴³ Vgl. Jacobsen: *Aarene, der gik tabt*, S. 26; Nilsson, S. 278; Wolfert, S. 18-20.

³⁴⁴ [Katastrophe] So Albecks und Timmermanns Kommentar in *Breve til Fritz*, S. 12.

³⁴⁵ Zur Kritik an Jacobsens unwissenschaftlicher Vorgehensweise vgl. Nilsson, S. 334-335 und Grage, S. 81.

³⁴⁶ Wolfert, S. 21.

den Gedichten beschriebenen Gefühlen enttäuschter Liebe tatsächlich auf einen realen Betrug geschlossen werden kann. Zweitens ist es seiner Meinung nach nicht unwahrscheinlich, daß die betreffenden Gedichte zu den erst kurz vor der Veröffentlichung hinzugefügten Texten gehörten, auch erst in dieser Zeit entstanden waren und statt eifersüchtiger Gefühle von 1886 vielmehr literarische Reflexe von Bangs Depressionen im Winter 1889 darstellen.³⁴⁷ Da es mit Ausnahme des oben zitierten Briefes von Joakim Reinhard an Karl Larsen³⁴⁸ keine erhaltenen oder verlässlich überlieferten Äußerungen von Bang oder Eisfeld zu ihrer Beziehung zu geben scheint, ist man auf Spekulationen angewiesen. Insbesondere die Umstände ihrer Trennung sind ungeklärt, so daß es fraglich ist, ob man berechtigterweise davon sprechen kann, daß Eisfeld in Prag mit Bang „gebrochen“³⁴⁹ und ihn dann verlassen habe. Die Vertreter der ‚Betrugs-These‘ gehen bevorzugt davon aus, daß „sich Max Eisfeld und Herman Bang nach Eisfelds Abreise aus Prag [im Frühjahr 1887] nie wieder gesehen“³⁵⁰ haben und bestreiten Hinweise auf eines oder mehrere spätere Treffen zwischen den beiden in dem dänischen Seebad Marielyst mit dem – allerdings berechtigten – Hinweis auf den „unglaublichen Chronisten“³⁵¹ dieser Begegnungen: Bangs Freund Christian Houmark. Dem läßt sich entgegenhalten, daß es höchstwahrscheinlich bereits im Sommer 1887, wenige Monate nachdem Eisfeld Prag verlassen hatte, zu einem Wiedersehen in Lübeck kam, wo Eisfeld ein neues Engagement am Stadttheater gefunden hatte. Behauptet Raimund Wolfert, es sei „zwar möglich“, „daß Bang im Herbst 1887 über Lübeck nach Kopenhagen reiste“, es fänden sich dafür aber „keine weiteren Anhaltspunkte“,³⁵² so widerspricht dem Nilssons Arbeit, in der dieser bereits 1965 auf einen erhaltenen Brief hinwies, den Bang 1887 aus Lübeck an seinen Verleger Paul Langhoff schrieb.³⁵³ Nilsson geht außerdem aufgrund anderer Briefzeugnisse davon aus, daß Bang und Eisfeld vorher einen gemeinsamen Kuraufenthalt im böhmischen Teplitz verbrachten.³⁵⁴ Greene-Gantzberg vermutet sogar, daß Bang und Eisfeld Prag gemeinsam verlassen hätten, um nach Teplitz zu reisen.³⁵⁵

Durch diese Zeugnisse wird das stilisierte, melodramatische Bild von Bangs enttäuschter, leidenschaftlicher Liebe für Eisfeld, von der „dramatischen Beziehung“, die als „private Kata-

³⁴⁷ Vgl. Nilsson, S. 278 und 351.

³⁴⁸ Vgl. S. 287 dieser Arbeit.

³⁴⁹ [Bryder] Harald Jepsen: „Herman Bang i Prag.“ In: *Danske studier* 1993, S. 116-124, hier: S. 116.

³⁵⁰ Wolfert, S. 24.

³⁵¹ Wolfert, S. 25.

³⁵² Wolfert, S. 24.

³⁵³ Vgl. Brief Nr. 425 an Paul Langhoff, Det kongelige Bibliotek Kopenhagen, NKS 2353, 2^o und Nilsson, S. 337.

³⁵⁴ Vgl. Nilsson, S. 155 und 337.

³⁵⁵ Vgl. Greene-Gantzberg: *Biography of Herman Bang*, S. 62.

strophe³⁵⁶ „mit einem psychischen Zusammenbruch“³⁵⁷ geendet und Bang so sehr „in Depressionen“ gestürzt haben soll, „daß über Jahre ernstliche Gefahr für Bangs Leben zu bestehen schien“,³⁵⁸ in Frage gestellt. Andererseits schließt auch Bangs Wiedersehen mit Eisfeld natürlich nicht aus, daß Bang sich nicht trotzdem möglicherweise zu einem Zeitpunkt von dem Geliebten hintergangen fühlte.

Bangs eindringliche Schilderung von Aimées Leid, die Beschreibung ihres Schmerzes darüber, daß ihre Liebe verraten wurde, sind so lebendig und nachvollziehbar gestaltet, daß es weiterhin suggestiv, wenn auch nicht beweisbar bleibt, in der leidenden Aimée ein Selbstporträt Bangs zu vermuten. Auch Dorrit Willumsen interpretiert die Darstellung der Aimée in diese Richtung, wenn sie im fiktionalen Kontext ihres biographischen Romans *Bang* eine Szene gestaltet, die eine Episode aus *Die vier Teufel* abbildet (vgl. EN, 131-134; GW IV, 241-242; VM II, 210-212). Aimée beobachtet Fritz und seine Geliebte in Bangs Novelle heimlich durchs Fenster, Willumsen versetzt in ihrer Beschreibung der gleichen Situation Bang in Aimées und Eisfeld in Fritz' Position.³⁵⁹

Der ungeklärte autobiographische Hintergrund, der sich möglicherweise hinter der Figur der Aimée verbirgt, muß für Thomas Mann noch undurchschaubarer gewesen sein. Er war in bezug auf Bangs Privatleben, das ihn sicher interessierte, noch stärker auf Vermutungen angewiesen als heutige Leser. Daß auch er, der darüber unterrichtet war, daß Bang in ebenso starkem Maß wie er selbst Autobiographisches in seinen Werken verarbeitete,³⁶⁰ in *Die vier Teufel* einen autobiographisch gefärbten Text zu erkennen meinte, der die Gefühle seines homosexuellen Autors in den Empfindungen einer Frauengestalt zu artikulieren versuchte, ist sehr wahrscheinlich. Da Bang auf eindeutige Signale, die diese Lesart nahelegen, jedoch verzichtete, konnte Thomas Mann letztlich nicht sicher sein, ob seine Vermutung richtig war. Das war jedoch insofern von sekundärer Bedeutung, als Thomas Mann in jedem Fall in Aimée ein Gestaltungsvorbild für Mut-em-enets Leiden vorfand – sei sie Projektionsfigur des homosexuellen Autors oder „eine ‚richtige‘ Frau“.³⁶¹ Thomas Mann verfuhr auf diese Weise mit Aimée nicht anders als mit Elna und Katinka Bai, die auch Identifikationsfiguren des homosexuellen Autors Bang, nicht aber im strengen Sinn Projektionsflächen seiner homoerotischen Emotionen darstellen.

³⁵⁶ Heinrich Detering: „Ein Herr mit Schminke. Willumsens Liebeserklärung an ‚Bang‘.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 16.1.1999.

³⁵⁷ Joachim Campe in den Anmerkungen der von ihm herausgegebenen Anthologie „*Matrosen sind der Liebe Schwingen*“, S. 170.

³⁵⁸ Detering: *Das offene Geheimnis*, S. 251.

³⁵⁹ Vgl. Willumsen, S. 214-215; deutsche Ausgabe: S. 234-235.

³⁶⁰ Vgl. S. 311 dieser Arbeit.

³⁶¹ [En rigtig kvinde] Grage, S. 89.

9.4. Fazit

Die Betrachtung von Thomas Manns Frauengestalten im Vergleich mit Herman Bangs weiblichen Figuren hat ergeben, daß Thomas Mann wesentliche Elemente seiner Frauendarstellungen bei Herman Bang vorfinden konnte und sie auch von ihm übernahm. Daß es sich hierbei nicht um zufällige Parallelen handelt, wird dadurch deutlich, daß erkennbar bleibt, häufig sogar vom Autor bewußt markiert wird, welche Werke Bangs er als Prätexte benutzte.

Bang bot besonders in seinen im Rahmen homoerotischer Camouflage instrumentalisierten *femmes fatales* ein ideales Vorbild für Thomas Manns ähnliche Vorgehensweise. Die zeitgenössische Verwendung der ikonenhaften Figur der *belle dame sans merci*, die das Bild der mächtigen Frau der Gestalt des schwachen, weichlichen Mannes gegenüberstellt und auf diese Weise eine Pervertierung des traditionellen Geschlechterverhältnisses erreicht, wurde von Bang dazu benutzt, camoufliert homosexuelle Beziehungen darzustellen, in denen die *femme fatale* die Rolle des im Text abwesenden homosexuellen Liebhabers einnimmt. Diese Technik übernahm Thomas Mann von Bang.

Die Gestalt der *femme fatale* erhält jedoch noch eine weitere Funktion. Der Hingabe an die verführerische, die gefährliche Einheit von Eros und Thanatos verkörpernde *belle dame sans merci*, die die männlichen Figuren in den Untergang führt, steht die Verbindung mit einem anderen Frauentyp gegenüber, der kindlich-unschuldigen *femme-enfant*. In einer im Werk beider Autoren erkennbaren Dichotomie stellt besonders Thomas Mann dem lockend-bedrohlichen Frauentyp die unschuldige *femme-enfant* als sexuell unbedrohliche Alternative gegenüber. Sie kann sich an Attraktivität mit ihrer für sexuelle Erfüllung stehenden Gegenspielerin und deren faszinierend maskulinem Auftreten nicht messen, versteht aber den latent homosexuellen Protagonisten häufig dadurch für sich zu gewinnen, daß sie ihm mit aufopfernder Hingabe begegnet. Sie ist zumeist ‚zu weiblich‘ und zugleich in ihrer Kindlichkeit auch etwas asexuell, als daß sie Thomas Manns und Bangs männlichen Figuren wirklich begehrenswert erscheinen könnte, aber ihr kindlicher Körper, der häufig auch knabenhafte Züge aufweist, erlaubt es dem Protagonisten in der Beziehung zu ihr eine Bindung einzugehen, die den Mann aus dem gefährlichen Verhältnis zu der verruchten *femme fatale* befreit. In der Beziehung zur *femme-enfant* findet der latent homosexuelle Mann Sicherheit und Geborgenheit – wenngleich keine sexuelle Erfüllung. Gehen Thomas Manns Helden Klaus Heinrich und Joseph diesen Weg, so entscheidet sich Bangs Fritz für die attraktivere *femme fatale* und seinen sicheren Untergang. Giovanni gibt die *femme-enfant* Rosa zunächst für die *femme fatale* Alida und schließlich für die noch gefährlichere Bindung an einen Mann auf. Daß diese Entscheidungen ihn ins Unglück führen, ist kaum überraschend. Joán schließlich ist zu passiv,

um überhaupt zu werben und bleibt in seiner frühen homoerotischen Bindung zu Erik gefangen, aus der er sich gerade aufgrund seiner latenten Homosexualität nicht befreien kann und will. Wieder läßt sich beobachten, daß Thomas Mann das Leben seiner Protagonisten bewußt als Gegenentwurf zum Schicksal von Bangs dem Untergang verhafteten Antihelden gestaltet.

Die Instrumentalisierung stereotyper Varianten der Frauendarstellung, die Bang und Thomas Mann in dem Bemühen, ihre (latent) homosexuellen Protagonisten mit einer geeigneten Partnerin auszustatten, vornehmen, zeigt in Thomas Manns Werk eine so stark der komplementären Kategorisierung in abstrakt-typenhafte Eigenschaften des ‚Weiblichen‘ verhaftete Darstellungsweise, daß seine Frauenfiguren allzu häufig nur entindividualisierte Repräsentationen ihrer Funktion im Leben des Protagonisten sind. Bei Bang hingegen begegnen dem Leser eine Vielzahl empathischer Frauenporträts. Wenngleich auch diese Figuren zu meist einen Typ, nämlich den der unerwidert liebenden, einsamen Frau verkörpern, stellen sie dennoch im Gegensatz zu Thomas Manns Frauengestalten einfühlsam geschilderte Persönlichkeiten dar, mit deren traurigem Schicksal sich ihr Autor offensichtlich identifiziert, ohne es jedoch zu Camouflage-Zwecken zu verwenden. Bei Thomas Mann hingegen zeigt die Identifizierung mit seinen Frauenfiguren, die auch er gelegentlich vornimmt, eine auffällige Vernachlässigung der individuellen Lebensumstände der Figur zugunsten einer umfassenden Funktionalisierung im Rahmen homoerotischer Camouflage.

In Thomas Manns Umgang mit Herman Bangs Frauenfiguren läßt sich also einerseits eine mit Gegenentwürfen operierende intertextuelle Auseinandersetzung erkennen, die der Annäherungsweise entspricht, die Thomas Mann allgemein Bang gegenüber zeigte und die auch in diesem Punkt wieder von einer gleichzeitigen Bezugnahme auf Werke anderer Autoren begleitet ist. Andererseits zeigt sich in bezug auf die Frauendarstellungen eine neue Dimension in Thomas Manns Bang-Rezeption, die sich mit dem Begriff der Intertextualität nicht fassen läßt, wenngleich auch hier wieder intertextuelle Bezüge eine Rolle spielen. In Bang fand Thomas Mann einen ihm innerlich sehr ähnlichen homosexuellen Autor vor, der, weil er Homosexualität literarisch nur verdeckt zu gestalten wagte, Darstellungstechniken entwickelte, die eine Camouflage homosexueller Inhalte ermöglichte. Diese Darstellungstechniken übernahm Thomas Mann von Bang.

Daß Thomas Auseinandersetzung mit Bangs Werk nicht nur inhaltlicher Art war, sondern auch literarische Techniken berührte, ist auch in bezug auf stilistische Züge im Werk beider Autoren behauptet worden. Der Überprüfung dieser These ist der folgende Exkurs gewidmet.

10. Exkurs: „Flimmernder Impressionismus“? Herman Bangs Prosastil und Thomas Manns Frühwerk

Wie bereits unter 4. dargestellt wurde, ist in der Forschung mehrfach ein stilistischer Einfluß Bangs auf Thomas Mann geltend gemacht worden. Dies ist eine Behauptung, mit der sich eine Untersuchung von Thomas Manns Bang-Rezeption zwangsläufig auch auseinandersetzen muß. Wie bereits skizziert, ist eine stilistische Beeinflussung Thomas Manns durch Herman Bang hauptsächlich von Ernst Alker proklamiert worden, der die – allerdings unbelegte – These aufgestellt hat, daß „Sprache und Stil“ von Thomas Manns erstem Novellenband „primär“ durch das Vorbild Herman Bangs beeinflusst seien und daß das gleiche für „eine Reihe von Passagen in den *Buddenbrooks* (1902), *Tonio Kröger* (1903) sowie mehrere Beiträge des Bandes *Tristan*“ gelte.¹ Auch Manfred Dierks zählt Bang zu den „Stilvorbildern“ des jungen Thomas Mann.² Eine Nachbildung von Bangs „Tonfall“ meint Hans Wysling bei Thomas Mann feststellen zu können – jedoch nicht in den von Alker angeführten Texten, sondern in den Fragmenten der *Fürsten-Novelle*. Wysling äußert damit die naheliegende Vermutung, daß Thomas Mann bei der Verarbeitung von Prätexten Herman Bangs – in diesem Fall der Novelle *Ihre Hoheit* – nicht nach Stil und Inhalt getrennt habe, sondern daß beide Dimensionen von Bangs Erzählung, Form und Thematik, Spuren in der *Fürsten-Novelle* hinterlassen hätten. Außerdem weist Wysling auf die für Bangs Werke so charakteristische Mischung aus Melancholie und ironischer Sozialkritik hin, die es Thomas Mann „angetan“ habe.³ Auch Leonie Marx ist der Ansicht, daß „Komik und Ironie als Mittel des Durchschauens“ in den Werken Bangs, aber auch Ibsens, Strindbergs und Hamsuns, Thomas Mann mindestens ebenso sehr interessiert hätten wie das „Thema des Leidens am Leben“.⁴ Diese Thematik, die Thomas Mann in der skandinavischen Literatur außer bei Bang auch in Jacobsens und Strindbergs Werken rezipiert habe, sei verbunden mit dem ebenfalls in den Werken dieser Autoren vermittelten „thematisch-motivisch zeitgemäße[n] psychologische[n] Einblick in menschliches Verhalten und Komplexität der Lebenszusammenhänge“.⁵ Auch Schönau meint, Thomas Mann habe Herman Bangs Fähigkeit bewundert, „seinen Sinn für Tragik mit demjenigen für Komik zu verbinden“.⁶ Daß Komik und Ironie in der Tat rezeptionssteuernde Faktoren bei Thomas Manns Bang-Lektüre waren, läßt schon die oben erwähnte Nachbildung der von

¹ Vgl. Alker, S. 496 und S. 77 dieser Arbeit.

² Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 37.

³ Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform*, S. 47.

⁴ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 169.

⁵ Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 165.

Bang zum Zweck ironischer Distanzierung verwendeten Wiederholungsstruktur „das Wunderkind“ vermuten,⁷ der augenfälligsten stilistischen Übernahme Thomas Manns aus Bangs Prätexten.

Leider belassen sowohl Alker als auch Wysling, Marx und Schönau, die den Einfluß Bangs auf Thomas Mann alle nicht als hauptsächliche Fragestellung, sondern nur als einen Punkt unter vielen betrachten, es bei ihren allgemeinen Aussagen, ohne Beispiele anzuführen. Obwohl die daraus resultierende Pauschalität eine Auseinandersetzung mit ihren Thesen erschwert, soll hier eine kritische Überprüfung der Standpunkte von Alker, Wysling und Marx versucht werden. Die Untersuchung beschränkt sich auf Texte aus Thomas Manns Frühwerk, hauptsächlich auf die vor *Königliche Hoheit* entstandenen Novellen und Erzählungen, auf die sich auch Alker und Wysling beziehen. Implizit liegt dieser Vorgehensweise die gängige Vorstellung zugrunde, daß literarische Einflüsse auf formaler Ebene besonders auf junge Autoren wirken, die noch keinen individuellen Stil entwickelt haben und daher häufig anhand stilistischer Vorbilder arbeiten. Thomas Mann hat diese These von der größeren Beeinflußbarkeit junger Autoren durch Vorbilder in bezug auf sein eigenes Werk bestätigt, indem er sagte, er habe sich in seiner Jugend an stilistischen Modellen orientiert und zunächst „den wunderlichen Prosastil der von Hermann Bahr geführten Wiener Symbolistenschule [...] sklavisch-freudig genau kopiert“, um sich später „in dieser halbproduktiv-imitierenden Weise“ für Knut Hamsun zu „begeistern“ (XIII, 133), bis er den charakteristischen „persönlichen Stil“ (XIII, 132) entwickelt hatte, dessen er sich später rühmte.

Eine Auseinandersetzung mit eventuellen Gemeinsamkeiten zwischen Herman Bangs Stil und der Sprache in Thomas Manns Frühwerk muß zwangsläufig immer auch eine Auseinandersetzung mit dem literarischen Impressionismus sein, denn Herman Bang wird gemeinsam mit J.P. Jacobsen als Hauptvertreter des Impressionismus in Dänemark angesehen,⁸ und sein Roman *Am Wege* „gilt mit Recht als das geschlossenste und wohl auch bedeutendste Werk des dänischen Impressionismus“.⁹

⁶ Schönau, S. 165.

⁷ Vgl. S. 108 dieser Arbeit.

⁸ Vgl. u.a. Hans Lund: *Impressionism och litterär text*. Stockholm 1993, S. 144.

⁹ Fritz Paul: „Herman Bang: *Ved Vejen*.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. Studienausgabe München 1996, Bd. II, S. 195-96, hier: S. 195.

10.1. Kennzeichen des literarischen Impressionismus

Die Anwendung des Begriffs „literarischer Impressionismus“ wird vor allem dadurch erschwert, daß er sowohl als Bezeichnung einer besonderen Stilrichtung¹⁰ als auch als Epochenbegriff¹¹ oder einer Kombination aus beidem¹² verwendet wird. Die Schwierigkeiten dieser unterschiedlichen Verwendung des Terminus, die besonders auch im internationalen Vergleich deutlich werden, hat Hans Lund ausführlich dargestellt.¹³

Betrachtet man den Impressionismus als eine Epoche zwischen Naturalismus und Expressionismus, der trotz anderer, als „Parallelerscheinungen“ auftretender, „Geistesströmungen“¹⁴ die Mehrzahl der dänischen Autoren zwischen 1870 und 1900¹⁵ oder der deutschen Autoren um die Jahrhundertwende zuzuordnen seien, und versucht, für die Literatur dieses Zeitraums auch thematische Besonderheiten zu veranschlagen, wie beispielsweise Richard Hamann und Jost Hermand vorgehen, muß man natürlich auch Thomas Mann dem Impressionismus zuordnen. Besonders die zeittypische Dekadenzthematik, wie sie sich deutlich in *Buddenbrooks*, *Der kleine Herr Friedemann*, *Der Bajazzo* und anderen frühen Texten Thomas Manns zeigt, ist häufig als Kennzeichen einer impressionistischen Lebenshaltung gesehen worden.¹⁶ Auch Vertreter dieses als Epoche verstandenen Impressionismusbegriffs räumen jedoch ein, daß gerade Thomas Mann, wie auch andere deutsche Autoren der Jahrhundertwende, so beispielsweise Rilke und George, nur bedingt als Impressionist gelten kann.¹⁷

Neben die historische und thematische Abgrenzung des Impressionismus-Begriffs trat immer auch die stilistische Einordnung. Auch Literaturwissenschaftler, die sich um eine li-

¹⁰ Vgl. u.a. Helmut Prang: „Impressionismus.“ In: Paul Merker und Wolfgang Stammeler (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Neu bearbeitet und unter Mitarbeit von Klaus Kanzog herausgegeben von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin ²1958, Bd. 1, S. 749-750; Hartmut Marhold: *Impressionismus in der deutschen Dichtung*. Frankfurt am Main, Bern, New York 1985, (= Europäische Hochschulschriften I, 870), S. 187; Ulrich Mölk: „Einleitung zu Teil II: Impressionistischer Stil.“ In: Dorothea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen 1995, S. 325-30; Strümper-Krobb.

¹¹ Vgl. Luise Thon: *Die Sprache des deutschen Impressionismus. Ein Beitrag zur Erfassung ihrer Wesenszüge*. München 1928, (= Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte. Neue Folge 1); Sven Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900. Med et tillæg om stiludviklingen efter år 1900*. Kopenhagen 1955; Hamann/Hermand; Hugo Sommerhalder: *Zum Begriff des literarischen Impressionismus*. Zürich 1961, (= Eidgenössische Technische Hochschule. Kultur- und Staatswissenschaftliche Schriften 113).

¹² Vgl. die Untersuchung von Werner, die „diese zwei begrifflichen Verwendungen des literarischen Impressionismus [stilistische Klassifikation und Epochenbegriff]“ zugrunde legt, Ralph Michael Werner: *Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers*. Frankfurt am Main, Bern 1981, (= Europäische Hochschulschriften I, 402), S. 3.

¹³ Vgl. Lund, *passim*.

¹⁴ Anna Stroka: „Der Impressionismus der deutschen Literatur. Ein Forschungsbericht.“ In: *Acta Universitatis Wratislaviensis* 45 (1966), S. 141-161, hier: S. 141.

¹⁵ So Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 14.

¹⁶ Vgl. u.a. das Kapitel „Das impressionistische Lebensgefühl“ in Hamann/Hermand, S. 14-192; Driver: *Herman Bang und Arthur Schnitzler*, S. 3-5; Horst Fritz: „Impressionismus“ in: Dieter Borchmeyer und Viktor mega (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen ²1994, S. 203-207.

terarhistorische Eingrenzung des Impressionismus-Begriffs bemühen, wenden ihre Aufmerksamkeit der stilistischen Dimension impressionistischen Schreibens zu,¹⁸ so daß man vom Impressionismus als einer literarischen Richtung sprechen kann, der Autoren zuzuordnen sind, die in einer bestimmten Zeit, nämlich der Jahrhundertwende, schriftstellerisch tätig waren, die in ihren Werken häufig eine Hinwendung zu dekadenten Themen zeigen, vor allem aber: die die Verwendung bestimmter stilistischer und erzähltechnischer Merkmale gemeinsam haben.¹⁹

Es soll nun kurz erläutert werden, welche formalen Merkmale den literarischen Impressionismus besonders kennzeichnen und dann vergleichend dargestellt werden, inwieweit sich diese stilistischen Charakteristika bei Herman Bang und Thomas Mann wiederfinden lassen, so daß nicht nur überprüft wird, ob ein stilistischer Einfluß Bangs auf Thomas Mann nachweisbar ist, sondern auch beleuchtet wird, inwieweit die häufig vorgenommene Zuordnung von Thomas Manns Frühwerk zum literarischen Impressionismus²⁰ aufgrund stilistischer Kriterien zu rechtfertigen ist. Während das Hauptaugenmerk der Untersuchung auf Herman Bang und Thomas Mann gerichtet bleiben soll, werden einige Seitenblicke auch auf andere Autoren geworfen, um Bangs Einfluß gegen den anderer impressionistischer Autoren abzugrenzen. Das gilt besonders für J.P. Jacobsen, von dem sowohl Herman Bang als auch Thomas Mann stilistisch beeinflusst waren (vgl. X, 838).²¹

Ein weiterer Grund dafür, daß der Begriff „Impressionismus“ in der Literaturwissenschaft so unklare Umrisse aufweist, ist darin zu sehen, daß es sich beim Impressionismus ursprünglich gar nicht um ein literarisches Phänomen handelte. Vielmehr wurde aufgrund der Ähnlichkeiten, die diese literarische Stilrichtung mit Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei hatte, die Bezeichnung „Impressionismus“ aus der Malerei in die Literatur übertragen.²²

In der Malerei wurde der Begriff „Impressionismus“ ursprünglich in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts pejorativ zur Charakterisierung eines neuen Darstellungsstils gebraucht. Die Impressionisten, zu denen unter anderem Claude Monet als einer der Hauptvertreter ge-

¹⁷ Vgl. u.a. Sommerhalder, S. 8.

¹⁸ Vgl. Thon; Møller Kristensen *Impressionismen i dansk prosa*; Hamann/Hermand; Sommerhalder.

¹⁹ Vgl. Werner, S. 36.

²⁰ Vgl. u.a. Thon, passim; Hamann/Hermand, passim; Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, (= Kröners Taschenausgabe 231), S. 407; Ulrich Karthaus (Hg.): *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart, 1977, (= Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung 13), S. 11; Otto F. Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main 1989, (= Fischer Taschenbuch 6478), S. 227; Günther und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzlers Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart 1984, S. 208.

²¹ Zu Jacobsens stilistischem Einfluß auf Bang vgl. Georg Christensen: „Herman Bangs Technik.“ In: *Edda* 9 (1918), S. 57-80, hier: S. 60; Nilsson, S. 124-126.

²² In der Literaturwissenschaft wurde der Begriff „Impressionismus“ zuerst 1879 von Ferdinand Brunetière in einem Aufsatz über Alphonse Daudet gebraucht, vgl. u.a. Lund, S. 25 und Molk, S. 325.

rechnet wird,²³ gaben die objektive Darstellung des Abzubildenden zugunsten einer subjektiven Interpretation des Gesehenen auf. An die Stelle des Bemühens um Objektivität tritt so die Darstellung individueller, wandelbarer Impressionen, die in ihrer Flüchtigkeit festgehalten werden sollen.²⁴ Charakteristisch für die impressionistische Darstellung ist die pointillistische Technik, die das dargestellte Objekt in einzelne Farbtupfer auflöst, die sich für den Betrachter erst in einer gewissen Entfernung von der Leinwand zu einem Bild zusammensetzen.²⁵ Besonderer Wert wird im Impressionismus nicht nur auf diese Fragmentarisierung der optischen Wahrnehmung gelegt, auch der Intensität der Farben und ihrer Auflösung in einzelne Schattierungen gilt das Interesse des Künstlers.

Parallel zum gleichnamigen Verfahren in der Malerei ist der literarische Impressionismus ebenso bemüht, eine Wirklichkeit darzustellen, die „in erster Linie als eine Summe von flüchtigen, höchst subjektiven Eindrücken [verstanden wird], die alle Sinne des Rezipienten treffen“.²⁶ Charakteristisches Merkmal des literarischen Impressionismus ist dementsprechend die vorrangige Darstellung sinnlicher Wahrnehmungen, wobei besonders die „große Bedeutung visueller Eindrücke“²⁷ hervorzuheben ist. Gerade der Darstellung von Farbeindrücken gilt die Aufmerksamkeit vieler impressionistischer Autoren, die besonders diesem Umstand die große Nähe zum Impressionismus in der Malerei verdanken. Indem der literarische Impressionismus die Beschreibung von Sinneseindrücken zum Hauptziel der künstlerischen Darstellung erhebt, und die Außenwelt zu nichts anderem als einem „in die Ebene der Sinnesorgane projizierte[n], konturenlose[n] Nebeneinander von Gerüchen, Tönen, Farben, Tast- und Geschmacksempfindungen“ wird,²⁸ treten „dramatische Handlung und logische Erklärungen hinter subjektiver, assoziativer Zustandsschilderung zurück; die Impressionen verselbständigen sich“.²⁹ Die beobachtende Beschreibung tritt so an die Stelle der logisch folgernden Analyse. Dem Ausblenden des Logisch-Folgernden, mit dem Verstand zu Erfassenden, entspricht die lyrische Qualität der Beschreibungen von Sinneswahrnehmungen, wie sie häufig von Impressionisten erreicht wird:³⁰ „Kaum eine andere literarische Sprache ist schwereloser, nur

²³ Von Monets Bildtitel „Impression. Soleil levant“ wurde die Bezeichnung „Impressionismus“ abgeleitet, vgl. u.a. Mölk, S. 325.

²⁴ Vgl. u.a. Hamann/Hermand, S. 361.

²⁵ Vgl. u.a. Stroka, S. 143-44; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 5; Werner, S. 7-13.

²⁶ Strümper-Krobb, S. 39; vgl. auch Sommerhalder, S. 5.

²⁷ Strümper-Krobb, S. 40; vgl. auch Sommerhalder, S. 6.

²⁸ Sommerhalder, S. 5; vgl. auch Møller Kristensens Begriff der „komplexen Apperzeption“ [komplex apperception] Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 134.

²⁹ Strümper-Krobb, S. 41.

³⁰ Vgl. Møller Kristensens Unterkapitel „Lyrisme og subjektivisme“ in: Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 52-57; Sommerhalder, S. 17.

Duft, Schleier und weicher Glanz, als die der großen Impressionisten.³¹ Sie bedienen sich dabei einer großen Anzahl rhetorischer Stilmittel sowie der verstärkten Verwendung von Adjektiven und Neologismen, um „feinste Nuancen“ zu erfassen, und bilden auf lexikalischer und syntaktischer Ebene auffällige „Wiederholungsstrukturen“³² aus.

Die „Ablehnung des Kausalitätsprinzips“³³, die überall in der impressionistischen Darstellung spürbar ist, weil diese die Wirklichkeit als eine „unvorhersehbare Folge von Eindrücken“³⁴ wiedergibt, die sich aneinander reihen anstatt einander untergeordnet zu werden, zeigt sich besonders deutlich auch auf syntaktischer Ebene. Die asyndetische, parataktische Syntax impressionistischer Prosa, die das inhaltliche „unverbundene Nacheinander von Sensationen“³⁵ auch strukturell in der Sprache ausdrückt, ist bestimmt durch das „Gesetz der Koordination“.³⁶ Die typisch impressionistischen kurzen Parataxen entsprechen der „Urform des Satzes, auf die der Impressionist zurückgeht“,³⁷ weil die Verwendung von unterordnenden Konjunktionen den Prinzipien des literarischen Impressionismus widerspricht, der der Beschreibung der Sinnesdaten den Vorrang gibt vor dem klassifizierenden, das heißt wissenden, ordnenden, vergleichenden und kommentierenden Erfassen der Außenwelt,³⁸ wie es im hypotaktischen Satzbau geschieht. Sven Møller Kristensen spricht zu Recht von einer „Abneigung der Impressionisten gegen die analytische Satzstruktur“,³⁹ und Hartmut Marhold sieht in der Verwendung von Konjunktionen „die sprachliche Verkörperung der ‚denkenden, verknüpfenden Funktion‘, die die Impressionisten aus ihrer künstlerischen Gestaltung eliminieren wollten.“⁴⁰

Charakteristisch für den Impressionismus ist auch die Vorliebe für literarische Kurzformen. Da die impressionistischen Darstellungsabsichten darauf abzielen, flüchtige Eindrücke wiederzugeben, wenden sich die literarischen Impressionisten von der langen epischen Darstellung ab und bevorzugen entweder episodische Strukturen⁴¹ oder verwenden Kurzformen wie Einakter, beschreibende Skizzen oder Studien, die sich häufig der Darstellung einer Krisensituation widmen.⁴² Dieser Vorliebe für das Flüchtige, Episodische entspringt auch die

³¹ Sommerhalder, S. 5

³² Strümper-Krobb, S. 41; vgl. auch Lund, S. 109.

³³ Stroka, S. 145.

³⁴ Sommerhalder, S. 13; vgl. auch Mölk, S. 326.

³⁵ Sommerhalder, S. 16.

³⁶ Sommerhalder, S. 13; vgl. auch Werner, S. 39.

³⁷ Lauterbach: *Herman Bang*, S. 156.

³⁸ Vgl. Mölk, S. 325; Lund, S. 109.

³⁹ [Impressionisternes uvilje mod den analytiske sætningsstruktur] Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 102.

⁴⁰ Marhold, S. 187.

⁴¹ Vgl. Fjord Jensen, 124; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 67; Lund, S. 107.

⁴² Vgl. Hamann/Herman, S. 228; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 65-67.

Präferenz der Impressionisten, ihre Darstellung ohne einleitende Erklärungen unmittelbar *in medias res* zu beginnen.⁴³

Schließlich haben die künstlerischen Prinzipien des Impressionismus auch Auswirkungen auf die Rolle des Erzählers. Dieser Umstand ist in der deutschen Impressionismusforschung bisher kaum beachtet worden, wohingegen ihm in Skandinavien besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden ist.⁴⁴ Ein auktorialer Erzähler ist im literarischen Impressionismus schlecht vorstellbar, weil er traditionellerweise ordnend ins Geschehen eingreift, für den Leser Zusammenhänge schafft und allgemein durch seine Anwesenheit als analysierende Instanz den impressionistischen darstellerischen Bemühungen diametral entgegensteht, deren eigentliches Ziel es ist, die Unmittelbarkeit der Sinneseindrücke vollständig ohne vermittelnde Instanz darzustellen. Deshalb läßt sich in impressionistischen Erzähltexten zumeist „das Verschwinden des Erzählers“⁴⁵ konstatieren. Was Møller Kristensen als „Auflösung der epischen Form“⁴⁶ bezeichnet, wird in Franz Karl Stanzels *Theorie des Erzählens* mit der „Opposition Modus: Erzählerfigur – Reflektorfigur“⁴⁷ erklärt. Nach Stanzel bewegen sich alle denkbaren Formen des Erzählers zwischen zwei extremen Polen: dem einer Erzählerfigur auf der einen und dem einer Reflektorfigur auf der anderen Seite.

Eine *Erzählerfigur* erzählt, berichtet, zeichnet auf, teilt mit, übermittelt, korrespondiert, referiert aus Akten, zitiert Gewährsmänner, bezieht sich auf ihr eigenes Erzählen, redet den Leser an, kommentiert das Erzählte usw.

[...] die Funktion der Erzählerfigur [umfaßt] auktoriale Erzähler fast aller Schattierungen und jene Ich-Erzähler, an denen das erzählende Ich deutlich auszumachen ist. [...]

Eine *Reflektorfigur* reflektiert, d.h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie „erzählt“ nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikationssituation befindet.⁴⁸

Die Erzählerfigur verkörpert also die diegetische, das heißt die „berichtende“ Erzählweise, während die Reflektorfigur Merkmal der mimetischen, beziehungsweise der „szenischen Darstellung“ ist.⁴⁹ Da der Impressionismus eine möglichst große Unmittelbarkeit im Erzählen

⁴³ Vgl. u.a. Christensen, S. 65; Nilsson, S. 173; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 79; Holliger, S. 125.

⁴⁴ Vgl. Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 26-29 und Nilsson, der das „Verschwinden des Erzählers hinter dem Werk“ für das wichtigste Merkmal des Impressionismus hält, Nilsson, S. 103, zur Kritik an Nilsson vgl. Lund, S. 85-86.

⁴⁵ Vgl. Holliger.

⁴⁶ [Opløsning af den episke form] Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 25.

⁴⁷ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen⁴1989, (= UTB 904), S. 190-239.

⁴⁸ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 194-95.

⁴⁹ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 192-93.

anstrebt, neigt er zur szenischen Darstellung – auch „dramatischer Roman“⁵⁰ genannt – und damit zur Verwendung einer Reflektorfigur als erzählendem Medium. Die Wahl eines persönlich hervortretenden auktorialen Erzählers als Vermittler einer Handlung läßt sich mit der impressionistischen Darstellungsweise nur schwer vereinbaren.

Wenn sich der Erzähler im Impressionismus zurückzieht und nicht als Person greifbar wird, kann dies unterschiedliche Konsequenzen haben. Entweder wird die auktoriale Perspektive zugunsten einer „neutralen“, rein szenischen Darstellung aufgegeben, die vor allem „die Oberfläche der Dinge“⁵¹ beleuchtet und alle Erkenntnisse, zu denen Erzähler und Leser gelangen, ausschließlich aufgrund äußerer Beobachtungen vermittelt, oder der Erzähler eignet sich eine personale Perspektive an, die es ihm gestattet, genaueste Schilderungen vom Innenleben einer Person zu geben und ihren Gedanken und Gefühlen detaillierten und unmittelbaren Ausdruck zu verleihen.⁵² Da der Impressionismus mit seinen lyrischen Beschreibungen sehr gefühlsbetont und sehr subjektivistisch ist, wird die Darstellung aus der Figurenperspektive mit einem kaum merklich als Reflektorfigur agierenden Erzähler von vielen Impressionisten bevorzugt. Die konsequenteste Form dieser Darstellung ist die *stream of consciousness*-Technik, die es der Reflektorfigur erlaubt, in Erlebter Rede den Empfindungen und Assoziationen der Personen zu folgen. Die Erlebte Rede ist dementsprechend ein bevorzugtes impressionistisches Stilmittel, denn sie ermöglicht es dem Autor, „ein direktes Schlaglicht auf die geistig-seelische Situation seiner Figur zu werfen“, also gewissermaßen innere Impressionen und „feinste Nuancen seelischer Bewegungen“⁵³ wiederzugeben. Die Unmittelbarkeit des in Erlebter Rede Dargestellten, die entsteht, weil sich der Erzähler mit seiner Figur „vereinigt“,⁵⁴ kann allerdings relativiert werden durch Ironie, wenn der Erzähler den Inhalt der Erlebten Rede nur scheinbar ernst nimmt und sich so in Distanz zu seiner Figur begibt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß zu den für den literarischen Impressionismus typischen Stil- und Darstellungselementen die folgenden gehören:

⁵⁰ [Den dramatiske roman] Fjord Jensen, S. 283.

⁵¹ [Tingenes overflade] Møller Kristensen spricht in diesem Fall von „phänomenologischer Apperzeption“ [fænomenologisk apperception] Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 119.

⁵² Vgl. Lund, S. 136. Stanzel faßt in seiner *Theorie des Erzählens* leider sowohl die szenische Darstellung aus neutraler Perspektive als auch die aus der Sicht der Personen berichtende Erzählung unter einem Begriff, dem der „personalen Erzählsituation“ bzw. des „personalen Romans“ zusammen und gibt die früher von ihm benutzte Bezeichnung „neutrale Erzählsituation“ für die mimetisch-szenische Darstellung auf, so daß es in seiner Terminologie schwierig ist, diese beiden unterschiedlichen Darstellungsformen zu trennen, vgl. Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Göttingen ¹¹1987, (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1187), S. 43 und Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 193. Zur Kritik an Stanzel vgl. Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen ⁷1990, (= WV-Studium 145), S. 50-51.

⁵³ Werner Hoffmeister: *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*. London, Den Haag, Paris 1965, (= Studies in German Literature 2), hier: S. 22.

- Die Darstellung flüchtiger Impressionen in stark lyrischer Sprache, die für ihre farbenreichen sensualistischen Beschreibungen eine große Anzahl von Adjektiven und rhetorischen Stilmitteln verwendet.
- Die Vernachlässigung kausaler Bezüge, analytischer und in weitestem Sinne logisch-folgender Strukturen, die sich auch auf syntaktischer Ebene in einer Bevorzugung parataktischer Satzformen niederschlägt.
- Eine Bevorzugung episodischer Strukturen und literarischer Kurzformen.
- Die Ablehnung persönlich hervortretender Erzählerfiguren, an deren Stelle entweder die szenische Darstellung oder eine stark von Erlebter Rede getragene personale Erzählsituation treten.

10.2. Stilistische Züge bei Herman Bang, Thomas Mann und J.P. Jacobsen

10.2.1. Lyrisch-impressionistische Beschreibungen

Gerade das erste Charakteristikum, die lyrisch anmutende, stark visuelle Beschreibung flüchtiger Impressionen gehört zu den distinktiven Hauptmerkmalen des literarischen Impressionismus. In der dänischen Literatur zeigt sich dieser „ornamentale Stil“⁵⁵ besonders in der kunstvollen, farbenreichen Prosa J.P. Jacobsens, die eine bis zur „Verselbständigung von Farbeindrücken“⁵⁶ führende Intensität des sinnlich Erfahrbaren zum Ausdruck bringt. „Der Stil soll *malen* können“, so forderte auch Herman Bang 1879⁵⁷ und lehnte sich in seinen frühen Werken spürbar an den von ihm bewunderten Jacobsen an.⁵⁸ Schon früh äußerte Bang jedoch auch Kritik an den zum Teil extrem artifiziellen Merkmalen in Jacobsens stark deskriptivem Stil. Bei aller Anerkennung für Jacobsens „reiche Galerie von Worten, die vergessene Ausdrücke wieder aufnimmt und mitunter neue erfindet“⁵⁹ lehnte Bang Jacobsens „überwältigenden Bilderreichtum“, seinen „stark malenden Stil, der Vergleiche anhäuft, Farben ansammelt, in Colorit schwelgt“⁶⁰ wegen seiner gelegentlichen „Manieriertheit“⁶¹ ab und

⁵⁴ Hoffmeister, S. 23.

⁵⁵ [Den ornamentale stil] Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 165.

⁵⁶ Strümper-Krobb, S. 144.

⁵⁷ [Stilen skal kunne male] *Realisme og Realister*, S. 37.

⁵⁸ Vgl. Christensen, S. 60.

⁵⁹ [Et rigt Galleri af Ord, der optager glemte Udtryk og undertiden opfinder nye] *Realisme og Realister*, S. 69, vgl. *Werke in drei Bänden*, Bd. III, S. 311.

⁶⁰ [En overvældende Rigdom af Billeder, en [...] stærkt malende Stil, der ophober Lignelser, sammenhober Farver, svælger i Kolorit] *Realisme og Realister*, S. 68-69, vgl. *Werke in drei Bänden*, Bd. III, S. 311.

meinte, „die Unendlichkeit der Nuancen“ könne auch „ermüdend“⁶² auf den Leser wirken. Er wandte sich deshalb zunehmend vom beschreibenden impressionistischen Stil ab und entwickelte statt dessen einen szenischen impressionistischen Erzählstil, der zugleich seinem wachsendem Bedürfnis nach möglichst objektiver Darstellung entsprach.⁶³ In seinen reiferen Werken, die für Nilsson mit *Charlot Dupont* beginnen,⁶⁴ verzichtet Bang deshalb auf die bei Jacobsen kritisierten ausführlichen Beschreibungen.

Bang beschreibt in seinen Texten so sparsam, daß die Szenerie und die Personen kaum erkennbare Konturen erhalten und der Leser auf seine eigene Phantasie sowie einige knappe Äußerungen aus dem Mund der übrigen Figuren angewiesen ist, wenn er sich ein Bild von den Äußerlichkeiten machen will.⁶⁵ Wo sich bei Thomas Mann impressionistisch anmutende Beschreibungen finden, scheidet Bang als stilistisches Vorbild folglich aus, während die Nähe zu Jacobsen auffällig ist, besonders was Farbdarstellungen und Raumbeschreibungen betrifft. Es ist vermutet worden, daß Jacobsens ausführliche Beschreibungen von Personen und Interieurs (vgl. u.a. JSW, 1-2, 346-348, 642; JSV I, 3-4, II, 31-39, III, 181-84), sowie seine eindringlichen Sterbeszenen Thomas Manns Frühwerk beeinflusst haben,⁶⁶ tatsächlich dürfte der Einfluß der Todesszenen unbeachtet von der Forschung bis ins Spätwerk reichen: noch der Tod des kleinen Echo in *Doktor Faustus* (vgl. VI, 627-636) trägt Züge der Sterbeszene von Niels Lyhnes Sohn (vgl. JSW, 576-578; JSV II, 284-286).⁶⁷

An Jacobsen erinnernde lyrisch-impressionistische Beschreibungen finden sich bei Thomas Mann allerdings nur in einigen seiner frühen Werke: der insgesamt stark von Jacobsen beeinflussten Novelle *Tonio Kröger*⁶⁸ und der als Vorstudie zu dieser Erzählung zu betrachtenden novellistischen Skizze *Die Hungernden* sowie dem B-Fragment der *Fürsten-Novelle*.

⁶¹ [Maniererthed] *Realisme og Realister*, S. 69, vgl. *Werke in drei Bänden*, Bd. III, S. 311.

⁶² [Uendeligheden af Nuancer virker trættende] *Realisme og Realister*, S. 88, vgl. *Werke in drei Bänden*, Bd. III, S. 330.

⁶³ Vgl. Nilsson, S. 111-114.

⁶⁴ Vgl. Nilsson, S. 98.

⁶⁵ Vgl. Christensen, S. 67-68; Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 37; Nilsson, S. 267; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 130.

⁶⁶ Vgl. Marx: *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*, S. 186.

⁶⁷ Diese Übereinstimmungen in den Todesszenen lassen sich freilich nicht so sehr auf einen stilistischen Einfluß zurückführen, sondern zeugen hauptsächlich von einer inhaltlichen, parallel ausgerichteten, d.h. sinnverstärkenden Bezugnahme Thomas Manns auf Jacobsens *Niels Lyhne*. Adrian Leverkühn verliert Echo an den Teufel, Niels betrachtet den grausamen Tod seines Jungen als Tat eines erbarmungslosen Gottes, der Rache dafür nimmt, daß Niels seine Existenz leugnet. Für beide Protagonisten bedeutet der Tod des Kindes die letzte leidvolle Station in ihrer Auseinandersetzung mit höheren Mächten, an die sie beide nicht recht geglaubt haben. In beiden Fällen folgt auf den schmerzlichen Verlust des geliebten Kindes der baldige eigene Tod.

⁶⁸ Zu Thomas Manns inhaltlicher Auseinandersetzung mit Jacobsen in *Tonio Kröger* vgl. S. 129-131 dieser Arbeit.

Hier läßt sich eine gelegentliche Annäherung Thomas Manns an Jacobsens Stil beobachten, besonders auch an die auffälligen Farbdarstellungen, wie die Gegenüberstellung mit einer kurzen Passage aus Jacobsens Novelle *Mogens* zeigt:

Mogens

[...] die Luft zitterte da drinnen, sie war rot wie ein Widerschein von Rosen [...](JSW, 638)

[...] Luften skælvede derinde, den var rød som af Gjenskin af Roser [...](JSV III, 177)

Tonio Kröger

„Nun aber sahen seine [Tonio Krögers] schlaftrunkenen Augen es [sein Zimmer] in einer unirdischen Verklärung und Illumination vor sich liegen, über und über getaucht in einen unsäglich holden und duftigen Rosenschein, der Wände und Möbel vergoldete und den Gazevorhang in ein mildes, rotes Glühen versetzte...“ (VIII, 326).

Es fällt allerdings auf, daß Thomas Manns Beschreibung, die neben der Ähnlichkeit mit Jacobsens Stil auch der antiken Tradition der Darstellung der Morgenröte als rosenfingriger Aurora folgt, weitaus gegenständlicher bleibt und der Farbeindruck sich nicht wie bei Jacobsen zu verselbständigen scheint, sondern an die greifbaren „Wände und Möbel“ gebunden bleibt. Eine stilistische Nähe zu Jacobsen läßt sich dennoch konstatieren. Das gilt auch für die optischen Beschreibungen in *Die Hungernden*. Diese Erzählung, die, wie gesagt, die Ballszene in *Tonio Kröger* vorwegnimmt,⁶⁹ zeigt schon aufgrund der Szenerie eine motivische Nähe zu Bang, dessen Massen- und Gesellschaftsszenen als besonders gelungen gelten.⁷⁰ Die visuelle Intensität, mit der der optische Eindruck der Tanzveranstaltung beschrieben wird, erinnert jedoch wiederum stärker an Jacobsen als an Bang, andere Vorbilder einmal außer acht gelassen.⁷¹ Ein Vergleich mit einer deskriptiven Passage aus Jacobsens Novelle *Mogens* kann dies illustrieren. Hier wird außerdem deutlich, wie stilistische Gemeinsamkeiten ganz unterschiedliche Inhalte transportieren können, sei es die Beschreibung der Bahnen von Tropfen in einem Regenschauer oder der Bewegungen einer Menschenmenge beim Tanz:

Mogens

[...] jeder kleine Tropfen [...] zersplitterte und zerstäubte in tausend feinen Perlen. Kleine Tropfen [...]

Die Hungernden

[..] das bunte Gewimmel im Saal, das sich in Gruppen sonderte, sich strömend dahinschob, sich staute,

⁶⁹ Vgl. S. 138 dieser Arbeit.

⁷⁰ Vgl. u.a. Christensen, S. 69; Beverley R. Driver: „Herman Bang's Prose: The Narrative as Theatre.“ In: *Mosaic* 4 (1970), S. 79-89, hier: S. 83; Butt, S. 165.

⁷¹ Als stilistische Einflüsse auf sein Werk nennt Thomas Mann selbst neben Jacobsen (X, 838) und den bereits erwähnten Autoren Hermann Bahr und Knut Hamsun noch Andersen, Dickens, „die Russen“, Fontane, Flaubert, die Goncourts und Iwan Turgenjew (X, 838).

vereinigten sich mit anderen Tropfen, wurden kleine Ströme, verschwanden in kleinen Furchen, liefen in große Löcher hinein und aus kleinen heraus, segelten fort mit Staub, mit Spänen, mit Laubfetzen, [...] wirbelten sie herum und setzten sie wieder auf Grund. (JSW, 588)

in Wirbeln zusammenquirlte und sich in raschem Farbenspiel wieder lichtete... (VIII, 263)

[...] hver lille Draabe [...] splintredes og stænkedes bort i tusind fine Perler. Smaa Draaber [...] samledes med andre Draaber, blev smaa Strømme, blev borte i smaa Furer, løb ind i store Huller og ud af smaa, sejlede bort med Støv, med Splinter og Løvstumper, [...] snurrede dem rundt og satte dem paa Grund igjen. (JSV III, 124-125)

Daß Jacobsens lyrischer Stil Thomas Mann sehr beeindruckte, zeigt auch eine inhaltliche Übereinstimmung. In der frühen Erzählung *Der Kleiderschrank*, stößt der Reisende Albrecht van der Qualen bekanntlich in seinem Hotelzimmer auf ein seltsames Mädchen, das ihm wunderbare Geschichten erzählt. Diese Erzählungen werden als „traurige Geschichten, ohne Trost“, beschrieben, die sich „als eine süße Last auf das Herz [legten] und es langsamer und seliger schlugen [ließen]“ (VIII, 161) und offenbar eine stark lyrische Qualität besitzen, mitunter gar tatsächlich aus Versen bestehen, „die sich auf so unvergleichlich leichte und süße Art reimten“ (VIII, 160). Ein Beispiel dieses verzaubernden Stils gibt der Autor nicht, aber der inhaltliche Ausschnitt, den er aus einer der Geschichten wiedergibt, zeigt starke Ähnlichkeit mit einer Passage aus Jacobsens *Mogens*:

Mogens

[...] er [fühlte] ihren Kopf auf seiner Schulter, und ihre Wange an der seinen. Sie gingen zusammen in den frischen Morgen hinaus. [...] Er und sie gingen dahin über den grünen Anger [...] (JSW, 640)

Der Kleiderschrank

Zwei gingen über das Heideland, und ihr Haupt lag auf seiner Schulter. (VIII, 160)

[...] han mærkede hendes Hoved paa sin Skulder og hendes Kind mod sin. De fulgtes ad ud i den friske Morgen. [...] Han og hun gik bort over den grønne Toft [...] (JSV III, 124-125)

Diese inhaltliche Übereinstimmung beider Texte läßt vermuten, daß auch der in der Erzählung nur umschriebene wehmütige, gefühlvolle Stil, in dem das fremde Mädchen ihre Geschichten erzählt, Jacobsens lyrischem Impressionismus nachempfunden ist.

Ein letztes Beispiel für lyrisch-impressionistische Beschreibungen im Werk Thomas Manns ist dem B-Fragment der *Fürsten-Novelle* entnommen. Es handelt sich um eine kurze Passage, die die schwärmerisch-melancholische Kindheit der beiden Königskinder in elegischer Stimmung und auffallender Farbigkeit beschreibt:

[...] und dann lagen sie [Klaus Heinrich und Ditlinde] mit inbrünstig geschlossenen Augen in grüner Dämmerung auf dem Rande des Bassins, rührten sich nicht und athmeten nur gerade so viel, als nöthig war, deckten sich mit Stille zu, ließen sich ganz von ihr durchdringen und durchtränken, lösten sich gleichsam in der Stille auf und fanden ein außerordentliches Glück darin, bis Ditlinden bange ward und sie M^{lle} Geneviève ersuchte, aus ihren „Märchen am französischen Kamine“ vorzulesen. Und die Farben der Märchen glühten in der Stille, und ihre Gestalten wurden leibhaft und greifbar.⁷²

Wieder muß man konstatieren, daß Thomas Manns Stil im Gegensatz zu Wyslings Urteil auch in diesem Text nicht etwa dem „Tonfall“ Bangs, sondern stärker Jacobsens Stil gleicht. Außerdem lassen sich erneut andere Vorbilder denken, wie beispielsweise Hofmannsthals lyrisches Drama *Der Tod des Tizian*, von dem vermutet worden ist, daß Thomas Mann es bald nach der Veröffentlichung 1892 las,⁷³ und zu dem sich auch inhaltliche Bezüge herstellen lassen, denn es thematisiert wie auch Jacobsens Roman *Niels Lyhne* den von Thomas Mann so häufig gestalteten Gegensatz von Kunst und Leben. Ein kurzer Ausschnitt, der wie Thomas Manns Passage einen Abend im Park beschreibt, kann, obwohl es sich hier nicht um Prosa handelt, formale Parallelen verdeutlichen:

Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.
In weißen, seidig-weißen Mondesstreifen
War liebestoller Mücken dichter Tanz
Und auf dem Teiche lag ein weicher Glanz
Und plätscherte und blinkte auf und nieder...⁷⁴

⁷² Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 92.

⁷³ Vgl. Ohl, S. 31.

⁷⁴ Hugo von Hofmannsthal: *Gedichte und lyrische Dramen*. Hg. v. Herbert Steiner. Frankfurt am Main 1952, S. 189.

Auch den stilistischen Einfluß Hermann Bahrs, den Thomas Mann selbst mehrfach betonte (vgl. u.a. XII, 423) kann man an dieser Stelle berücksichtigen. Insbesondere Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule*, dessen „Bedeutung [...] für den Schriftsteller Thomas Mann schwerlich zu überschätzen“ sei, wie Hubert Ohl betont, kommt nicht nur als inhaltlicher Bezugstext in Frage, in dem der junge Thomas Mann „nichts weniger als das Modell seiner dichterischen Weltauslegung“⁷⁵ finden konnte, sondern weist auch stilistische Züge auf, die mit Thomas Manns frühen Novellen Ähnlichkeit haben. Insbesondere erinnert der Gebrauch der Erlebten Rede an *Tonio Kröger*. Aber auch lyrisch-impressionistische Beschreibungen mit auffälligen Farbwiedergaben enthält der Roman. Da der Protagonist ein Maler ist, ist eine Betonung der visuellen Ebene jedoch zu erwarten und befindet sich in einem konventionelleren Zusammenhang als Jacobsens häufig vom Kontext gelöste Farbbeschreibungen. Im Gegensatz zu Jacobsen erreicht Bahrs Farbverwendung außerdem häufig eine eher expressionistisch anmutende, bedrohliche Intensität, die sich bei Thomas Mann nicht finden läßt:

Auf der Brücke verweilte er. Er konnte sich nicht sättigen an diesem Bilde, wie in rotem Feuerrahmen die finsternen Türme unserer lieben Frau gespenstisch grauten, hinter einem schwanken, aus silbernen Nebestreifen gewobenen Schleier, ein köstliches Märchenwunder, schaurig und traurig zugleich. Und grüner, gelber, roter Blitz, in eiligem Wechsel schoß über das schwarze Wasser, das feindlich stöhnte.⁷⁶

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Thomas Manns frühe Novellen durchaus einige impressionistisch anmutende Passagen enthalten. Dem Vorbild Herman Bangs kann Thomas Mann bei der Gestaltung dieser farbenreichen Impressionen allerdings nicht gefolgt sein, denn Bang kritisierte die Vielzahl der Nuancen in Jacobsens Stil und vermied sie in seinem eigenen Werk. Insgesamt liegt die begründete Annahme nahe, Thomas Mann habe seine lyrisch-impressionistischen Beschreibungen nach dem stilistischen Vorbild von Jacobsens Romanen und Novellen gestaltet. Dafür spricht neben Thomas Manns eigenem Hinweis auf Jacobsen als stilistisches Vorbild auch die Tatsache, daß der am stärksten inhaltlich auf Jacobsen bezogene Text Thomas Manns, *Tonio Kröger*, die meisten impressionistisch deskriptiven Passagen enthält. Der ebenfalls impressionistische Merkmale enthaltende Text *Die Hungernden* ist inhaltlich so eng mit *Tonio Kröger* verknüpft, daß man die Studie fast als Teil der Novelle begreifen kann. Die Charakteristika impressionistischer Sprachverwendung zeigt Thomas Mann also nur in zwei eng miteinander verbundenen frühen Erzählungen, während der oben zitierte lyrische Abschnitt der *Fürsten-Novelle* nicht in die Romanfassung, *Königliche Hoheit*, über-

⁷⁵ Ohl, S. 25.

⁷⁶ Hermann Bahr: *Die gute Schule. Seelenstände*. Mit einem Nachwort von Günter Helmes. Berlin 1997, S. 25.

nommen wurde – vermutlich, weil sich Thomas Mann vom impressionistischen Beschreibungsstil, den er auch zuvor bereits nur sehr selten zur Gestaltung seiner Erzählungen benutzt hatte, inzwischen vollständig abgewandt hatte.

10.2.2. Parataxe versus Hypotaxe

Die oben zitierten Beispiele von Thomas Mann und J.P. Jacobsen gleichen sich nicht nur, was die Stilisierung der Beschreibungen angeht, sie weisen auch auffallende syntaktische Gemeinsamkeiten auf. Die zitierten Passagen aus Jacobsens Werk sind typisch für seine Syntax, die sich zwar weitgehend der Koordination zur Gliederung bedient, jedoch so lange Ketten parataktischer Elemente bildet, daß man dennoch von einem komplexen Satzbau, der „kompliziertesten Syntax“ des dänischen Impressionismus,⁷⁷ sprechen kann. Thomas Mann, der – wie auch Alker zugeben muß – bereits in seinen frühen Erzählungen „Tendenz zu [...] weitausholenden und kunstreichen Perioden“ zeigt,⁷⁸ nähert sich in den zitierten Passagen an Jacobsens Stil an und verwendet darin wie Jacobsen lange Sätze, die sich jedoch hauptsächlich aus parataktischen Elementen, vor allem aus aneinandergereihten Prädikaten, zusammensetzen.

Im Gegensatz zu Jacobsen benutzt Herman Bang nicht nur in ausgeprägtem Maß die für den Impressionismus typische parataktische Syntax, die mit einem Minimum an Konjunktionen auskommt, er bildet auch sehr kurze Sätze, so daß ein „Staccato“-Stil⁷⁹ entsteht. Von dieser kurzen Prägnanz der Sätze, die Herman Bangs Prosa besonders auffällig prägt, hebt sich Thomas Manns Syntax, die bereits in seinen ersten Erzählungen zu langen Satzformen neigt, deutlich ab. Wenn Thomas Mann einmal kurze Parataxen verwendet, wie beispielsweise in dem berühmten Anfangssatz von *Der kleine Herr Friedemann*: „Die Amme hatte die Schuld“ (VIII, 77), so benutzt er sie auf andere Weise als Herman Bang. Dieser Satz entspricht zwar in seiner prägnanten Kürze der typischen Form impressionistischer Syntax und ist zudem – ebenso wie der Anfang von *Buddenbrooks* – auch ein Beispiel für die für den Impressionismus typische Technik, eine Erzählung *in medias res* beginnen zu lassen, um den angestrebten Eindruck von Unmittelbarkeit zu erreichen. Die Semantik des Satzes mit ihrer wertenden Kausalitätszuordnung widerspricht jedoch der impressionistischen Zielsetzung, folgernde Sinnzusammenhänge zu vermeiden. Besonders geschickt versteht es Herman Bang, in seiner parataktischen und asyndetischen Syntax auf „sinnkonstituierende Wertungen“ zu verzich-

⁷⁷ [Den mest komplicerede syntax] Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 102.

⁷⁸ Alker, S. 456.

ten⁸⁰ und überläßt es weitgehend dem Leser, die unausgesprochenen logischen Zusammenhänge selbst herzustellen.

Es läßt sich also beobachten, daß sich auch auf syntaktischer Ebene mehr Parallelen zwischen der Sprache des jungen Thomas Mann und J.P. Jacobsens Stil als zwischen Thomas Mann und Herman Bang finden.

Es gibt jedoch eine syntaktische Gemeinsamkeit, die alle drei Autoren teilen: eine für den literarischen Impressionismus typische auffällige Interpunktion, die wiederholt den Erzählfluß durch mehrere Punkte unterbricht und besonders in Gesprächen oder Erlebter Rede auch Sätze unvollendet läßt. Bei Jacobsen gibt es mehrere Beispiele für diese Technik (vgl. u.a. JSW, 572-573, 617-619; JSV II, 280-281, JSV III, 155-157). Thomas Mann verwendet solche syntaktischen Ellipsen in nahezu allen seiner frühen Novellen und in *Buddenbrooks*, und nähert sich so an Bangs Anwendung von Gedankenstrichen an, die den Leser „den Puls des Dramas, das sich vor seinen Augen abspielt“⁸¹ fühlen lassen (vgl. u.a. I, 20-22; GW 505-510; VM I, 10-15).

10.2.3. Episodische Struktur

Charakteristisch für impressionistische Texte ist eine Bevorzugung episodischer Strukturen und literarischer Kurzformen. Soweit literarische Impressionisten überhaupt die längere Prosaform des Romans gewählt haben, läßt sich die unter anderem bei Jacobsen zu beobachtende „Auflösung der kontinuierlichen Handlung in eine lockere Szenenfolge“⁸² beobachten. Auch Herman Bang lobte schon bei den realistischen Autoren die „Aufspaltung des Seelenlebens in Bilder“, die für ihn „herausgerissene Seiten aus dem großen Buch der menschlichen Seele“⁸³ darstellten. Er teilte so die Vorliebe der literarischen Impressionisten, keine ganzen Handlungsabläufe darzustellen, sondern der Beschreibung ausgewählter, für die Handlung repräsentativer Szenen den Vorrang zu geben. Das gilt besonders für seine Novellen, die zwar gelegentlich eine erzählte Zeit von mehreren Jahren umspannen, wie beispielsweise *Charlot Dupont*, sich jedoch in der Mehrzahl darauf beschränken, einen oft nur wenige Stunden dauernden „bezeichnenden Ausschnitt aus dem Leben der Figur“⁸⁴ darzustellen. Auch in den beiden späten Romanen *Sommerfreuden* und *Die Vaterlandslosen* umfaßt die eigentliche Hand-

⁷⁹ Christensen, S. 76.

⁸⁰ Holliger, S. 129; vgl. auch Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 100 und 102-03.

⁸¹ [Det [...] får honom [läsaren] att känna pulsen i det drama han ser utspelas inför sina ögon.] Nilsson, S. 105.

⁸² Butt, S. 159.

⁸³ [Selv Billedet af det enkelte Sjøleliv vil altid spalte sig i Billeder [...] løsrevne Blade af den menneskelige Sjæls store Bog] *Realisme og Realister*, S. 16.

lung nur einen Zeitraum von 24 Stunden, in den allerdings in *Die Vaterlandslosen* an mehreren Stellen eine Rückschau aus der Sicht des Protagonisten eingeflochten ist.⁸⁵

Thomas Mann nähert sich dem episodischen Prinzip des Impressionismus vor allem in der insgesamt impressionistisch gefärbten Novelle *Tonio Kröger* an, die hauptsächlich aus vier locker miteinander verbundenen Kernszenen besteht. Eine episodische Struktur scheint Thomas Mann zunächst auch für seine *Fürsten-Novelle* geplant zu haben, wie das „Vorspiel“ des A-Fragments vermuten läßt, in dem der Erzähler verkündet, er habe als Stoff „bedeutendere Unscheinbarkeiten im Sinn, wirkliche Vorgänge von szenenartiger Zusammensetzung, intensive und fruchtbare Beobachtungen, – Episoden und Zwischenfälle“.⁸⁶ Gerade diese erzählerische ‚Absichtserklärung‘ trennt Thomas Mann jedoch auch wieder deutlich von den ‚wirklichen‘ Impressionisten, die ihre Darstellungsabsichten nicht erst durch einen personalisierten Erzähler verkünden lassen, sondern ohne vermittelnde Instanz direkt mit der Darstellung einsetzen. In *Königliche Hoheit* hat Thomas Mann diesen Teil des *Fürsten-Novellen-Fragments* genauso wenig übernommen wie die oben zitierte lyrisch-impressionistische Passage.

Charakteristisch für Herman Bangs Erzählungen und Romane ist es über seine Vorliebe für das Episodische hinaus, die herausgegriffenen Begebenheiten, die er darstellt, in den Kontext der zumeist am Leid der Protagonisten desinteressierten sozialen Umgebung einzubetten. Nachdem die eigentliche Handlung vorbei ist, schließt sich deshalb meist noch ein kurzer Abschnitt an, der illustriert, wie wenig das Vorgefallene am Lauf der Welt ändert.⁸⁷ So folgt in *Am Wege* auf den Tod der Protagonistin Katinka ein Kapitel, das zeigt, wie das Leben in der kleinen Stationsstadt ohne sie weitergeht, an den Selbstmord der Titelfigur in *Tine* schließt sich die Beschreibung der Hebamme an, die zu einer Geburt eilt, und die Novelle *Irene Holm* endet nicht etwa, als sich die ältliche Tänzerin Irene Holm mit dem Vortanzen einer Solonummer vor Dorfpublikum lächerlich gemacht hat, sondern zeigt abschließend Irene Holm auf dem Weg in die nächste Kleinstadt, „um *das* fortzusetzen, was man Leben nennt“ (GW IV, 200; VM II, 357). Thomas Manns bereits mehrfach erwähnte Novelle *Luischen* hingegen, die eine im weitesten Sinne vergleichbare Situation schildert wie *Irene Holm*, endet mit dem Tod des Gedeemütigten. In einigen wenigen Texten nähert sich Thomas Mann jedoch Herman Bangs kontextueller Einbettung an und gestaltet besonders in *Der kleine Herr Friedemann* einen Schluß nach Bangschem Muster. Nachdem Johannes Friedemann sich im Fluß ertränkt

⁸⁴ Holliger, S. 125.

⁸⁵ Vgl. Driver: *Herman Bang's Prose*, S. 86.

⁸⁶ Zitiert nach: Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 76.

⁸⁷ Vgl. Driver: *Herman Bang's Prose*, S. 86.

hat, folgt ein letzter Absatz, der zeigt, daß der Tod Friedemanns keinerlei Auswirkungen auf seine Umwelt hat:

Bei dem Aufklatschen des Wassers waren die Grillen einen Augenblick verstummt. Nun setzte ihr Zirpen wieder ein, der Park rauschte leise auf, und durch die lange Allee herunter klang gedämpftes Lachen. (VIII, 105)⁸⁸

Auch für die von Impressionisten bevorzugten literarischen Kurzformen gibt es einige Beispiele in Thomas Manns Werk. Die kurze Erzählung *Das Wunderkind* schildert nur einen Konzertabend, während sich das Schiller-Porträt *Schwere Stunde*, wie schon der Titel anzeigt, sogar auf die Darstellung einer einzigen Stunde beschränkt. Außerdem lassen sich zwei seiner Texte, *Ein Glück* und *Die Hungernden*, der Gattung der „Prosaskizze“ zuordnen, von der behauptet worden ist, sie sei die „Domäne des literarischen Impressionismus, wo er sich im Frühwerk Thomas Manns [...] realisier[e]“.⁸⁹

10.2.4. Erzählhaltung

Wie oben erwähnt, lassen sich in bezug auf die Erzählhaltung in impressionistischer Prosa zwei Tendenzen unterscheiden: die Bevorzugung einer szenischen Darstellung und die Verwendung der personalen Erzählsituation. In beiden Fällen ist es beabsichtigt, den Leser die Präsenz eines Erzählers weitgehend vergessen zu lassen. Herman Bang verwendet fast ausschließlich die szenische Darstellung, eine Vorliebe, die häufig mit Bangs Tätigkeit als Schauspieler und Theaterregisseur in Verbindung gebracht worden ist.⁹⁰

Das dominante szenische Element in seinen Erzähltexten entwickelte Herman Bang unter Einwirkung von Werken Iwan Turgenjews und Jonas Lies,⁹¹ die beide auch von Thomas Mann rezipiert wurden (vgl. u.a. XIII, 134), sowie von Spielhagens präskriptiver Romantheorie, die die ‚Abschaffung‘ des auktorialen Erzählers zugunsten einer rein szenischen Darstellung forderte.⁹² Bang bezog sich ausdrücklich auf Lie als Vorbild, als er in dem Vorwort zu seiner Novellensammlung *Fräulein Caja* Lies Stil lobend beschrieb: „Sie [Jonas Lie] erzählen niemals etwas. Sie zeigen uns alles.“⁹³ Die Technik der szenischen Darstellung, in der der Er-

⁸⁸ Auf Parallelen zwischen *Irene Holm* und *Der kleine Herr Friedemann* weisen auch Hamann/Hermand hin, vgl. S. 165.

⁸⁹ Karthaus: *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*, S. 11.

⁹⁰ Vgl. u.a. Nilsson, S. 115, vor allem aber die Aufsätze von Driver: *Herman Bang's Prose* und Marx: *Herman Bangs Regiekunst*.

⁹¹ Vgl. Nilsson, S. 120-24; Lund, S. 52; zu Turgenjews Einfluß auf Herman Bang vgl. auch Fjord Jensen, S. 252-267.

⁹² Vgl. Nilsson, S. 115.

⁹³ [De aldrig fortæller noget om noget. De viser os alt.] Herman Bang: *Under Aaget*. Kopenhagen 1890, S.15.

zähler nur als Reflektorfigur anwesend ist, benutzte Bang mit der Absicht, „diese handelnden Menschen *lebendig* zu machen”.⁹⁴ Ziel seiner impressionistischen Darstellungsweise ist es Herman Bang zufolge, „das menschliche Gefühlsleben”, das „mit all seiner tausendfaltigen Zusammengesetztheit”⁹⁵ nie ganz erforscht werden könne, nicht psychologisch zu erklären zu versuchen, sondern es in seiner Komplexität möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben, indem die „Gefühle der Menschen in einer Reihe von Spiegeln – ihren Handlungen” gezeigt werden. Die Kunst bestehe dabei vor allem darin, „nur die *wesentlichen* Handlungen” darzustellen, „das heißt, eine Handlungsreihe, in der jede kleine Handlung ein Guckloch in das Gedankenleben des geschilderten Menschen ist – eine Reihe von Ausfallstoren in das Gefühlsleben des Geschilderten”. „Die Summe der Gedanken, das Gewebe aus Gefühlen”, das so entstehe, sei der versteckte Inhalt des impressionistischen Werks: „Sein Wert beruht auf der Tiefe all dessen – was nicht gesagt wird.”⁹⁶ Im Gegensatz zu anderen impressionistischen Autoren verzichtet Herman Bang deshalb weitgehend darauf, Innenansichten seiner Personen darzustellen. Die Gefühle und Gedanken der Personen bleiben meist für den Leser unausgesprochen und müssen erst aus den Äußerungen der Personen, ihren Gesten und Reaktionen erschlossen werden.⁹⁷ Herman Bang präsentiert sich so als ein „Interlineardichter”, dessen impressionistischer Stil als eine Kunst der Andeutung gekennzeichnet ist, die eindeutige, direkte Aussagen vermeidet und es dem Leser überläßt, „das Eigentliche” zu erschließen.⁹⁸ „Die indirekte situative Entlarvung des Charakters”,⁹⁹ die es mit sich bringt, daß die Empfindungen der Personen nur an ihren Handlungen, der „äußerlichen Manifestation des Gefühls”¹⁰⁰ abzulesen sind, ohne daß der Erzähler kommentierend oder wertend eingreift, ist deshalb ein wesentliches Merkmal von Bangs Erzählstil.¹⁰¹

Bangs virtuoser indirekter Darstellung nähert sich Thomas Mann nur gelegentlich an. Als Beispiel kann eine Passage aus *Der kleine Herr Friedemann* im Vergleich mit einer Szene Bangs dienen. Thomas Manns Erzählung wurde 1897 erstveröffentlicht, im gleichen Jahr, in dem Herman Bangs Novellensammlung *Fräulein Caja* erstmals auf deutsch erschien. Bangs

⁹⁴ [Hans [Impressionistens] Fremstillings Maal er da at gøre disse handlende Mennesker *levende*] Herman Bang: „Impressionisme. En lille Replik.” In: *Tilskueren* 1890, S. 692-694, hier: S. 693.

⁹⁵ [Det menneskelige Følelsesliv med al dets tusindfoldige Sæmmensathed] *Impressionisme*, S. 692.

⁹⁶ [Den impressionistiske fortællekunst [...] viser os kun Menneskenes Følelser i en Række af Spejle – deres Gerninger; [...] kun de *væsentlige* Handlinger, det vil sige en Handlingsrække, hvor hver lille Handling er et Glughul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv – en Række af Udfaldsporte ind i Følelseslivet hos den skildrede; Summen af Tanker, Vævet af Følelser; Dets Værd beror paa Dybden af alt det – som ikke siges.] *Impressionisme*, S. 693.

⁹⁷ Vgl. u.a. Christensen, S. 65; Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 45; Driver: *Herman Bang's Prose*, S. 80-81.

⁹⁸ Rychner, S. 583.

⁹⁹ Holliger, S. 124.

¹⁰⁰ [The external manifestation of emotion] Driver: *Herman Bang's Prose*, S. 79.

Titelnovelle schildert den tristen und arbeitsreichen Alltag der Pensionswirtin Fräulein Caja, dessen gleichmäßiger Ablauf dadurch unterbrochen wird, daß unerwartet ein früherer Gast des Hauses zurückkehrt, in den Caja verliebt gewesen war. Cajas Gefühle für diesen Mann teilen sich dem Leser ausschließlich in ihren Reaktionen und ihrem plötzlichen Interesse an einer Hochzeit im Nebenhaus mit:

„Wer ist gekommen?“ fragte Caja kurz und blieb stehen. [...] „Grøntoft – denke nur!“ sagte Frau Canth. „Grøntoft? Wer? Was für ein Grøntoft?“ fragte Caja gleichermaßen kurz angebunden, aber wie mit einem plötzlichen Ruck in der Stimme. „Aber Wilhelm Grøntoft, Caja, unser Grøntoft...“ [...] Aber die Tochter hörte nicht. Sie schlug die Tür zu, und fort war sie. Ebenso hastig kam sie in ihre Kammer. Dort setzte sie sich im dunkelsten Winkel auf die Badewanne, welche mit einem Laken¹⁰² zugedeckt war. Ein paar laute Rufe: Fräulein Caja, Caja, die durchs Haus tönnten, hörte sie nicht. [...] unten im Eßzimmer sah sie plötzlich die Braut, die weißgekleidete Braut, und den Bräutigam und die Gäste im hellen Lichte sitzen... [...] Für gewöhnlich war's ja, als ob sie überhaupt nichts sah, nur immer vorwärts schaffte und raxte, immer dasselbe. Aber nun *sah* sie plötzlich [...].¹⁰³

- Hvem er kommet? Spurgte Caja haardt og standsede. [...]
 - Grøntoft – kan Du tænke Dig, sagde Fru Canth.
 - Grøntoft? hvem? hvilken Grøntoft? sagde Caja lige haardt, men som med et pludseligt Ryk i Stemmen.
 - Men Vilhelm Grøntoft, Caja, vores Grøntoft.... [...]
 Men Frøken Caja hørte ikke. Hun slog Døren i og var borte. Ligesaa hastig kom hun ind i sit Kammer. Men *der* satte hun sig inde i Mørket paa Badekarret, der var dækket af et Laag; hun hørte vist ikke et Par lange „Frøken Caja-er“, der lod gennem Huset.
 [...] hun saá nede i Spisesalen pludselig Bruden, den hvide Brud, og Brudgommen og Gæsterne, som sad i Lyset [...]
 Til daglig var det jo som egentlig saá hun slettingenting, men bare gik i det og gik i det. Men nu *saá* hun [...]. (VM II, 368)

Obwohl der Erzähler ausdrücklich betont, daß Caja unerwarteterweise plötzlich etwas wahrnimmt und durch diese Hervorhebung die Aufmerksamkeit des Lesers steuert, ihn implizit darauf hinweist, daß diese Szene von Bedeutung ist, wird Cajas Gefühlsbewegung vom Erzähler nicht kommentiert oder auch nur beschrieben. Die Beschreibung beschränkt sich auf ihre Reaktionen, die sich von ihrem gewöhnlichen Verhalten abheben, wie der Erzähler erläutert. So ist Caja unter anderem so sehr von der plötzlichen Gefühlsintensität in ihrem sonst nüchternen Alltag überrascht, daß sie die Worte ihrer Mutter und die Rufe der Pensionsgäste gar nicht wahrnimmt. Die gleiche Reaktionsweise zeigt auch Johannes Friedemann, als er sich

¹⁰¹ Vgl. Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 88 und 113.

¹⁰² Hier liegt ein Übersetzungsfehler vor, das dänische Wort „Laag“ bezeichnet nicht ein Laken, sondern einen Deckel, vgl. GW IV, 150.

beim ersten Anblick in Gerda von Rinnlingen verliebt. Thomas Manns Erzähler kommentiert die Situation ebenso wenig wie dies in Bangs Novelle geschieht:

als sie aber etwa bis zur Mitte der Straße gekommen waren, sagte plötzlich Großkaufmann Stephens: „Der Teufel hole mich, wenn dort nicht die Rinnlingen dahergefahren kommt.“ „Nun, das trifft sich gut“, sagte Herr Friedemann mit seiner hohen und etwas scharfen Stimme und blickte erwartungsvoll geradeaus. „Ich habe sie nämlich immer noch nicht zu Gesichte bekommen.“ [...] Großkaufmann Stephens grüßte außerordentlich ehrerbietig, als der Wagen herangekommen war und auch der kleine Herr Friedemann lüftete seinen Hut, wobei er Frau von Rinnlingen groß und aufmerksam ansah. Sie senkte ihre Peitsche, nickte leicht mit dem Kopfe und fuhr langsam vorüber. [...] Nach ein paar Schritten sagte der Großkaufmann: „Sie hat eine Spazierfahrt gemacht und fährt nun nach Hause.“ Der kleine Herr Friedemann antwortete nicht, sondern blickte vor sich nieder auf das Pflaster. Dann sah er plötzlich den Großkaufmann an und fragte: „Wie meinten Sie?“

Wie bei Herman Bang tritt hier an die Stelle der Gefühlsbeschreibung oder einer Situationsanalyse eine Darstellung von Gesten und Reaktionen, so daß die körperliche Bewegung, das Niederblicken des kleinen Herrn Friedemann, stellvertretend für die Gefühlsbewegung steht. Diese indirekte Darstellung von Gefühlen findet sich in Thomas Manns Werken jedoch nur selten. Wenn sie angewendet wird, dient sie – wie hier und wie bei einer vergleichbaren Situation im *Zauberberg* (vgl. III, 296) – zumeist dem Ausdruck der ironischen Haltung, die Thomas Manns Erzähler seiner Figur gegenüber einnimmt.¹⁰⁴ Das ist bei Herman Bang hier jedoch nicht der Fall. Insgesamt hebt sich diese indirekte Darstellung von Gefühlen sich deutlich von den offenen Aussagen ab, die sonst Thomas Manns auktorialen Erzählstil charakterisieren. Die indirekte Beschreibung von Cajas verdrängten Gefühlen, die plötzlich wieder aufleben, und die nur andeutende Schilderung von Herrn Friedemanns erwachender Liebe zu Gerda von Rinnlingen lassen sich anschaulich mit den konstatierenden Erzähleräußerungen kontrastieren, die in Jacobsens *Niels Lyhne* Niels' Gefühle für Erik und in *Tonio Kröger* Tonios Liebe zu Hans Hansen beschreiben:

Niels Lyhne

[...] schon am ersten Tage hatte er [Niels] sich in Erich verliebt, der scheu und kühl, nur widerstrebend und halb verächtlich kaum duldete, daß man ihn liebte. (JSW, 375)

Tonio Kröger

Die Sache war die, daß Tonio Hans Hansen liebte und schon vieles um ihn gelitten hatte. Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene und muß leiden, – diese schlichte und harte Lehre hatte

¹⁰³ Hermann [sic] Bang: *Fräulein Caja*. Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von R. Blumenreich. Paris, Leipzig, München 1897, (= Kleine Bibliothek Langen VI), S. 27-28. Vgl. GW IV, 149-150.

¹⁰⁴ Vgl. Baumgart: *Das Ironische und die Ironie*, S. 55-64.

[...] allerede fra den første Dag af havde han [Niels] forelsket sig i Erik, der sky og kølig kun modstræbende og halvt foragtende lige just taalte at lade sig elske. (JSV, II, 68)

seine vierzehnjährige Seele bereits vom Leben entgegengenommen [...]. (VIII, 273)

In diesen beiden Beispielen erfüllt der Erzähler seine traditionelle erklärende und kommentierende Funktion, deren er in Herman Bangs Texten weitgehend beraubt wird, um „hinter dem Werk“ zu verschwinden,¹⁰⁵ wenn die Gedanken der Personen hauptsächlich durch ihre Handlungen enthüllt werden. Die Lesersteuerung des Autors besteht in Bangs Werk hauptsächlich in der Selektion dessen, was der Erzähler mitteilt. Da Herman Bang eine Porträtierung von Gefühlen anstrebte, sich jedoch im Gegensatz zu Jacobsen und Thomas Mann nicht eines vermittelnden Erzählers bedienen wollte, befand er sich in der paradoxen Situation, innere Vorgänge aus einer aufs Äußerliche gerichteten Perspektive beschreiben zu wollen. Um diesem erzählerischen Dilemma zu entgehen, entwickelte Bang diskrete Methoden, den Erzähler implizit Aussagen machen zu lassen über den Gefühlszustand der Personen. So verstärkt er beispielsweise die durch Schilderungen von Gesten und Handlungen erreichte indirekte Charakterisierung der Personen durch bildliche Vergleiche, in denen sich nur versteckt die Präsenz eines Erzählers zeigt.¹⁰⁶

Diese Vergleiche dienen einerseits dazu, die unausgesprochenen Gedanken und Gefühle der Personen indirekt darzustellen oder die beschriebenen Handlungen zu interpretieren, andererseits erfüllen sie häufig den Zweck der Intensivierung, so daß es sich nicht etwa um eine erzählerische ‚Notlösung‘ zur Beseitigung eines allzu großen Informationsdefizits beim Leser handelt, sondern man vielmehr von einem geschickten Kunstgriff sprechen kann, der mit wenigen Worten beim Leser eine Vielzahl an emotionalen Assoziationen freisetzt. Wenn in *Das graue Haus* gesagt wird: „Die Mutter stand an den Fensterrahmen gelehnt – sie sah aus wie ein Wanderer, der sich auf endlosem Wege eine Minute an einen Baum lehnt [...]“ (GW I, 534; VM I, 346), so befreit diese Beschreibung einerseits den Erzähler davon, deutlich hervortreten und das Verhalten der Figur etwa mit den Worten „sie war erschöpft“ zu kommentieren. Gleichzeitig teilt sich der innere Zustand der Person durch den bildlichen Vergleich dem Leser anschaulich und gleichsam in gesteigerter Form mit. Die Erschöpfung der Mutter wird durch den verwendeten suggestiven Vergleich intensiv mitempfunden. In dem Vergleich des „endlosen Weges“ kann der Leser durch diese knappe Aussage die umfassende Hoffnungslosigkeit der resignativen Situation verstehen und nachempfinden.

¹⁰⁵ [Försvinna bakom verket] Nilsson, S. 103.

Von diesem szenischen Darstellungsstil Herman Bangs, der das sichtbare Agieren des Erzählers auf ein Minimum beschränkt, hebt sich Thomas Manns Erzählweise, wie bereits angedeutet, deutlich ab. Sein Gesamtwerk hindurch bevorzugte Thomas Mann in der Wahl zwischen Erzähler- und Reflektorfiguren auktoriale Erzähler und Ich-Erzähler, die zum Teil auch deutlich den Erzählvorgang thematisieren.¹⁰⁷ Das zeigt sich schon in *Ein Glück*. Obwohl diese Studie, wie gesagt, vom formalen Rahmen her der impressionistischen Vorliebe für literarische Kurzformen entspricht, hebt sich der Text zugleich durch die Erzählhaltung von impressionistischer Prosa ab.

Gleich zu Beginn des Textes tritt die Erzählerfigur erkennbar hervor, spricht den Leser persönlich an und geleitet ihn dann kommentierend durch den Text. Noch die auf typisch impressionistische Weise in Erlebter Rede dargestellten Gedanken der Hauptfigur unterbricht der Erzähler mit den Worten: „Wissen wir’s recht, kleine Baronin Anna? Machen wir reden, was alles sich hinter deinem armen Lächeln verbirgt?“ (VIII, 357) und begibt sich so nicht nur in einen Dialog mit dem Leser, sondern auch mit seinen eigenen Figuren. Diese geradezu aufdringliche persönliche Anwesenheit des Erzählers hat mit den unsichtbar agierenden Erzählern Herman Bangs und anderer Impressionisten nichts gemeinsam. Vielmehr deuten die Worte, mit denen der Erzähler sich schließlich von der Hauptfigur verabschiedet, bereits voraus auf den auktorialen Erzähler *par excellence*, den Thomas Mann später im *Zauberberg* gestaltete:¹⁰⁸

Ein Glück

Wir verlassen dich, Baronin Anna,
wir küssen dir die Stirn, leb’ wohl,
wir enteilen! (VIII, 361)

Der Zauberberg

Lebewohl, Hans Castorp, des Lebens treuherziges Sorgenkind!
Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt. (III, 994)

Die auktoriale Erzählhaltung trennt auch die meisten anderen frühen Texte Thomas Manns vom literarischen Impressionismus. Betrachtet man die bisher noch nicht erwähnten Texte der Novellensammlung *Der kleine Herr Friedemann - Der Tod, Der Wille zum Glück*,

¹⁰⁶ Vgl. u.a. Christensen, S. 62 und 66; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 146.

¹⁰⁷ Thomas Manns Vorliebe dafür, den Akt des Erzählens hervorzuheben und so eine ironische Distanz zum Erzählten zu gewinnen, läßt sich mit mehreren Vorbildautoren in Verbindung bringen. Nicht nur Thomas Manns großes Vorbild Theodor Fontane äußerte in einem Brief an Wilhelm Hertz vom 14.1.1879 „dies beständige Vorspringen des Puppenspielers in Person“ besäße für ihn einen „außerordentlichen Reiz“, Thomas Manns Bevorzugung des auktorialen Erzählers kann auch von seiner H.C. Andersen-Rezeption beeinflusst worden sein. Wie Werner Fritzen betont, ähneln die Formulierungen, mit denen der Erzähler in Andersens Märchen hervortritt, auffällig denjenigen, die Thomas Mann zur Thematisierung des Erzählvorgangs verwendet, vgl. Werner Fritzen: *Michael Maar: „Geister und Kunst“*, S. 304. Fontanes Brief ist abgedruckt in Theodor Fontane: *Werke, Schriften Briefe*. Hg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. Abt. IV, Bd. III, S. 8.

¹⁰⁸ Zur Erzählerfigur bei Thomas Mann vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, passim und Hoffmeister, S. 11-85.

Enttäuschung, *Der Bajazzo* und *Tobias Mindernickel* – so fällt es noch schwerer, sich von Alkers Urteil, Thomas Manns Stil sei in seinen frühen Werken „primär“ von Herman Bang beeinflusst, überzeugen zu lassen, weil in allen diesen Texten weder der von Bang bevorzugte parataktische Stil verwirklicht ist, noch die für Bang typische szenische Darstellung vorherrscht. Im Gegenteil ist die Erzählhaltung in diesen Texten von auffälligen Erzählerfiguren geprägt. Der schwatzhafte Ich-Erzähler des *Bajazzo* erinnert sogar bereits an den ähnlich redseligen Erzähler der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Der Kontrast zu Bangs als Reflektorfiguren kaum merklich agierenden Erzählern könnte kaum größer sein. Auch die Erzählung *Tobias Mindernickel*, in der Inhalt und Hauptperson eine gewisse Affinität zu Bangs „gescheiterten Kleinbürgerexistenzen“¹⁰⁹ zeigen, weicht mit ihrem die Präsenz des Erzählers hervorhebenden moritatenhaften Erzählton stark von Bangs Technik ab, wie schon der Einleitungssatz der Novelle illustriert: „Von diesem Manne gibt es eine Geschichte, die erzählt werden soll, weil sie rätselhaft und über alle Begriffe schändlich ist“ (VIII, 141).

Eine deutlich von Bangs Technik unterschiedene Erzählhaltung läßt sich auch in *Buddenbrooks* beobachten, so daß sich Alkers These auch in bezug auf diesen Roman nicht bestätigen läßt. Obwohl *Buddenbrooks* auch längere szenisch erzählte Passagen enthält,¹¹⁰ in denen der Erzähler hinter die Darstellung zurücktritt, enthalten diese in höherem Maß als bei Herman Bang Hinweise auf den auktorialen Erzähler, der zwar in diesem Moment nicht sichtbar ist, aber dennoch die Erzählung strukturiert.¹¹¹ An dieser Stelle muß erneut auf einen Gegensatz zwischen Bang und Jacobsen hingewiesen werden, denn Jacobsen verwendet trotz langer von Erlebter Rede und personaler Erzählsituation geprägter Abschnitte in seinen beiden Romanen einen auktorialen Erzähler.¹¹² So tritt auf der ersten Seite von Niels Lyhne der Erzähler einmalig als „Ich“ [Jeg] hervor (JSW, 315; JSV II, 3) und markiert so seine Anwesenheit, um dann als „unsichtbarer, allgegenwärtiger Erzähler“¹¹³ die Handlung zu berichten und mitunter auch in kurzen Ausrufen wertend zu kommentieren, wie es beispielsweise in dem mitleidigen „Arme Fennimore!“ (JSW, 503)¹¹⁴ geschieht, das Theodor Fontanes berühmtes „Arme

¹⁰⁹ [Defeated women from the lower bourgeoisie] Driver: *Herman Bang's „Irene Holm“*, S. 17.

¹¹⁰ Auch die szenischen Passagen in *Buddenbrooks* müssen jedoch nicht zwingend von Herman Bang beeinflusst sein, als Vorbild kommt ebenso gut der Roman *Renée Maupérin* der Brüder Goncourt in Frage, der Thomas Mann nachweislich als Modell diente (vgl. X, 185) und dessen stark szenischer Charakter auffällig ist, vgl. Nilsson, S. 115.

¹¹¹ Vgl. Vogt, S. 52.

¹¹² Bengt Algot Sørensen merkt allerdings an, daß die auktoriale Erzählsituation besonders in *Marie Grubbe* „nicht nur der Aufklärung und der Erklärung der Ereignisse“ diene, „sondern manchmal geradezu dem Gegenteil: der Verunsicherung des Lesers, der Vieldeutigkeit der Motivation, der rätselhaften Paradoxie und schließlich der Irrationalität menschlichen Verhaltens“, Bengt Algot Sørensen: *Jens Peter Jacobsen*, S. 60.

¹¹³ Bengt Algot Sørensen: *Jens Peter Jacobsen*, S. 71.

¹¹⁴ [„Stakkels Fennimore!“] (JSV II, 203).

Effi”¹¹⁵ vorwegnimmt¹¹⁶ und von Thomas Mann als „Arme Tony!” (I, 365, 370) fortgeführt wird. Bei Jacobsen konnte Thomas Mann also einen ausgeprägt lyrisch-impressionistischen Erzählstil finden, der sich, anders als bei Herman Bang, eines auktorialen Erzählers bediente und so nicht im Konflikt mit den von Thomas Mann bevorzugten Erzählerfiguren stand. Einige frühe Texte Thomas Manns wechseln ähnlich wie Jacobsens Romane zwischen auktorialer und personaler Erzählsituation. Besonders deutlich zeigt sich dieses „Oszillieren” der Erzählsituation in der Novelle *Tristan*.¹¹⁷ Diese schwankende Erzählhaltung entspricht dabei dem Verhältnis des Erzählers zu seinem Protagonisten, das, wie so häufig bei Thomas Mann, zwischen Ironisierung und Identifikation wechselt.

10.2.5. Ironie und Komik

Hauptsächlich auf dem Gebiet der Ironisierung liegen auch die narrativen Gemeinsamkeiten, die Thomas Mann trotz einer insgesamt größeren erzähltechnischen Nähe zu Jacobsen mit Bang verbinden. Sowohl Herman Bang als auch Thomas Mann bedienen sich durchgängig einer distanzierenden Ironie in ihren Werken. Bei Herman Bang beschränkt sich die Ironisierung häufig auf die Nebenfiguren, während das melancholische Schicksal seiner Hauptfiguren empathisch geschildert wird.¹¹⁸ Gerade in dieser Mischung aus Tragik und Ironie, die Bang benutzt, um „eine leicht groteske Linie um die einzelnen Figuren zu ziehen“,¹¹⁹ liegt die Attraktivität und künstlerische Stärke von Herman Bangs Werk, die besonders in den Erzählungen und Romanen seiner mittleren Schaffensperiode deutlich wird. Bang sprach seine Arbeitsweise in diesem Punkt selbst an, als er während der Entstehung von *Am Wege* in einem Brief betonte, die tragische Handlung des Romans werde dadurch etwas aufgelockert, daß sich „der Galgenhumor des Lebens erfrischend um das Thema ranken werde“.¹²⁰ Das stets vorhandene Pathos in Bangs Werken wird auf diese Weise durch kontrastierende ironische Effekte gebrochen.¹²¹ Durch eine „ironische Identifikation“¹²² mit seinen Figuren erreicht Bang eine Relativierung des stark emotionalen Inhalts seiner Texte. Besonders deutlich läßt

¹¹⁵ Theodor Fontane: „Effi Briest.” In: Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. München ²1974, Abt. I, Bd. IV, S. 7-296, hier: S. 292.

¹¹⁶ Vgl. Bengt Algot Sørensen: *Jens Peter Jacobsen*, S. 71.

¹¹⁷ Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 234-39.

¹¹⁸ Vgl. Arthur Moeller-Bruck: „Herman Bang. Ein ironischer Dichter aus Dänemark.“ In: *Nord und Süd* 104 (1903), S. 189-196, hier: S. 195.

¹¹⁹ Moeller-Bruck, S. 192.

¹²⁰ [Livets egen Galgenhumor vil flette sig forfriskende om Emnet] Herman Bang in einem Brief an Frau Ferslew vom 30.12.1885, in: Levin, S. 169.

¹²¹ Vgl. u.a. Nilsson, S. 162.

¹²² Wischmann, S. 14.

sich das in der Novelle *Irene Holm* beobachten, die das zugleich tragische und lächerliche Schicksal einer älteren Balletttänzerin aus deutlich ironischer Perspektive schildert und dennoch „das ganze wehmütige Trauerspiel einer Alltagsexistenz“¹²³ offenbart. Ähnliches ließe sich auch über Thomas Manns Werke sagen, nicht zuletzt über die gefühlvolle Jugendnovelle *Tonio Kröger*, die sich ihrem Protagonisten bei allem Verständnis für sein Leid aus einer ironischen Perspektive nähert.¹²⁴ Allerdings fällt auf, daß Bang, der „mit einem wehmütig lächelnden, mitleidig spottenden, aber auch wahrhaft mit-leidenden Blick in's Leben schrieb“,¹²⁵ häufig der melancholischen Seite der Darstellung den Vorrang vor der humoristischen gab und daher „schon seine Sentimentalität [hat]“,¹²⁶ während Thomas Mann sich nach *Tonio Kröger* kaum noch ‚Sentimentalitäten‘ zuschulden kommen ließ – vielleicht abgesehen von Echos Tod im *Doktor Faustus* – und im allgemeinen in seinen ironischen Gefühlsdarstellungen stärker den komischen als den tragischen Aspekt hervorhob.

Die Ironisierungsstrategien, die Herman Bang und Thomas Mann verwenden, können an dieser Stelle weder extensiv behandelt werden, noch soll versucht werden, eine ausführliche Abgrenzung der Gemeinsamkeiten zwischen Bang und Thomas Mann gegenüber den Ironisierungstechniken, die Thomas Mann bei anderen Autoren vorfand, durchzuführen. Es kann hier lediglich darum gehen, einige Berührungspunkte von Herman Bang und Thomas Mann in bezug auf Ironie und Komik in der Charakterzeichnung aufzuzeigen, ohne vermuten zu wollen, Thomas Mann habe diese Techniken zweifellos von Bang übernommen. Für solche Behauptungen ist die Beweislage zu dürftig und der unbestrittene Einfluß einer Fülle anderer Vorbildautoren zu gewichtig. Es lassen sich jedoch auch auf dem Gebiet der Komik und Ironie Parallelen zwischen Herman Bang und Thomas Mann feststellen.

In diesen Bereich der Ironisierungsstrategien fällt ein Phänomen, das man mit Stanzel als eine der Unterformen Erlebter Rede verstehen kann: die sogenannte *pseudoobjektive Motivierung*. Dieser Begriff, der auf Leo Spitzer zurückgeht,¹²⁷ wird von Møller Kristensen in seiner Untersuchung aufgegriffen,¹²⁸ während Luise Thon von *pseudoobjektiver Stilisierung* spricht¹²⁹ und Stanzel den ebenfalls von Spitzer geprägten Ausdruck *Ansteckung* vorzieht.¹³⁰

¹²³ Moeller-Bruck, S. 195.

¹²⁴ Vgl. u.a. David Eggenschwiler: „The very Glance of Art. Ironic Narrative in Mann's Novellen.“ In: *Modern Language Quarterly* 1987 (48), S. 59-85, hier: S. 60.

¹²⁵ Moeller-Bruck, S. 192.

¹²⁶ Moeller-Bruck, S. 193.

¹²⁷ Vgl. Leo Spitzer: „Pseudoobjektive Motivierung. Eine stilistisch-literaturpsychologische Studie.“ In: *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* 46 (1923), S. 359-85.

¹²⁸ Vgl. Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 44.

¹²⁹ Thon, S. 149.

¹³⁰ Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 248-49 und Franz Karl Stanzel: „Begegnungen mit Erlebter Rede 1950-1990.“ In: Dorothea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa*

Die *pseudoobjektive Motivierung* beinhaltet eine Sprachmischung, die in der Übernahme von Vokabular und Redewendungen einzelner Figuren in diejenigen Äußerungen der Erzählung besteht, die der Reflektorfigur zugeordnet sind. Stanzel spricht von einer „Ansteckung“ der Erzählersprache durch die Figurensprache, eine Art des indirekten Zitats“. Der Effekt ist eine interessante Mischung aus Unmittelbarkeit und ironischer Distanz. Stanzel konstatiert eine „leichte Ironisierung der ‚zitierten Figuren‘“,¹³¹ und Spitzer meint, daß sich „der Dichter mit seinen Figuren [...] ironisch identifizier[e]“. ¹³²

Diese Vermischung von Figuren- und Erzählerrede findet sich häufig bei Herman Bang. In den Erzählerbericht, auf den auch Bang im Rahmen seiner szenischen Darstellung nicht völlig verzichten kann,¹³³ werden Äußerungen der Personen eingeflochten. Die erzielte Wirkung kann einerseits wie bei der eigentlichen Erlebten Rede eine größere Unmittelbarkeit der Darstellung sein, die noch in den unumgänglichen Erzählerkommentaren die Präsenz des Erzählers so weit wie möglich verschleiern möchte, andererseits bietet sich diese Technik auch zur ironischen Distanzierung des Erzählers von seinen Figuren an.¹³⁴ Herman Bang benutzt die pseudoobjektive Motivierung sein Gesamtwerk hindurch – und meistens mit ironischem Effekt. Gelegentlich arbeitet er mit Anführungszeichen, um zu verdeutlichen, daß es sich um Figurenäußerungen handelt, die sich der Erzähler aneignet, wie in *Am Wege*: „Bai wollte eine „Ermunterung“ haben und stieß Marie an, bis sie erwachte und eine Flasche Portwein herausuchte“ (GW II, 594) [Bai vilde ha'e „en Opmuntring“ og fik purret til Marie, til hun fand en Portvinflaske“] (VM I, 89). Indem der Erzähler Bais euphemistischen Ausdruck für ein Glas Wein übernimmt, nähert er sich seiner Figur an, ironisiert sie jedoch zugleich. Während an dieser Stelle, nicht zuletzt aufgrund der als graphische Signale fungierenden Anführungszeichen, eine Trennung von Erzähler- und Figurenrede nicht schwerfällt, gibt es auch subtilere Beispiele der pseudoobjektiven Motivierung in Bangs Werk, aus denen dann auch eine weniger starke Ironisierung resultiert, wie beispielsweise in der Erzählung *Otto Heinrich*:

im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen 1995, 15-27, hier: S. 25. Zur Terminologie merkt Stanzel an: „Der Begriff *Ansteckung* stammt von Leo Spitzer und wurde von mir wieder in die Diskussion eingeführt. Das Phänomen als solches wird aber – ohne Verwendung dieses speziellen Terminus – von den meisten E.R.-Forschern [E.R. = Erlebte Rede] (z.B. Steinberg, Hoffmeister, Pascal u.a.) berücksichtigt. Von der ‚klassischen‘ E.R. unterscheidet sich diese Ansteckung durch die Inversion der Richtung, in der sich die sprachliche Überlagerung ereignet, nicht vom Erzähler zur Figur, sondern von einer oder mehreren Figuren zum Erzähler!“

¹³¹ Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 249.

¹³² Spitzer, S. 364.

¹³³ Vgl. Christensen, S. 66; Driver: *Herman Bang's Prose*, S. 86.

¹³⁴ Vgl. Møller Kristensen, der auch Beispiele für die pseudoobjektive Motivierung bei Jacobsen anführt, vgl. Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa*, S. 45-47.

Fräulein von Salzen hatte eine wahre Passion dafür bekommen, mit der Eisenbahn zu fahren. Unaufhörlich unternahm sie kleine Reisen. Der Himmel mochte wissen, wohin. (EN, 169) (1904)

Fräulein von Salzen hatte eine wahre Leidenschaft bekommen, mit der Eisenbahn zu fahren. – Sie fuhr jeden Augenblick davon, und der Himmel mochte wissen wohin.¹³⁵ (1910)

Fräulein von Salzen hatte eine wahre Passion fürs Eisenbahnfahren bekommen. Jeden Augenblick verreiste sie. Der Himmel mochte wissen, wohin. (GW, IV 268) (1919)

Frøken von Salzen havde faaet en ren Passion for at køre paa Jernbane. Om hun ikke tog afsted hvert Øjeblik. Og Himlen maatte vide, hvorhen. (VM II, 235)

Während hier scheinbar der Erzähler das als ungewöhnlich wahrgenommene Verhalten der Figur kommentiert, handelt es sich, wie schnell deutlich wird, in Wahrheit um die Überlegungen der anderen Personen, die der Erzähler auf diese indirekte Weise wiedergibt. Daß es sich um Äußerungen anderer handelt, macht vor allem die umgangssprachliche Wortwahl deutlich, die sich unter anderem in dem gesprochenen Sprache suggerierenden Ausdruck „der Himmel mochte wissen“ offenbart.

An dieser Stelle zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen dem dänischen Originaltext und den unterschiedlichen deutschen Übersetzungen. Schon der zweite Satz, der im deutschen Text der Ausgabe von 1904 durchaus einem Erzähler zuzuordnen wäre, enthält im Dänischen eine pseudoobjektive Motivierung, die wiederum durch umgangssprachliche Syntax gekennzeichnet ist. Die im Deutschen kaum wiederzugebende Wendung „om hun ikke“ fehlt in der Übersetzung, und der zweite, unproblematischere Teil des Satzes „tog afsted hvert Øjeblik“ wird in der Fassung von 1904 nur sinngemäß übersetzt, so daß der Sinn des Satzes zwar richtig wiedergegeben wird, der Effekt der pseudoobjektiven Motivierung jedoch entfällt. Die Übersetzung aus den *Gesammelten Werken* von 1919 bleibt näher am Originaltext und gibt die pseudoobjektive Motivierung wieder, obwohl sie aufgrund des schwierig zu übersetzenden ersten Teil des Satzes hinter der Wirkung des Originals zurückbleibt. Zusätzlich wird das „og“ („und“) des dritten Satzes in zwei deutschen Fassungen unnötigerweise weggelassen, so daß hier die Wirkung zwar nicht aufgehoben, aber vermindert wird. Der Grund dafür, daß das Wort unübersetzt bleibt, dürfte darin liegen, daß es den Stilkonventionen – sowohl im Dänischen als auch im Deutschen – widerspricht, einen Satz mit „und“ zu beginnen. Dementsprechend gibt die Übersetzung von 1910 das „und“ zwar wieder, ändert das syntaktische Gefüge jedoch dahingehend, daß aus den letzten beiden Sätzen ein langer Satz gebildet wird, dessen

Teilsätze nun durch das „und“ als Konjunktion verbunden werden. Der vom Autor bewußt angewandte Stileffekt, der dazu dient, den Sprachfluß gesprochener Rede nachzuahmen, geht so in den deutschen Fassungen von 1904 und 1919 aus Rücksicht auf schriftsprachliche Konventionen verloren. Die Übertragung von 1910 bewahrt das Umgangssprachliche des Originals, zerstört jedoch seine auffällige asyndetisch-parataktische Syntax. Während der dänische Text ein Gespräch suggeriert, und es vorstellbar ist, daß die beiden letzten Sätze von unterschiedlichen Personen gesprochen werden, kommt in der deutschen Fassung von 1910 nur ein Sprecher für die Aussage „Sie fuhr jeden Augenblick davon, und der Himmel mochte wissen wohin“ in Frage.¹³⁶

Da Thomas Mann sowohl Herman Bang als auch J.P. Jacobsen nur in deutscher Übersetzung rezipierte, muß man berücksichtigen, daß er den individuellen impressionistischen Stil dieser Autoren in seinen feineren Nuancen vermutlich gar nicht wahrnehmen konnte. Bang war sich selbst der entstellenden Wirkung bewußt, die die deutschen Übersetzungen seiner Werke hatten, wie ein Brief an Peter Nansen zeigt, den Bang während seines Berlin-Aufenthaltes 1885 schrieb:

Jetzt schreibe ich, um zu leben. Es ist hübsch, sich ins Deutsche übersetzen zu lassen. Kannst Du Dir die kleinen Terrakottanippes, deren einziger Charme ihr Schick ist, in Holz geschnitzt vorstellen? Sie werden zu Nußknackern. Aber die Leute sind es nicht einmal so gut gewöhnt. Ich werde hier sehr modern. Fände ich einen guten Übersetzer, würde ich der Held des Tages sein, aber leider – es werden einige Monate vergehen, bis ich so weit komme, um an die Übersetzungen selbst Hand anlegen zu können.¹³⁷

Es ist allerdings fraglich, ob Thomas Mann auf die subtileren, weniger ironischen Verwendungen der pseudoobjektiven Motivierung verzichtete, weil sie von deutschen Übersetzungen entstellt wurden und er sie so weniger gut wahrnehmen konnte. Wahrscheinlicher ist es anzunehmen, daß er die deutlicher ironisch gefärbten Varianten der pseudoobjektiven Motivierung des größeren komischen Effektes willen bevorzugte. Ein Ausschnitt aus seiner Novelle *Tristan*, in der der Protagonist, der Dichter Detlev Spinell, charakterisiert wird, läßt keinen Zweifel daran, daß hier die verständnislosen Kommentare einer bürgerlichen Umwelt wiedergegeben werden:

¹³⁵ *Die Tänzerin und andere Erzählungen*, S. 106.

¹³⁶ Zu den deutschen Übersetzungen impressionistischer Prosa, die häufig hinter der Aussagekraft des Originaltextes zurückbleiben vgl. Strümper-Krobb zu Jacobsen, und Dorothea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen 1995.

¹³⁷ Brief vom Weihnachtsabend 1885, in: *Wanderjahre*, S. 106 und *Herman Bangs Vandreaar*, S. 161.

Was für Existenzen hat ‚Einfried‘ nicht schon beherbergt! Sogar ein Schriftsteller ist da, ein exzentrischer Mensch, der den Namen irgendeines Minerals oder Edelsteines führt und hier dem Herrgott die Tage stiehlt... (VIII, 217)

Indem der Erzähler diese Kommentare in Erlebter Rede in seinen Bericht mit aufnimmt, erreicht er gleichzeitig eine Ironisierung Spinells und der übrigen Sanatoriumsgäste und macht deutlich, daß sich seine Position zwischen diesen beiden Extremen befindet. Er belächelt einerseits die milde Entrüstung der übrigen Sanatoriumsgäste und distanziert sich andererseits von seinem Protagonisten, dem die Beurteilung als Tagedieb anhaften bleibt.

In ironische Distanz zu seinen Figuren begibt sich auch der Erzähler in *Buddenbrooks*. Die Ironisierung von Tony Buddenbrook wird erreicht, indem der Erzähler ihre zunächst in direkter Rede geäußerten selbstmitleidigen Kommentare, sie sei eine alte Frau, der das Leben übel mitgespielt habe (vgl. u.a. I, 586), scheinbar ernst nimmt und mit komischer Wirkung in seinen Erzählerkommentar integriert. So wird über die kaum vierzigjährige Tony gesagt: „das Herz dieser alten vom Leben gestählten Frau schlug höher“ (I, 596), ein Kommentar, der seine komische Wirkung der Diskrepanz zur Wirklichkeit verdankt – Toni ist weder alt noch lebensklug, sondern sieht im Gegenteil noch sehr jugendlich aus und verliert auch nach zwei Ehescheidungen nie ihre kindliche Naivität (vgl. u.a. I, 585).

Als Erweiterung der vom Erzähler übernommenen Figuresprache läßt sich die Technik betrachten, die Personen nicht nur durch ihre Wortwahl, sondern auch durch ihre Aussprache oder ihren Dialekt zu charakterisieren.¹³⁸ Diese indirekte Charakterisierung läßt sich natürlich fast genauso wirkungsvoll in der direkten wie in der Erlebten Rede anwenden und findet sich deshalb schon häufig in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts, vor allem bei Fontane.¹³⁹ Sowohl Herman Bang als auch Thomas Mann kommentieren häufig die Aussprache ihrer Figuren und machen sich über gezierte Sprechweisen lustig. Es gibt ein Beispiel dieser Vorgehensweise, von dem man mit einiger Sicherheit behaupten kann, daß Thomas Mann es von Herman Bang übernommen hat. Wie schon erwähnt, hat Manfred Dierks darauf hingewiesen, daß die alternde Lehrerin Fräulein Jensen aus Bangs Roman *Am Wege* ein Vorbild für die Figur der Sesemi Weichbrodt in *Buddenbrooks* darstellte.¹⁴⁰ Neben den klischeehaften Eigenschaften altjüngferlicher Lehrerinnen verbindet die beiden Figuren auch eine sprachliche Gemeinsamkeit: ihre lächerlich-gekünstelte Aussprache, die in einer Rundung sämtlicher Vokale besteht. Fräulein Jensen sagt „Institot“ statt „Institut“ (VM I, 16; GW II, 511), Sesemi

¹³⁸ Zu Bangs Anwendung dieser Technik vgl. u.a. Lauterbach: *Herman Bang*, S. 136; Driver: *Herman Bang and Arthur Schnitzler*, S. 89.

¹³⁹ Vgl. Vogt, S. 152.

¹⁴⁰ Vgl. Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie*, S. 3; S. 84 dieser Arbeit.

Weichbrodt „Zockerböchse“ anstelle von „Zuckerbüchse“ (I, 86). Während es Herman Bang jedoch bei dieser einmaligen Erwähnung von Fräulein Jensens Sprechweise beläßt, steigert Thomas Mann die komische Wirkung durch häufige Wiederholungen bei jedem von Sesemis Auftritten bis in die Dimensionen eines *running gag*.

Außerdem übernimmt Herman Bang unpassende Kosenamen der Figuren in den Erzählerbericht, um so auf die Diskrepanz zwischen Schein und Wirklichkeit hinzuweisen. Besonders deutlich zeigt sich dies in *Am Wege* in der Figur Ida Abels. Die Witwe Abel bezeichnet ihre beiden Töchter, die sie verzweifelt zu verheiraten versucht, mit Vorliebe als ihre „Küken“, obwohl sie über ihre erste Jugend hinaus sind. Was sich aus dem Mund der Figur schon lächerlich anhört, erhält eine zusätzlich komisch-ironische Prägung, wenn der Erzähler diese Bezeichnung übernimmt. Das gleiche gilt für die in ihrer prägnanten Kürze schwer zu übersetzenden Namen „Luise-Ældst“ (Luise, die Ältere) und „Ida-Yngst“ (Ida, die Jüngere), die Frau Abel ebenfalls für die Töchter benutzt. Vollends lächerlich wird diese Namensgebung, als Ida sich tatsächlich verloben konnte und ihren zukünftigen Ehemann mit nach Hause bringt, der sofort für Frau Abel und Luise die Namen „Musse-Mor“ („Musse-Mutter“) und „Lisse-Sa“ einführt (GW II, 623-624; VM I, 116), während die Verlobten sich gegenseitig als „Basse“ und „Bösse“ bezeichnen. Das etwas peinliche Verhalten der Verliebten beschreibt der Erzähler mit den trockenen Worten:

Basse und Bösse waren fast immer im Garten; sie verbargen sich überall, wo das Grün ein bißchen dichter war. Wenn Basse und Bösse zum Vorschein kamen, sahen sie knallrot und verwirrt aus. (GW II, 624)

Der komische Effekt dieser Stelle wird besonders durch das wiederholte „Basse und Bösse“ erreicht. Dieser Technik vergleichbar, wenn auch weniger komisch in der Wirkung, ist Herman Bangs Wiederholung der Worte „das Wunderkind“ in *Charlot Dupont*, die Thomas Mann in *Das Wunderkind* übernahm.¹⁴¹ Diese Bezeichnung ist ebenso wie die lächerlichen Kosenamen in *Am Wege* von anderen Figuren für Charlot Dupont geprägt worden und steht in starkem Kontrast zur Wirklichkeit. Charlot ist genauso wenig ein Wunderkind wie Ida Abel ein Küken.

Eine ähnliche ironische Distanzierung, die allerdings an Bangs satirische Wirkung nicht heranreicht und außerdem eine geringere Diskrepanz von Sprachverwendung und Wirklichkeit aufweist, benutzt Thomas Mann in *Buddenbrooks*, wenn der Erzähler Tony nicht wie ihre Brüder bei ihrem Vornamen nennt, sondern Tonys ausgeprägtes Standesbewußtsein als ver-

¹⁴¹ Vgl. S. 108 dieser Arbeit.

heiratete Frau dadurch ironisch reflektiert, daß er ihre wechselnden Nachnamen „Frau Grünlich“ oder „Frau Permaneder“ benutzt – insbesondere nach ihren Ehescheidungen, wo sie das Prestige der verheirateten Frau gar nicht mehr besitzt, so daß sich auch hier ein Kontrast zwischen Schein und Wirklichkeit zeigt, auf den die ironische Sprachverwendung hinweist. Von ähnlicher Eitelkeit wie Tony, was den Status der eigenen Person betrifft, ist auch der alternde Hofschauspieler Herr von Pöllnitz in Bangs Novelle *Ihre Hoheit*. Um zu unterstreichen, wie wichtig dieser Provinzdarsteller sich selbst nimmt, wiederholt der Erzähler gleichförmig seinen Namen, ohne ihn, wie man es erwarten würde, von dem Pronomen „er“ ablösen zu lassen.¹⁴² Daß gerade diese ironisierte Gestalt Bangs Thomas Mann über 50 Jahre nach seiner Erstlektüre von *Ihre Hoheit* noch in Erinnerung war, wie der *Versuch über Schiller* beweist (IX, 876),¹⁴³ zeugt von der Aufmerksamkeit, die Thomas Mann Bangs Ironisierungstechniken schenkte.

Es ließen sich noch weitere Berührungspunkte finden zwischen Herman Bangs Ironisierungsstrategien, mit denen er Eitelkeiten und Selbstbetrug entlarvt und mildem Spott preisgibt, und Thomas Manns Verwendung von Ironie und Komik. Die hier dargestellten Aspekte sollen jedoch genügen, um zu zeigen, daß Thomas Manns Aufmerksamkeit für ironische Verfremdungseffekte sicher einen nicht zu unterschätzenden Faktor in seiner Bang-Rezeption darstellte.

10.3. Fazit

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen muß man zu dem Schluß kommen, daß Alkers Überzeugung, Thomas Manns Frühwerk sei primär von Herman Bangs impressionistischem Stil beeinflusst, nicht zu rechtfertigen ist. Ein Stil, der sich dem impressionistischen in charakteristischer Weise annähert, läßt sich nur in zwei eng miteinander verbundenen Texten des jungen Thomas Mann konstatieren: *Die Hungernden* und *Tonio Kröger*. Treten sogar in diesen beiden Texten impressionistische Elemente nur gelegentlich auf, so sind sowohl die vor als auch nach diesen beiden Erzählungen entstandenen Werke stilistisch weder vom Impressionismus im allgemeinen noch von Herman Bang im besonderen stark beeinflusst. Das zeigt sich vor allem an den auktorialen Erzählerfiguren und der hypotaktischen Syntax Thomas Manns, die sich insbesondere mit Bangs Ausprägung der impressionistischen Darstellungs-

¹⁴² Vgl. Nilsson, S. 173.

¹⁴³ Nilsson bezeichnet Herrn von Pöllnitz in *Ihre Hoheit* als „Dickensische Figur“ [dickenskt figur] und macht so auf einen Autor aufmerksam, dessen komische Charakterzeichnung sowohl für Herman Bang als auch für

weise kaum vereinbaren lassen. Die sporadischen impressionistischen Elemente, die in Thomas Manns Werk vorhanden sind, können nicht mit Sicherheit auf Thomas Manns Bang-Rezeption zurückgeführt werden, sondern lassen sich eher auf die Lektüre anderer Autoren, insbesondere J.P. Jacobsens zurückführen. Während sich in bezug auf Thomas Manns Bang-Rezeption ein Zusammenwirken von intertextueller, inhaltlicher Auseinandersetzung und stilistischen Einflüssen also kaum beobachten läßt, zeigen sich die Spuren, die Thomas Manns Rezeption von Jacobsens Roman *Niels Lyhne* in *Tonio Kröger* hinterlassen hat, sowohl auf inhaltlicher als auch auf stilistischer Ebene. Es ist sicher hauptsächlich Thomas Manns Jacobsen-Lektüre zu verdanken, daß *Tonio Kröger* und seine Vorstudie *Die Hungernden* diejenigen von Thomas Manns Erzählungen sind, die am deutlichsten impressionistische Merkmale aufweisen.

Entgegen Wyslings Annahme, daß in Thomas Manns *Fürsten-Novelle* ein Zusammenspiel thematischer und formaler Einflüsse Bangs vorliege, muß man feststellen, daß auch die *Fürsten-Novelle* nicht von Bangs „Tonfall“ geprägt ist, sondern eher Ähnlichkeiten mit dem elegischen Prosastil Jacobsens oder Hofmannsthals lyrischen Dramen aufweist. Diese Parallelen, die sich zudem nur an einigen Stellen der *Fürsten-Novellen*-Fragmente erkennen lassen, wurden von Thomas Mann nicht in die Romanfassung übernommen. Das gleiche gilt für die ursprünglich geplante, sich einer impressionistischen Darstellungsweise annähernde, episodische Struktur der Novelle. Daß Thomas Mann gerade die impressionistischen Merkmale der *Fürsten-Novelle* nicht in die Romanfassung übernahm, weist darauf hin, daß er sich mit der Entstehung von *Königliche Hoheit* endgültig von der impressionistischen Sprach- und Erzählform abwandte, an der er sich im Gegensatz zur herrschenden Forschungsmeinung allerdings auch zuvor nur in sehr eingeschränkter Weise orientiert hatte. Schon früh bevorzugte er deutlich hervortretende Erzählerfiguren die mit den impressionistischen Darstellungsprinzipien nur schwer zu vereinbaren waren.

Daß Jacobsen einen größeren stilistischen Einfluß auf den jungen Thomas Mann ausübte als Herman Bang, könnte vor allem daran gelegen haben, daß es Jacobsen gelungen war, eine Form des auktorialen Erzählers in der impressionistischen Darstellung zu verwenden und unter Beibehaltung einer im Grunde parataktischen Syntax dennoch kunstvolle Satzbauten zu entwerfen. Auch Wyslings Urteil, Herman Bangs Fähigkeit, in seinen Novellen „das Verträumt-Märchenhafte mit dem Lächeln der Erkenntnis“ zu verbinden,¹⁴⁴ habe Thomas Mann zur Nachahmung angeregt, läßt sich zutreffender auf J.P. Jacobsen und Thomas Mann bezie-

Thomas Mann ein Vorbild darstellte, Nilsson, S. 170. Vgl. Thomas Manns Brief an Otto Grautoff vom 26.11.1901, in: *Briefe an Otto Grautoff und Ida Boy-Ed*, S. 140.

hen. Obwohl auch Jacobsens Werke schwerlich als „märchenhaft“ bezeichnet werden können, so ist das träumerisch-schwärmerische Element in ihnen doch stärker als in den melancholischen Werken Bangs.

Der Hinweis, den Wysling und Marx in bezug auf die ironische Seite von Bangs Werk geben, ist hingegen zutreffend. Obwohl sich im Bereich von Komik und Ironie nicht zweifelsfrei nachweisen läßt, daß Thomas Mann Techniken zur ironischen Distanzierung in der Erzählhaltung von Herman Bang übernommen hat, lassen sich in dieser Beziehung nicht nur deutliche Gemeinsamkeiten zwischen Thomas Mann und Herman Bang feststellen, es gibt auch zwei Beispiele, in denen Thomas Mann einen Ironisierungseffekt nahezu wörtlich von Herman Bang übernommen hat.

Insgesamt beweisen die Parallelen und Gemeinsamkeiten in Bangs und Thomas Manns Ironisierungstechniken, daß sich Thomas Mann nicht nur von den tragischen Dimensionen im „schmerzliche[n] Werk“ (X, 416) Herman Bangs angezogen fühlte, sondern wie seine Figur Tonio Kröger auch eine Vorliebe für „diese tiefen, reinen und humoristischen Bücher“ hatte, „die dort oben [in Dänemark] geschrieben werden“ (VIII, 306).

¹⁴⁴ Wysling: *Fürsten-Novelle*, S. 71.

11. Zusammenfassung und Auswertung

Der dänische Impressionist Herman Bang ist ein Autor, dessen Bedeutung für Thomas Manns literarisches Schaffen von der Forschung bisher kaum beachtet und in erheblichem Maß unterschätzt worden ist. Das ist zum großen Teil darin begründet, daß Thomas Mann selbst auf seine Lektüre von Bangs Werken selten hingewiesen, sondern sie weitgehend verschwiegen hat. Die wenigen überlieferten Äußerungen bezüglich seiner Kenntnis von Bangs Werken machte er zum großen Teil in Briefen und anderen privaten Dokumenten oder in Interviews, die er im Ausland gab. Wenn er sich jedoch über Bang äußerte, dann mit emotionalen Worten, die zeigten, daß dieser Autor und sein Werk ihm in der Tat viel bedeuteten. Daß dieses Interesse an Bangs Werk keine vorübergehende Erscheinung in Thomas Manns Leben und Schaffen darstellte, beweist der Umstand, daß die überlieferten Stellungnahmen zu Bangs Werken einen Zeitraum von über fünfzig Jahren umspannen. Die Erklärung für ein so kontinuierliches Interesse muß man in Thomas Manns innerer „Verwandtschaft“, mit dem dänischen Autor sehen, von dessen Werk er sich so stark angesprochen fühlte.

Auf den ersten Blick haben Thomas Manns Werke und die Romane und Erzählungen, für die Bang heute in erster Linie berühmt ist und die auch die Mehrzahl der zur Zeit erhältlichen deutschen Übersetzungen ausmachen, wenig gemeinsam. Bangs gelungene Schilderungen des stillen Lebens in der dänischen Provinz boten kaum Anknüpfungspunkte für Thomas Mann, der sich für das kleinbürgerliche Milieu, in dem viele von Bangs Texten spielen, nie besonders interessierte. Doch selbst diesen Schilderungen der „stillen Existenzen“ lassen sich Einsichten und Überzeugungen des Autors entnehmen, die zentralen Inhalten in Thomas Manns Werken nicht fern stehen. Darüber hinaus gibt es in Bangs übrigen, literarisch häufig nicht so geglückten und in der Darstellung mitunter stark melodramatischen Texten wiederkehrende Kernthemen, deren Ausgestaltung sich auf auffällige Weise auch in Thomas Manns Werken durchgängig beobachten läßt. Es müssen diese inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Bangs Werken und den eigenen Darstellungsabsichten gewesen sein, die Thomas Mann so faszinierend fand.

Aufgrund der großen inhaltlichen Übereinstimmungen in zahlreichen Werken bot sich die intertextuelle Bezugnahme auf Bangs Werke für Thomas Mann einerseits dazu an, über intertextuelle Verweise auf diese Texte Inhalte zu ergänzen, die er selbst nur implizit darstellte. Auf diese Weise ließen sich Bangs Werke unter anderem zur Charakterisierung von Personen oder zur Antizipation der Handlung verwenden. Andererseits fühlte sich Thomas Mann zu einer Auseinandersetzung mit den von Bang dargestellten Themen und Motiven

herausgefordert, die den Inhalten seiner eigenen Werke zwar verblüffend ähnelten, denen er aber dennoch ambivalent gegenüber stand. Auf diese Weise ist Thomas Manns Auseinandersetzung mit Bang zugleich eine Auseinandersetzung mit sich selbst.

Das gilt besonders für den durchgängig pessimistischen Zug, den Bangs resignative Werke nahezu ohne Ausnahme aufweisen. Die wenigen Texte, in denen Bang ein glückliches Ende gestaltete, wie beispielsweise in *Vom Glück*, wirken gezwungen und gekünstelt, geschrieben gegen die Überzeugungen ihres Autors und können sich qualitativ mit seinen übrigen Werken nicht messen. Bang begann seine literarische Karriere zur Blütezeit der literarischen *décadence* und blieb in seinen Werken dekadenten und pessimistischen Inhalten bis zuletzt verhaftet. Auch die Werke, die nicht die Bohème, sondern das Leben in der dänischen Provinz schildern, konzentrieren sich auf die traurigen, trostlosen Seiten des Lebens, schildern häufiger Unglück als Glück und zeigen unter anderem in der Figur der feingeistigen Gerda Johansen, daß auch das Landleben *décadents* hervorbringen kann.

Zwar versuchte Bang, eigenen Angaben zufolge, in *Michael* den dekadenten Stil seiner früheren Werke abzulegen und sich statt auf den Tod nunmehr auf das Leben zu konzentrieren, und stellte daher den vitalen Michael ins Zentrum der Handlung stellte. Diesen Bemühungen zum Trotz ist jedoch nicht Michael, sondern Claude Zoret die eigentliche Hauptperson des Romans, und seinem einsamen Tod gehört die Sympathie des Autors. Bangs letzter Roman *Die Vaterlandslosen* ist dann wieder ein unverschleierter Dekadenroman. Zwar wird auch hier der Protagonist Joán mit einer vitalistischen Gegenfigur konfrontiert, die ihm vorwirft, daß er ein unzeitgemäßer, der Vergangenheit verhafteter *décadent* sei, doch diese Gegenfigur, Joáns Konkurrent Jens Lund wird einer deutlichen Ironisierung unterworfen und erscheint lächerlich. Wieder steht der Autor ganz eindeutig auf der Seite des einsamen, lebensuntüchtigen Antihelden. Diese „tiefe Sympathie mit dem Leide, mit dem, was hoffnungslos vornehm, dem Glücke fremd, dem Tode verpflichtet ist“ bemerkte auch Thomas Mann in Bangs Werken und hob sie beeindruckt hervor. Er lobte geradezu den durchgängig resignativen Zug in Bangs Gesamtwerk, wenn er sagte, Bang habe „dieser Sympathie und Verbundenheit die Treue gewahrt, niemals das Kreuz verraten, niemals die Farbe des Lebens auf [seine] Wangen geschminkt. So war es anständig“ (X, 417).

Diese Äußerung läßt nicht nur ein Interesse Thomas Manns an Bangs Werk, sondern auch ein Einverständnis mit dessen dekadenten Inhalten erkennen. Das ist zunächst nicht überraschend, denn Thomas Manns eigene Zugehörigkeit zur literarischen *décadence* läßt sich an seinen Texten zweifelsfrei ablesen. Nicht nur die frühen Novellen, deren Protagonisten häufig den Figuren in Bangs Werken verwandte, traurige Außenseiterfiguren sind, tragen stark deka-

dente Züge, auch sein erster Roman schildert bekanntlich den „Verfall einer Familie“ – und noch dazu einer Familie, die seiner eigenen auf auffällige Weise gleicht.

Wie Bang machte jedoch auch Thomas Mann in den Jahren nach der Jahrhundertwende den Versuch, sich von der Darstellung dekadenter Inhalte abzuwenden. Diese Entscheidung war vermutlich nicht nur darin begründet, daß die literarische Epoche der *décadence* zu Ende ging und es nicht mehr zeitgemäß war, ihr länger anzuhängen, sondern Thomas Mann fühlte auch innerlich das Bedürfnis, seinem Hang zum Pessimismus und der Verfallenheit an die Todessehnsucht, deren Gefahr er durchaus erkannte, etwas entgegenzusetzen. Obwohl er sich weiterhin Bang und anderen Dekadenzautoren verbunden fühlte und die in ihren Texten dargestellten Inhalte als Einsichten in die Zusammenhänge des Lebens akzeptierte, äußerte er nun literarischen Widerspruch. Der vielzitierte Künstler-Bürger-Gegensatz, den Thomas Mann nicht nur in *Tonio Kröger* und *Buddenbrooks* beschrieb, sondern auch in sich empfand, bedingte es, daß er bei aller „Sympathie mit dem Tode“ auch immer das Bedürfnis fühlte, sich auf die Seite des Lebens zu retten und der Todesfaszination Einhalt zu gebieten. Diese Absicht drückte er literarisch in seinem zweiten Roman *Königliche Hoheit* aus.

Die Geschichte von Klaus Heinrich präsentiert sich als ein dem Leben zugewandter, optimistischer Roman. Diese lebensbejahende Geschichte erzählte Thomas Mann allerdings unter Verwendung einer gar nicht lebensbejahenden, vielmehr resignativen Vorlage. Bangs *Ihre Hoheit* war ganz offensichtlich eine Erzählung, mit deren Inhalt Thomas Mann sich identifizieren konnte. Die Figur des Aristokraten als Sinnbild des Künstlers und seines privilegierten Außenseitertums verwendete er ebenfalls, übernahm sie vielleicht sogar von Bang. Er wollte in der *Fürsten-Novelle* selbst zunächst eine ähnliche Geschichte erzählen wie Bang in *Ihre Hoheit*, entschied sich dann in der endgültigen Romanfassung aber für einen eng am Prätext gehaltenen Gegenentwurf. Auf intertextuelle Weise entgegnet Thomas Manns *Königliche Hoheit* Bangs *Ihre Hoheit*, daß das Glück keine Unmöglichkeit ist und daß das Leben nicht einsam sein muß. Aber Thomas Mann macht zugleich deutlich, daß man sich dieses Glück zäh erkämpfen muß und daß es auch dann nicht die Erfüllung, sondern nur ein „strenges Glück“ ist. Bangs dekadent-resignativem Weltbild wird also von Thomas Mann ein optimistisches Arbeitsethos entgegengehalten. Bangs Darstellung der Vergeblichkeit menschlichen Hoffens und der Verdammung zur Einsamkeit setzt Thomas Mann seine eingeschränkt positive Vision entgegen. Er widerspricht auf diese Weise Bangs pessimistischer Weltsicht.

Bang ist allerdings natürlich nicht der einzige Autor, von dessen Werk Thomas Mann sich zum Widerspruch herausgefordert fühlte. In *Der kleine Herr Friedemann* widersprach er un-

ter Verwendung der gleichen intertextuellen Form der Auseinandersetzung Fontanes Einstellung zu Dekadenz und Nihilismus. Interessanterweise vertrat er dort jedoch einen ähnlichen Standpunkt wie den, den er später an Bang kritisierte. Fontane gegenüber fühlte er sich veranlaßt, die Möglichkeit der ruhigen, sublimativen Existenz, die Gieshübler führt, dadurch in Zweifel zu ziehen, daß er in Johannes Friedemann den unaufhaltsamen Sieg von Tod und Untergang darstellte. Bang gegenüber meinte er jedoch, gerade diese Erreichbarkeit eines ruhigen Glücks vertreten zu müssen, und entwarf in Klaus Heinrich eine positive Gegenfigur zu Bangs resignativer Maria Carolina. Wenngleich diese Auseinandersetzungen inhaltlich nicht völlig deckungsgleich sind, so lassen sie sich doch beide auf die grundsätzlichen Gegensätze von Leben und Tod, Optimismus und Pessimismus, Einsamkeit und Liebe beziehen, zu denen Thomas Mann offenbar je nach Widerpart unterschiedliche Überzeugungen vertrat. Um Thomas Manns Einstellung dennoch konsistent erscheinen zu lassen, könnte man allerdings annehmen, er habe in *Der kleine Herr Friedemann* noch eine dekadente Position vertreten, die er später in *Königliche Hoheit* aufgegeben habe, so daß er sich nun auf Fontanes Seite stelle und gegen Bang Partei nehme. Dieses Argument wird jedoch durch den nach *Königliche Hoheit* entstandenen *Tod in Venedig* entkräftet, der deutlich beweist, daß dieser Autor die *décadence* noch nicht überwunden hatte. Wie man weiß, zeugt noch der wesentlich später abgeschlossene *Zauberberg* von dieser Auseinandersetzung, die auch da trotz der mahnenden Einsicht des Schneetraums nicht eindeutig im Sinne der Lebensbejahung entschieden wird. Daß Thomas Mann zu dieser Zeit noch Bangs Einsichten über das Untergangsstreben menschlicher Existenz teilt, zeigt außerdem deutlich die oben zitierte, aus dem Jahr 1918 stammende Äußerung, in der er Bangs Darstellung dessen, was „dem Glücke fremd“ ist, positiv hervorhebt.

Daß Thomas Mann dennoch nicht nur in *Königliche Hoheit*, sondern in nahezu allen Texten, in denen er sich mit Bang auseinandersetzte, positive Kontrafakturen zu Bangs Werken entwarf, zeigt, daß er Bangs Einstellung zum Leben – und zur Sexualität – wohl nachvollziehen konnte, daß sie seinen eigenen Überzeugungen sogar sehr nah stand, daß er sie zugleich aber auch als gefährlich begriff und ihr deshalb entgegenwirken wollte. Die Faszination, die Bangs gefährdete Figuren auf ihn ausübten, das Mitgefühl, das er für ihr tragisches Schicksal empfand, spricht deshalb aus allen Texten Thomas Manns, in denen er intertextuelle Bezüge zu Bang herstellte. Seine eigenen Figuren ließ er jedoch gezielt sich anders verhalten.

Das gilt auch in bezug auf die Anziehung, die Eros-Thanatos sowohl auf Bangs als auch auf Thomas Manns Figuren ausübt. Im Gegensatz zur Dekadenzthematik im strengen Sinn,

deren Überwindung Thomas Mann nach allgemeiner Auffassung in den *Joseph*-Romanen schließlich gelang, ist der eng mit ihr verknüpfte Eros-Thanatos-Komplex, dessen Macht als „Heimsuchung“ über Thomas Manns Figuren hereinbricht, eine Gefahr, die zwar zum Spätwerk hin etwas abnimmt und weniger dämonisch wird, der sich aber, wie Thomas Mann selbst hervorhob, alle seine literarischen Gestalten vom kleinen Herrn Friedemann bis zu Rosalie Tümmler auf ihre Weise ausgesetzt sehen. Es geht ihnen in dieser Beziehung nicht anders als den meisten von Bangs Figuren. Während einige von Thomas Manns Protagonisten, vor allem Johannes Friedemann und Gustav von Aschenbach, sich der Verführung ergeben, kämpfen die meisten dagegen an, auch wenn nicht alle so standhaft bleiben wie Joseph. Diese Gestalten, die wie Joseph erfolgreich aus dem Kampf hervorgehen, oder denen wie Felix Krull gar die Macht des Eros anscheinend nichts anhaben kann, besitzen fast alle eine negative Bezugsfigur bei Bang als deren *alter ego* man sie bezeichnen könnte. Joseph verhält sich entgegengesetzt zu Fritz aus *Die vier Teufel*, Felix Krull ist Franz Panders und William Høgs kontrastive Gegenfigur.

Daß Thomas Mann seine Protagonisten bewußt ähnlichen Situationen aussetzt wie Bang seine Figuren, in denen sie sich dann jedoch konträr benehmen, ist jedoch nur eine Seite der Wirkung, die Thomas Manns intertextuelle Verwendung von Bangs Werken zeigt. Der raffinierte Effekt der Kontrafakturbildung besteht darin, daß er von beiden Seiten wirksam wird. Zunächst läßt sich verzeichnen, daß Thomas Mann Bangs dekadenten, dem Untergang verhafteten und Eros-Thanatos willig verfallenen Figuren seine – wie unter anderem Klaus Heinrich – um Haltung bemühten Protagonisten gegenüberstellt und auf diese Weise Möglichkeiten aufzeigt, wie dem lockenden Abgrund zu entkommen ist.

Thomas Mann ging sogar so weit, diesen Gegenentwurf nicht nur literarisch zu gestalten, sondern auch selbst zu leben. Seine Ehe zu Katia Pringsheim, die er bewußt in der Absicht einging, sich eine „Verfassung“ zu geben und in der er hoffte, die homoerotischen Gefühle, die ihn plagten, in der Bindung an eine schöne, reiche und intelligente Frau, eine wahrhaftige „Prinzessin“ (XI, 332), ignorieren und vergessen zu können, steht in eklatantem Gegensatz zu Bangs Leben, das sich durch keinerlei Stabilität auszeichnete, sondern von gesellschaftlicher Ächtung und Verfolgung aufgrund seiner Homosexualität geprägt war, die zu endlosen, fluchtartigen Reisen und permanenter Verschuldung führte.

Während sich dieses „strenge Glück“ im Leben als stabile Alltagsgrundlage erwies, gab es gleichzeitig Thomas Mann die Möglichkeit, getarnt als Familienvater in seinem Werk dem Ausdruck zu verleihen, was er zu leben nicht wagte, was ihn aber dennoch weiterhin nicht weniger anzog als Bangs labile Antihelden. Auf *Königliche Hoheit* folgte nicht zufällig wenig

später *Der Tod in Venedig*, der die unerwartet willige Hingabe eines sein Leben lang Form und Zucht wahren Mannes an Eros-Thanatos schildert. Auch Aschenbach kämpft allerdings zunächst gegen den Sog der Todeserotik an. Hier zeigt sich deutlich die Verlagerung der homoerotischen Wunschwelt ins Werk, die allerdings nicht bedeutet, daß die literarischen Gestalten sich ihr kampflös ergeben. Da sie sich aber entschieden verlockt fühlen, sind sie auch immer gefährdet, wie sogar noch Joseph beweist.

Diese Gefährdung wird durch ihre intertextuelle Assoziation und Gleichsetzung mit Bangs Figuren unterstrichen. Darin besteht die zweite Seite der Wirkung des Kontrafakturverfahrens. Die scheinbar sichere Position von Thomas Manns Protagonisten, die sich von Bangs resignativen und gefährdeten Antihelden positiv abheben, die Gegenfiguren zu ihnen verkörpern, wird gerade durch diese Assoziation mit ihnen in Frage gestellt. Wenn der Leser bemerkt, daß Klaus Heinrich zu Maria Carolina, Joseph zu Fritz, Felix Krull zu Franz Pander in Beziehung gesetzt werden, erkennt er, daß ihre scheinbar sichere Existenz brüchig ist. Durch die Bezüge auf Bangs Prätexte werden die Figuren in der Schwebe gehalten. Sie sind lebensstauglich, aber doch zugleich auch wieder vom Untergang fasziniert. Das Muster ist eindeutig: stellen die sexuell-resignativen, sich der Versuchung ergebenden Züge in Bangs Werk eine Aussage dar, die Thomas Mann faszinierte, so forderten sie ihn gleichzeitig zu einer Gegendarstellung auf. Er entwarf Kontrafakturen zu Bangs Texten, die unter ihrer abwehrenden, formwahrenden Oberfläche aber immer noch erkennen lassen, daß Bangs Verführung auch die Versuchung war, gegen die Thomas Mann ankämpfte.

Man muß allerdings hinzufügen, daß Thomas Mann diese Hinterfragung seiner Figuren und ihrer Vitalität nicht nur durch Bezüge auf Bangs Werke vornahm. Das wäre auch nicht sinnvoll gewesen, denn dann hätte er riskiert, daß nur eine vergleichsweise kleine Leserguppe die volle Aussage der Texte erfaßt. Thomas Mann bediente sich deshalb durchgängig einer Doppel- und Mehrfachkodierung seiner Aussagen. Zu den intertextuellen Bezügen auf Bangs Werke treten zahllose Verweise auf andere, zum Teil wesentlich bekanntere Autoren hinzu. Doch sogar jemand, der vor Thomas Manns Werken nie einen anderen Text gelesen hat, wäre in der Lage, die ambivalente Aussage der Texte zu erfassen. Paradoxerweise stellte Thomas Mann, obwohl er eine in hohem Maße intertextuelle Gestaltungsweise für seine Texte wählte, immer sicher, daß auch der unbelesene Leser die Aussagen erschließen kann, die sich anderen schon durch die intertextuellen Verweise mitteilen. Zwar gibt es, wie besonders Michael Maar gezeigt hat, kleine Rätsel und Unstimmigkeiten, die sich erst durch Berücksichtigung des richtigen Prätextes erschließen. Die wesentlichen Aussagen bleiben jedoch auch ohne dieses Hintergrundwissen verständlich.

Der Zauberberg ist ein Roman, in dem so viele Prätexte Verwendung fanden, daß sich ihre Anzahl kaum ermitteln läßt, dennoch erschließen sich die Bedingungen von Hans Castorps Existenz, die den unentschlossenen jungen Mann zwischen Eros und Caritas, zwischen Todesfaszination und der Aufforderung, sich dem Leben zuzuwenden, gefangen halten, auch denen, die weder Goethes *Faust* noch Wagners *Tannhäuser*, weder Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* noch Andersens *Reisekameraden* oder gar Bangs *Michael* kennen. Daß Klaus Heinrichs Liebe nicht Erfüllung, sondern eine hochstilisierte Zweckehe ist, daß Joseph von Muts Werbung um ihn nicht unberührt bleibt, daß Felix Krull sich in der Beziehung zu der Prostituierten Rozsa zumindest ein bißchen in Gefahr begibt, entgeht dem aufmerksamen Leser nicht, auch wenn er die Bezüge auf die zugrundeliegenden Bang-Texte nicht erkennt.

Das gilt sogar für die homoerotischen Subtexte, die Thomas Mann mit Hilfe von Bezügen auf Bangs Werke herstellte. Wenngleich insbesondere die Novelle *Fratelli Bedini* für Thomas Mann einen Text darstellte, den er wiederholt zur Verstärkung eines homoerotischen Subtextes verwendete, so ist auch hier der Bang-Bezug stets nur einer von mehreren Faktoren, mit deren Hilfe auf einen homoerotischen Bedeutungszusammenhang verwiesen wird. Daß sowohl Klaus Heinrich als auch Joseph, sowohl Hans Castorp als auch Adrian Leverkühn und nicht zuletzt Felix Krull Homoerotiker sind – wenngleich in einigen Fällen in latenter Form – teilt Thomas Mann dem Leser, der es wissen möchte, nicht nur durch ihre Identifikation mit Bangs Giovanni Bedini, sondern auch durch andere Hinweise mit.

Es sieht, zugespitzt gesagt, also aus, als wäre Thomas Mann gut auch ohne Herman Bang ausgekommen. Diese Folgerung würde allerdings in gleichem Maß auf alle anderen Autoren zutreffen, zu deren Werken Thomas Mann intertextuelle Bezüge herstellte. Worin für ihn jedoch die unvergleichliche Attraktivität einer komplexen intertextuellen Gestaltungsweise lag, war die Möglichkeit der gegenseitigen Perspektivierung. Was Thomas Mann auch in der nicht-intertextuellen Dimension seiner Werke versuchte, nämlich eine Ambivalenz der Textaussage zu erreichen, gelang ihm durch die Verwendung von Intertextualität in erhöhtem Maße. Seine intertextuelle Arbeitsweise erlaubte es Thomas Mann, die Aussage seiner Werke in der Schwebe halten, beispielsweise sich eigentlich ausschließende Charakterisierungen von Personen nebeneinander zu stellen, und der Entscheidung für eine einzige gültige Interpretation zu entkommen. Besonders die große Anzahl der Prätexte gestattet das. Scheint der Text häufig zunächst von einem dominanten Prätext bestimmt, zeigt es sich zumeist schnell, daß noch andere Prätexte eine Rolle spielen, auf die ebenfalls verwiesen wird und deren Aussage wiederum eine verstärkende, widersprechende oder in irgendeiner Form relativierende Wirkung hat. So entsteht eine komplexe Sinnstruktur, in der sich alles relativ zueinander

verhält und jede Interpretation immer so lange aufrecht zu erhalten ist, bis die nächste intertextuelle Referenz womöglich wieder ganz anderes suggeriert. Dieses faszinierende Spiel, in das Thomas Mann bei der Gestaltung seiner Werke sehr viel Arbeit investierte, und das dem Leser großes Vergnügen bereiten kann, entfaltet sich jedoch erst quasi „unter der Epidermis“ (III, 361) des Textes und berührt nicht die Verständlichkeit der Textoberfläche. Thomas Mann befand sich noch zu sehr in der Romantradition des neunzehnten Jahrhunderts, als daß er literarische Experimente wagen konnte oder wollte, die Joyces *Ulysses* entsprächen oder gar den postmodernen, den Leser verunsichernden, Anwendungsweisen von Intertextualität gleichen.

Über die rein intertextuelle Dimension von Thomas Manns Bezugnahme auf Werke Bangs hinaus läßt sich feststellen, daß Thomas Mann von Bang auch literarische Techniken übernahm, die ihrerseits wiederum ihre Wirkung zum Teil über Intertextualität erreichen. Diese Techniken und Textstrategien betreffen hauptsächlich den Bereich der homoerotischen Camouflage und die eng damit verknüpfte Sphäre der Frauendarstellung. Beide Autoren bezogen sich auf Texte und Gestalten, die in einem impliziten homosexuellen Literaturkanon einen Platz einnehmen, und verweisen durch diese intertextuellen Bezüge auf homoerotische Subtexte in ihren Werken. Thomas Mann übernahm dabei nicht nur Bangs Verwendung dieser Strategie, sondern bezog sich auch seinerseits wieder auf Bangs Werke als kanonische Texte und schrieb sich gleichzeitig selbst in diesen Kanon ein. Bei Bang fand Thomas Mann darüber hinaus einerseits die Funktionalisierung des Typs der *femme fatale* als Camouflagefigur für den im Text abwesenden homosexuellen Liebhaber vor. Andererseits boten Bangs einfühlsam geschilderte Frauengestalten auch Identifikationsfiguren für Thomas Mann, der seine homosexuellen Gefühle mehrfach in fiktionaler Form verarbeitete, indem er weibliche *alter-ego*-Figuren entwarf, auf die er seine Gefühle projizierte. Um sein Selbstverständnis als Mann nicht in Frage zu stellen, schreckte er im Gegensatz zu Bang vor der tiefergehenden Identifikation mit diesen Frauenfiguren jedoch zurück und blieb stark literarisch tradierten Weiblichkeitsklischees verhaftet. An dem spürbaren Desinteresse, das Thomas Mann der Mehrheit seiner Frauenfiguren entgegenbringt, läßt sich deutlich ablesen, daß Thomas Manns Selbstverständnis als Homosexueller nicht Bangs Vorstellungen einer von ‚Weiblichkeit‘ geprägten Homosexualität entsprach. Thomas Mann eignete sich deshalb Bangs Camouflagetechniken an, modifizierte sie jedoch für seinen Gebrauch und schnitt im Gegensatz zu Bang seine Frauenschilderungen streng auf diese funktionalisierten Anwendungsweisen zu.

Die Tatsache, daß Thomas Mann gerade Texte von Herman Bang immer wieder und in so vielen seiner Werke verarbeitete, zeigt nicht nur, welche wichtige Rolle sie für ihn als Leser

einnahmen, welches Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit ihnen er hatte, sondern läßt sich andererseits auch als Hommage an einen Autor verstehen, dessen zentrale Themen aufs engste mit den Inhalten in Thomas eigenen Werken verknüpft waren. Während man anhand unabhängig voneinander entstandener Texte wie *Der kleine Herr Friedemann* und *Hoffnungslose Geschlechter* erkennen kann, dass schon dort dem Werk beider Autoren grundlegende Inhalte gemeinsam sind, wo ein inhaltlicher Einfluß Bangs auf Thomas Mann auszuschließen ist, nutzt Thomas Mann in seinen späteren Werken die Affinität eigener Inhalte zu den Aussagen von Bangs Werken im Rahmen seiner komplexen intertextuellen Gestaltungstechnik. Unter Bezugnahme auf Bangs Texte entwirft er in seinen eigenen Werken eine Weltsicht, die stets zwischen Affirmation der von Bang dargestellten Aussagen und ihrer Negierung oszilliert. Das gilt jedoch nur für die Bewertung der Sinnzusammenhänge. Thomas Mann befindet sich zwar in einer andauernden Auseinandersetzung mit den pessimistischen und dekadenten Zügen in Bangs Werk, die er akzeptiert und doch wieder ablehnt, teilt jedoch ganz Bangs Einschätzung der inneren Sinnzusammenhänge der menschlichen Existenz. Diese Einsichten, die in Bangs Werken erkennbar sind und die Thomas Mann offenbar ähnlich empfand, bestehen in der Hauptsache aus einem eng in sich verschränkten Themenkomplex, der artistische und erotische Fragestellungen zu einer Weltsicht kombiniert, die in Bangs und Thomas Manns Werk geradezu deckungsgleich ist. Das bedingt, daß Thomas Mann in der Darstellung dieses Sinnzusammenhangs immer wieder auf Bangs Romane und Erzählungen als Prätexte zurückgriff, sie verwendete, um in der eigenen Darstellung Ausgespartes zu ergänzen oder um Sinnverstärkungen zu bewirken. Dieser dem Werk beider Autoren gemeinsame Ideenkomplex läßt sich folgendermaßen beschreiben:

Im Mittelpunkt steht bei Bang und Thomas Mann der Künstler oder eine seiner Repräsentationsformen: der Aristokrat, der Verbrecher, der Zirkusartist. Bedingt durch seine Eigenschaft als Beobachter, der darstellt, statt zu erleben, befindet der Künstler sich in Distanz zum „Leben“, zur unmittelbaren, nicht durch den Filter der Kunst erfahrenen Existenzform. Diese Distanz, das Nicht-Beteiligt-Sein des Künstlers, seine fehlende Unmittelbarkeit den Geschehnissen gegenüber, läßt ihn mitunter als einen Scharlatan erscheinen, als jemanden, der etwas vorgibt, statt etwas zu sein. Gegen diesen zweifelhaften Zug seiner Existenz kann der Künstler jedoch genauso wenig etwas ausrichten wie er die Distanz zum Leben überbrücken kann.

Unter diesem als Fluch empfundenen Zustand leidet der Künstler. Er empfindet Sehnsucht nach dem Leben, nach der Simplizität einer unmittelbaren Existenz. Tonio Kröger und Claude Zoret sind zwei Figuren, die diesem Dilemma explizit Ausdruck verleihen. Die Seh-

sucht nach dem Leben besteht sowohl bei Bang als auch bei Thomas Mann in einer Sehnsucht nach Liebe, die als Essenz von Leben aufgefaßt wird. Insbesondere die leidenschaftliche Liebe ist es, die der Künstler erfahren möchte, die Hingabe an einen anderen Menschen und die damit verbundene sexuelle Erfüllung. Eros, nicht Caritas ist es, was Bangs und Thomas Manns Künstlerfiguren begehren.

Diese angestrebte Hingabe an den Eros ist jedoch nicht ungefährlich. Die Hinwendung zum Leben kann nicht erfolgen, ohne daß der Künstler gleichzeitig auch für den Tod anfällig wird. Eros erscheint immer in der gefährlichen, untrennbaren Verbindung mit Thanatos. Wenn der Künstler sich aus seiner einsamen und unwirklichen, aber sicheren Position artistischer Sublimation heraus begibt, um das Leben und die Liebe zu erfahren, begibt er sich gleichzeitig in Todesgefahr. Das müssen unter anderem Johannes Friedemann und Bangs Zirkusartisten erfahren. Die Leidenschaft, in der Leben und Liebe eine Einheit eingehen, stellt sich deshalb als eine den Künstler verlockende Gefahr dar. Gibt er sich der Verführung hin, so erreicht er zwar die Erfüllung seiner Sehnsucht nach dem Leben, begibt sich zugleich aber auch in den Bannkreis des Todes.

Diese lockend-bedrohliche Einheit von Eros und Thanatos ist bei beiden Autoren in zwei Sinnbildern dargestellt. Das erste ist das Raubtier. Es steht für die angsteinflößende animalische Seite der Liebesleidenschaft, die den triebhaften Menschen zum Tier erniedrigt und ihn seinen intellektuell-artistischen Fähigkeiten entfremdet. Das zweite Sinnbild ist die Gestalt der *femme fatale*. Entsprechend ihrer literarischen Tradition nimmt die *belle dame sans merci* bei Bang und Thomas Mann die Rolle des Innbegriffs dämonischer Verführung ein, die mit sinnlichen Genüssen lockt. Gibt man sich ihr hin, so gibt man im Sinnenrausch jedoch die Selbstkontrolle auf. Ein gefährlicher Vorgang. So sehr sich der Künstler nach der Berührung durch das Leben sehnt, so sehr fürchtet er sie auch, denn sie reißt ihn aus seiner sicheren rationalen Position in den Abgrund der Triebe und Instinkte. Dieser Gefahr ist er sich bewußt, aber die Attraktivität von Eros-Thanatos ist zu groß, wie das Schicksal von Hans Castorp und Fritz illustriert, die merken, wie sie der Sinnenrausch und Untergang zugleich verkörpernden Frau verfallen und sich dagegen wehren, aber nicht sehr viel Widerstandskraft besitzen. Die Personifizierung der tödlichen Leidenschaft in der Gestalt der *femme fatale*, die durch aktives Vorgehen und die Machtstellung, die sie dem verführten Mann gegenüber einnimmt, maskuline Züge erhält, bedingt es, daß die Künstlerfiguren der homosexuellen Autoren Bang und Thomas Mann besonders stark von ihr in Versuchung geführt werden.

Die Gefahr, die der Leidenschaft innewohnt, wird im Werk beider Schriftsteller nämlich noch dadurch gesteigert, daß es eine gesellschaftlich tabuisierte und strafrechtlich

sanktionierte Form des Eros ist, die sie verlockt. Ihre verhängnisvolle Macht ist so groß, daß es nicht einmal des sexuellen Vollzuges bedarf, damit ein Künstler wie Gustav Aschenbach sich ihr ergibt und sich willig von ihr in den Tod führen läßt.

Diese gesamte Problematik der lebensfernen Künstlerexistenz, die sich der verlockenden, gefährlichen Macht von Eros-Thanatos ausgesetzt sieht, läßt sich auch von einem anderen Blickwinkel aus betrachten, nämlich aus der narzißtischen Perspektive. Darauf, daß diese Perspektive im Werk beider Autoren eine Rolle spielt und ihre Gültigkeit besitzt, haben Bang und Thomas Mann deutlich hingewiesen, indem sie besonders in Franz Pander und Felix Krull Figuren entwarfen, die zweifelsfrei mit Narziß identifiziert werden. Bewegen sich Bangs und Thomas Manns Figuren einerseits zwischen einsamer, künstlerischer Sublimation und blinder, bewußtseinsauflösender Hingabe, so lassen sich diese beiden Pole ihrer Existenz andererseits unter narzißtischen Gesichtspunkten als narzißtische Distanz und Aufgabe derselben betrachten.

Der Gegensatz von Isolation und Verschmelzung, von einsamer Selbstbewahrung versus Aufgabe der Selbstkontrolle in der Hingabe an einen anderen, der in der menschlichen Existenz unausweichlich angelegt ist, zeigt sich in der narzißtischen Psyche in verschärftem Maß. Daß die Einsamkeit eine sichere, aber unglücklich machende Position darstellt, während die Liebe Glücksmöglichkeiten aber zugleich die Gefahr des Selbstverlustes bietet, ist eine allgemeingültige Einsicht, die für den Narziß, dessen Ich in extremem Maß fragil ist, das Ausmaß einer alles bestimmenden, nicht zu lösenden Problematik annimmt, die sein Leben stärker, als es normal wäre, beherrscht. Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Gefahr des Eros, der die Protagonisten in Bangs und Thomas Manns Werken ausgesetzt sind, erneut als lebensbedrohlich. Da mit der erotischen Hingabe zugleich immer die Aufgabe des mühsam stabilisierten Ichs verbunden ist, begibt sich der Narziß in sichere Distanz zu der als ichverschlingende Verführung aufgefaßten Leidenschaft. Das läßt sich exemplarisch an den Figuren Franz Pander und Adrian Leverkühn beobachten, die stets auf die Wahrung ihrer narzißtischen Distanz zur Welt bedacht sind. Daß es sich bei Adrian um einen Künstler handelt, ist bedeutend, weil die Kunst, die, wie oben skizziert, als kontemplative Existenzform vor den Gefahren von Eros-Thanatos schützt, für den Narziß auch die Möglichkeit einer Selbstheilung des gefährdeten Ichs bietet. Der Fragmentierungsgefahr, der das schwache Ich des Narziß im Umgang mit anderen, insbesondere in Liebesverhältnissen, ausgesetzt ist, kann er im Kunstwerk eine neue, heile Ichstruktur entgegensetzen. Dieser Funktion der Kunst bedient sich nicht nur Leverkühn, auch Bangs Jens Lund benutzt seine Musik, um sein Größen-Selbst am Leben zu erhalten.

Obwohl diese narzißtischen Figuren bei Bang und Thomas Mann also bemüht sind, stets einen sicheren Abstand zu wahren, leiden sie jedoch zugleich unter ihrer Einsamkeit. Die Verschmelzung mit einem anderen Menschen, die sie als Zerstörung ihres Ich fürchten, ersehnen sie zugleich. Felix Krull verleiht dieser Sehnsucht des Narziß nach einer Erlösung aus seiner Isolation in seiner Liebeserklärung an Zouzou besonders eloquent Ausdruck.

Da die einzige Verbindung zu einem anderen Menschen, in der der Narziß sich geborgen und unbedroht gefühlt hat, die Symbiose mit der Mutter war, versucht er, wenn er Bindungen anstrebt, eine solche Beziehung wieder herzustellen. Geeignete Partner sind für ihn deshalb Personen, die eine ähnliche Position einnehmen wie die Mutter und zu denen er sich in ähnlicher Beziehung befindet. Das trifft besonders auf inzestuöse Bindungen oder Beziehungen, die der Narziß zu solchen stilisieren kann, zu.

Thomas Manns Protagonisten fühlen sich daher geborgen in der Liebe zur Schwester, wie die inzestuösen Paare in *Wälsungenblut* und *Der Erwählte* es demonstrieren, oder sie stilisieren die Geliebte zur Schwester, wie es Klaus Heinrich tut. In Bangs Werk ist besonders Giovannis Liebesbeziehung zu seiner Ziehschwester Rosa ein Beispiel für die Sicherheit, die der Narziß in inzestuösen Beziehungen finden kann. Diese Bindungen bedeuten deshalb keine Gefahr für den Narziß, weil er die geliebte Person in diesen symbiotischen Beziehungen als Teil seiner selbst begreift. Wie schon in dem oben beschriebenen Dilemma der lebensfernen, von Eros-Thanatos verlockten artistischen Existenz ist es auch für den Narziß nicht die Liebe an sich, sondern die Leidenschaft, die ihn bedroht.

Insbesondere ist es die Hingabe an einen anderen Menschen, der ein eigenes, fremdes Wesen darstellt und nicht Teil der Ich-Struktur des Narziß ist, die ihm gefährlich wird. Deshalb sind die Bindungen an eine fürsorgliche, schwesternähnliche Kindfrau, eine *femme-enfant*, die als Erlöserin auftritt, den Narziß liebend umsorgt und sein Ich vor Angriffen schützt, ideal für den Narziß – eine Erkenntnis, die allerdings nur Klaus Heinrich in die Tat umsetzt. Zwar erkennt auch Bangs Joán, daß Gerda für ihn das ruhige Glück von Zufriedenheit und Sicherheit bedeuten könnte, nach dem er sich sehnt, doch diese Bindung kommt nicht zustande. Auch diejenigen Figuren bei Bang, die eine solche Beziehung eingehen, verharren nicht in ihr. Zu sehr sind sie anfällig für die Macht der Leidenschaft.

Sobald der Narziß jedoch, wie Bangs Zirkusartisten es erleben und wie Thomas Mann es im *Doktor Faustus erläutert*, ein „geschwisterlich-kameradschaftliche[s] Verhältnis“ aufgibt zugunsten einer Bindung, die „heißen und leidenden Charakter“ (VI, 394) besitzt, droht ihm die Selbstaufgabe. Bangs Zirkusartisten Fritz und Giovanni erleben dieses Schicksal als existenzbedrohenden Kräfteverlust. Aus der sicheren Bindung an Aimée beziehungsweise Rosa,

die wie eine Schwester für den Artisten ist, bewegt der Protagonist sich in die leidenschaftliche und daher destruktive Bindung an eine Frau, die eine eigene, von ihm getrennte Person darstellt. Die dämonische Ausstrahlung, die diese dem Typ der *femme fatale* angehörende Frau besitzt, speist sich aus drei Quellen. Erstens verkörpert sie die oben beschriebene Einheit von Eros und Thanatos, steht für die ausschweifende Sinnelust, für die man in Bangs und Thomas Manns Werken mit dem Tod bezahlt, zweitens stellt sie sich aus narzißtischer Perspektive als bedrohlich dar, weil sie mit ihrer dominanten Persönlichkeit den Mann beherrscht, ihn nicht umsorgt, sondern vielmehr die fragile Ich-Struktur ihres Geliebten zerstört, und drittens offenbart sie sich gerade durch die maskulin wirkende Dominanz, die sie ausstrahlt als Camouflagefigur des noch gefährlicheren homosexuellen Verführers.

Die Homosexualität, die verdeckt und offen im Gesamtwerk beider Autoren eine zentrale Rolle einnimmt, fügt sich auf ihre Weise auch in dieses narzißtische Bedingungsgefüge ein, von dem mehrere Werke Bangs und Thomas Manns Gesamtwerk so stark geprägt sind.

Als narzißtisch zeigt sich letztendlich auch Thomas Manns Verhältnis zu dem bewundern und geschätzten Vorbildautor Bang. Daß Thomas Mann offensichtlich eine starke Identifizierung mit Bang einging, die sich auch als narzißtischer Vorgang begreifen läßt, davon zeugen die Figuren, in denen er Bang porträtierte und von denen zwei zugleich auch fiktionale Selbstbildnisse darstellen. Auch diese Figuren sind wieder deutlich von der Auseinandersetzung mit dem *décadent* Bang geprägt.

Bereits in *Buddenbrooks* erscheint die erste dieser Figuren: Thomas Buddenbrooks musisch veranlagter Nebenbuhler Leutnant von Throta, der sich so gut mit Gerda versteht, während Thomas selbst nicht recht zu ihr vorzudringen vermag. In der Gestalt des Leutnants zeigt sich der virtuose Frauendarsteller Bang, der offensichtlich nach Ansicht von Thomas Mann Zugang zu ‚weiblichen‘ Empfindungen hatte und es zeigt sich zugleich der weichliche, effeminierte *décadent*, von dem Thomas Mann sich distanzierte, indem er selbst sich als Thomas Buddenbrook in die Gegenposition zu Bang-Throta begab. Gleichzeitig fühlte er sich ihm jedoch auch wieder so verwandt, daß er von Throta auch mit Zügen seiner selbst ausstattete und auf diese Weise förmlich mit dem geliebten Autor verschmolz.

Es läßt sich auf diese Weise eine ironische, von gleichzeitiger Übereinstimmung und Abwehr geprägte Identifikation beobachten. Das wiederholt sich auf ähnliche Weise im *Zauberberg*. Stellt in *Buddenbrooks* hauptsächlich Thomas Buddenbrook ein Abbild seines Autors dar, so ist es im *Zauberberg* der Protagonist Hans Castorp, der zum Teil Thomas Manns Züge trägt. Sein Führer und Mentor, der betont rationalistische Settembrini, ist die erste Figur, die ein teilweises Porträt Bangs darstellt und von ihm gerade genügend Eigenschaften übertragen

bekommt, daß es ausreicht, um seine Funktion als fortschrittsgläubiger Rationalist in Frage zu stellen und ihn als den heimlichen *décadent* zu entlarven, als den ihn freilich auch Verweise auf andere Prätexte sowie nicht intertextuell gesteuerte Hinweise charakterisieren.

Darüber hinaus verbindet Hans Castorp eine sehr enge, über den Tod hinaus anhaltende Verbindung mit Joachim Ziemßen, dem Vetter, der zwar eigentlich ein militärisches Lebensethos verkörpert, der jedoch zugleich die Person ist, die Hans Castorp überhaupt erst in den von Krankheit, Tod und Eros gekennzeichneten Zauberberg hineingelockt hat und dessen Erkrankung sich als sehr viel ernsthafter herausstellt, als sein Cousin zuerst vermutet. In der Figur dieses Mannes, der gegen den Tod anzukämpfen scheint, obwohl er ihm doch längst verfallen ist, entwarf Thomas Mann ein weiteres Porträt von Bang, in das er diesmal auch wieder eigene Züge mischte. Darüber hinaus identifizierte Thomas Mann auch Hans Castorp, sein eigentliches Selbstporträt, mit Bang, als er Hans Castorps mit dem Zug erfolgende Anreise zum todesverhafteten Berghof zu Bangs „schreckliche[m]“ (X, 416) Tod im Eisenbahnabteil in Beziehung setzte.

Abschließend läßt sich festhalten, daß Bang für Thomas Mann mehr war als ein bewunderter Schriftstellerkollege, der „wundervolle Sachen“ (X, 24) geschrieben hatte. Man muß Klaus Bohnen zustimmen, der darauf hinweist, daß Bang in bezug auf Thomas Mann und sein literarisches Schaffen „nicht nur ein Wegbegleiter, sondern geradezu eine ‚Keim‘-Zelle“ war.¹ Die produktive Umsetzung von Manns Bang-Rezeption, die sich, wie diese Spurensuche ergeben hat, durch Thomas Manns Gesamtwerk verfolgen läßt, setzt eine äußerst intensive Auseinandersetzung und Verbundenheit mit dem dänischen Autor und seinem schriftstellerischen Schaffen voraus und äußert sich sowohl in zahlreichen intertextuellen Bezügen auf Bangs Werk als auch in der Übernahme literarischer Techniken. Obwohl diese Auseinandersetzung mit Bang insgesamt gesehen von einer kritischen Distanz geprägt war, die Thomas Mann Bang gegenüber einzunehmen bemüht war, zeugen insbesondere die Figuren, in denen Thomas Mann zugleich sich selbst und Bang porträtierte, von seiner tiefgehenden Identifikation mit dem „Bruder im dänischen Norden“.

¹ Diese Arbeit ist für die Publikation im *Jahrbuch für Internationale Germanistik* vorgesehen und erscheint in Kürze. Ich danke dem Verfasser für die Einsicht in das Manuskript. Leider konnte der Inhalt des Aufsatzes – der sich allerdings weitgehend mit den Erläuterungen in Kapitel 6.1. deckt – in der vorliegenden Arbeit aus Termingründen nicht detailliert berücksichtigt werden.

12. Anhang:

12.1. Übersicht der deutschen Erstausgaben und Sammelausgaben von Herman Bangs Werken in Buchform

| Deutsches Erscheinungsjahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungsjahr |
|----------------------------|---|--|----------------------------|
| 1887 | <i>Verfehltes Leben.</i> 2 Erzählungen. Übs. v. Emil Jonas. Leipzig: Friedrich: | | |
| | <i>Das Wunderkind</i> | <i>Charlot Dupont</i> [aus: <i>Excentriske Noveller</i>] | 1885 |
| | <i>Ihre Hoheit</i> | <i>Hendes Højhed</i> [a.u.d.T.* <i>Son Altesse</i>] [aus: <i>Stille Eksistenser</i>] | 1886 |
| 1887 | <i>Gräfin Urne.</i> [Übs. v. Emil Jonas.] Berlin: Otto Janke [Vorabdruck in: <i>Deutsche Romanzeitung</i> 24 (1887), H. 3] | <i>Fædra.</i> <i>Brudstykker af et Livs Historie</i> | 1883 |
| 1897 | <i>Die vier Teufel.</i> Eine exzentrische Novelle. Übs. v. Ernst Brausewetter. Berlin: S. Fischer. (= Collection Fischer 1) [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> VII (1896)] | <i>Les quatre diables</i> [a.u.d.T. <i>De fire Djævle</i>] | 1890 |
| 1897 | <i>Fräulein Caja.</i> Autoris. Übs. aus d. Dän. v. R[osa] Blumenreich. Paris, Leipzig, München: Albert Langen, (= Kleine Bibliothek Langen 6): | <i>Under Aaget:</i> | 1890 |
| | <i>Fräulein Caja</i> <i>Ein herrlicher Tag</i> <i>Irene Holm</i> [Erstveröff. dieser Übs. in: <i>Die Romanwelt</i> I (1894)] | <i>Frøken Caja</i> <i>En dejlig Dag</i> <i>Irene Holm</i> [a.u.d.T. <i>Danserinden Frøken Irene Holm</i>] | |
| 1898 | <i>Am Wege.</i> Übs. v. Emil Jonas. Berlin: S. Fischer. [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> IX (1898)] | <i>Ved Vejen</i> [aus: <i>Stille Eksistenser</i>] | 1886 |
| 1900 | <i>Hoffnungslose Geschlechter.</i> [Übs. v. Rosa Blumenreich.] Berlin: S. Fischer [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> X (1899)] | <i>Haabløse Slægter</i> | 1884 [b.E.* 1880] |

ANHANG 1

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|--|--|------------------------------------|
| 1901 | Leben und Tod. 3 Erzählungen. Aus d. Dän. von O. Reventlow. Berlin: S. Fischer: | Liv og Død: | 1899 |
| | <i>Vom Glück</i> [Zuerst veröff. in anderer Übs. u.d.T. <i>Weißer Ostern</i> in <i>Neue Deutsche Rundschau</i> XI (1900)] <i>Von der Liebe</i> <i>Von dem, was sterben muß</i> [Zuerst veröff. in anderer Übs. u.d.T. <i>Alte Leute</i> in <i>Neue Deutsche Rundschau</i> XI (1900)] | <i>En Fortælling om Lykken</i> [a.u.d.T. <i>Den hvide Paaske</i>] <i>En Fortælling om Elskov</i> <i>En Fortælling om dem, der skal dø</i> [a.u.d.T. <i>Gamle Folk</i>] | |
| 1902 | Das weiße Haus. Übs. v. Therese Krüger. Berlin: S. Fischer [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> XII (1901)] | Det hvide Hus | 1898 |
| 1902 [m.d.J.* 1903] | Tine. Autoris. Übs. v. E. Weise. Berlin: S. Fischer | Tine | 1889 |
| 1904 [m.d.J. 1905] | Excentrische Novellen. Berlin: S. Fischer: | Excentriske Noveller [a.I.*] | 1885 |
| | <i>Fratelli Bedini</i> <i>Franz Pander</i> [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> IX (1898)] <i>Die vier Teufel</i> <i>Otto Heinrich</i> <i>Ihre Hoheit</i> <i>Charlot Dupont</i> [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> X (1899)] | <i>Fratelli Bedini</i> [aus: <i>Excentriske Noveller</i>] <i>Franz Pander</i> [aus: <i>Excentriske Noveller</i>] <i>Les quatre diables</i> [s.o.] <i>Otto Heinrich</i> [a.u.d.T. <i>Enkens Søn</i>] [aus: <i>Stille Eksistenser</i>] <i>Hendes Højhed</i> [s.o.] <i>Charlot Dupont</i> [s.o.] | 1886 [s.o.] [s.o.] |
| 1906 | Michael. Übs. v. Julia Koppel. Berlin: S. Fischer [Vorabdruck in: <i>Die Neue Rundschau</i> XVI (1905)] | Mikaël | 1904 |
| 1908 | Aus der Mappe. Übs. v. Julia Koppel. Berlin: Bondy: | | |
| | <i>Der Priester</i> <i>Fragment</i> <i>Miß Ellinor</i> <i>Weihnachtsgeschenke</i> [Vorabdruck in: <i>Die Neue Rundschau</i> XVII (1906)] | <i>Præsten</i> [aus: <i>Præster</i>] <i>Fragment</i> [aus: <i>Tunge Melodier</i>] [n.e.]* <i>Julegaver</i> [aus: <i>Ravnene</i>] | 1883 1880 [n.e.] 1902 |

ANHANG 1

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|--|---|--|
| 1908 | Aus der Mappe [Fortsetzung]: <i>Der rumänische Weihnachtsbaum</i> <i>Geschlagen</i> <i>Eine sonderbare Geschichte</i> <i>Die Zaghaften</i> <i>Ein Sommernachtstraum</i> <i>Die Raben</i> <i>Über den Ruhm</i> | [n.e.] <i>Slagen</i> [n.e.] [n.e.] [n.e.] <i>Ravnene</i> [aus: <i>Ravnene</i>] [n.e.] | [n.e.] 1905 [n.e.] [n.e.] [n.e.] 1902 [n.e.] |
| 1908 | Ludwigshöhe. Roman einer Krankenpflegerin. Übs. v. Marie Franzos. Berlin: S. Fischer | Ludvigsbakke | 1896 |
| 1909 | Menschen und Masken. Schauspielers-Porträts. Berlin: Bondy: | Masker og Mennesker | 1910 |
| | <i>Charlotte Wolter</i> <i>Sarah Bernhardt</i> <i>Eleonora Duse</i> <i>Josef Kainz</i> <i>Gabrielle Réjane</i> <i>Betty Nansen</i> | <i>Charlotte Wolter</i> <i>Sarah Bernhardt</i> <i>Eleonora Duse</i> <i>Josef Kainz</i> <i>Gabrielle Réjane</i> <i>Betty Nansen</i> | |
| 1909 | Das graue Haus. Autoris. Übertr. aus d. Dän. v. Hermann Kiy. Berlin: S. Fischer [Vorabdruck in <i>Die Neue Rundschau</i> XIX (1908)] | Det graa Hus | 1901 |
| 1909 [m.d.J. 1910] | Zusammenbruch. Übs. v. Helene Klepetar. Berlin: Bondy, (= Bibliothek Bondy 1) | Stuk | 1887 |
| 1910 | Gedichte. Übs. v. Etta Federn. Berlin: Bondy | Digte | 1889 |
| 1910 | Die Tänzerin und andere Erzählungen. Berlin: Otto Janke: | | |
| | <i>Die Tänzerin</i> <i>Der Kunstreiter</i> [zuerst u.d.Psd.* Bruno Appel veröff. u.d.T. <i>Der Kunstreiter</i> in: <i>Schorers Familienblatt</i> VII (1886)] <i>Nach der Zirkusvorstellung</i> <i>Dänische Königsschlösser</i> [zuerst u.d.Psd. Hugo Berg veröff. in: <i>Schorers Familienblatt</i> VIII (1887)] <i>Die Gattin eines Dichters</i> <i>Sophie Menter im Kaukasus</i> <i>Der Sohn der Offizierswitwe</i> [zuerst u.d.Psd. Bernhard Hoff veröff. in: <i>Schorers Familienblatt</i> VII (1886)] | <i>Irene Holm</i> [s.o.] <i>Fratelli Bedini</i> [s.o.] [n.e.] [n.e.] <i>En Digtters Hustru</i> [aus: <i>Tunge Melodier</i>] [n.e.] <i>Otto Heinrich</i> [s.o.] | [s.o.] [s.o.] [n.e.] [n.e.] 1880 [n.e.] [s.o.] |

ANHANG 1

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|---|--|--|
| 1910 | Die Tänzerin und andere Erzählungen [Fortsetzung:] | | |
| | <i>Der Berliner</i> [zuerst u.d.Psd. Bernhard Hoff veröff. in: <i>Schorers Familienblatt</i> VIII (1887)] <i>Kollegen</i> | <i>Berlinereren</i> <i>Kolleger</i> | 1886 [n.e.] |
| 1911 | Seltsame und andere Geschichten. Berecht. Übertr. v. Julia Koppel. Berlin: S. Fischer: | Sælsomme Fortællinger [a.I.] | 1907 |
| | „ <i>Barchan ist tot</i> “ [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> XIV (1908)] „ <i>Du sollst Dich meiner erinnern</i> “ <i>Am stärksten</i> [Vorabdruck in: <i>Die Neue Rundschau</i> XVIII (1907)] <i>Starrer Sinn</i> <i>Das alte Fräulein</i> [zuerst in anderer Übs. u.d.Psd. Bernhard Hoff veröff. in: <i>Schorers Familienblatt</i> VII (1886)] <i>Der Lauf der Welt</i> [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> XIII (1902)] <i>Wehe dem Menschen</i> <i>Elna</i> [Vorabdruck in: <i>Neue Deutsche Rundschau</i> XIV (1903)] <i>Am Altar</i> <i>Durch den Garten</i> | „ <i>Barchan er død</i> “ [aus: <i>Sælsomme Fortællinger</i>] „ <i>Men Du skal mindes mig</i> “ [aus: <i>Sælsomme Fortællinger</i>] <i>Stærkest</i> [aus: <i>Sælsomme Fortællinger</i>] <i>Genstridige Sind</i> [aus: <i>Præster</i>] <i>Frøkenen</i> [aus: <i>Præster</i>] [n.e.] <i>Ve den, fra hvem Forargelsen kommer</i> [aus: <i>Præster</i>] <i>Elna</i> [aus: <i>Præster</i>] <i>Foran Alteret</i> [aus: <i>Tunge Melodier</i>] <i>Gennem Rosenborg Have</i> [aus: <i>Udvalgte Fortællinger</i>] | 1907 1907 1907 1883 1883 [n.e.] 1883 1883 1880 1899 |
| 1912 | Die Vaterlandslosen. Übs. v. Julia Koppel. Berlin: S. Fischer [Vorabdruck in: <i>Die Neue Rundschau</i> XXI (1911)] | De uden Fædreland | 1906 |
| 1915 | Sommerfreuden. Übs. v. Francis Maro [= Marie Franzos]. Berlin: S. Fischer [Vorabdruck in: <i>Die Neue Rundschau</i> XXIV (1914)] | Sommerglæder | 1901 |
| 1919 | Der große Kahn. Mit Gedenkworten v. Peter Nansen u. Sophus Michaelis. Deutsch v. Erwin Magnus. Berlin: Neuer nordischer Verlag K. Schnabel. | Atlantehavsbaaden [auf dänisch nie in Buchform erschienen] | 1912 |

ANHANG 1

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|--|--|------------------------------------|
| 1919 | Gesammelte Werke in vier Bänden. Berlin: S. Fischer: | | |
| | Band 1: | | |
| | <i>Hoffnungslose Geschlechter</i> | <i>Haabløse Slægter</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Das weiße Haus</i> | <i>Det hvide Hus</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Das graue Haus</i> | <i>Det graa Hus</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | Band 2: | | |
| | <i>Tine</i> | <i>Tine</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Ludwigshöhe</i> | <i>Ludvigsbakke</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Am Wege</i> | <i>Ved Vejen</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | Band 3: | | |
| | <i>Michael</i> | <i>Mikaël</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Die Vaterlandslosen</i> | <i>De uden Fædreland</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | Band 4: | | |
| | <i>Eine Erzählung vom Glück</i> | <i>En Fortælling om Lykken</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Von dem, was sterben muß</i> | <i>En Fortælling om dem, der skal dø</i> | [s.o.] |
| | | [s.o.] | |
| | <i>Die Raben</i> | <i>Ravnene</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Der rumänische Weihnachtsbaum</i> | [n.e.] [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Der Pfarrer</i> | <i>Præsten</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Fräulein Kaja</i> | <i>Frøken Caja</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Der Lauf der Welt</i> | [n.e.] [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Irene Holm</i> | <i>Irene Holm</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Die vier Teufel</i> | <i>Les quatre diables</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Otto Heinrich</i> | <i>Otto Heinrich</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Fratelli Bedini</i> | <i>Fratelli Bedini</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | „Barchan ist tot“ | „Barchan er død“ [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Am stärksten</i> | <i>Stærkest</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | „Aber du sollst dich meiner erinnern“ | „Men Du skal mindes mig“ [s.o.] | [s.o.] |
| | Zehn Jahre: | Ti Aar. Erindringer og Hændelser: | 1891 |
| | <i>An Erika Nissen</i> | <i>Til Erika Nissen</i> | |
| | <i>Wie ich Schriftsteller wurde</i> | <i>Hvordan jeg blev Forfatter</i> | |
| | <i>Eine Turnee</i> | <i>En Tournée</i> | |
| | <i>Der Impresario</i> | <i>Impresario</i> | |
| | <i>Wie man Redner wird</i> | <i>Hvordan man bliver Forelæser</i> | |
| | <i>Ferien</i> | <i>Ferie</i> | |
| | <i>Kunstreise auf Bornholm</i> | <i>Kunstrejse paa Bornholm</i> | |
| | „Einakter“ | „Enaktere“ | |
| | <i>Oswald in Bergen</i> | <i>Oswald udi Bergen</i> | |
| | <i>Die Ausweisung aus Deutschland</i> | <i>Udvist af Tyskland</i> | |
| | <i>In Kristiania</i> | <i>I Kristiania</i> | |
| | <i>Ein Weihnachtsabend in der Fremde</i> | <i>En Juleaften i det Fremmede</i> | |
| | <i>Die goldene Stadt.</i> | <i>Den gyldne Stad</i> | |

ANHANG 1

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|---|---|--|
| 1922 | <i>Gedanken zum Sexualitätsproblem.</i> Hg. v. Dr. Wasbutzki. Mit einem Geleitwort v. Dr. Placzek. Bonn: Marcus und Weber. [Erschien im gleichen Jahr auch in: <i>Zeitschrift für Sexualwissenschaft</i> IX, Heft 6.] | [deutscher Originaltext] | |
| 1924 | <i>Wanderjahre: in seinen Briefen an Peter Nansen.</i> Mit einem Vorwort v. Peter Nansen hg. v. Lauritz Nielsen. Autoris. Übs. v. Helene Klepetar. Wien: Rikola. | <i>Herman Bangs Vandreaar fortalt i Breve til Peter Nansen. Med en indledning af Peter Nansen udgivet af Lauritz Nielsen.</i> | 1918 |
| 1926 | <i>Gesammelte Werke.</i> Nach d. endgült. dän. Gesamtausg. durchges. v. Else v. Hollander-Lossow. Berlin: S. Fischer: [Fiktive Zählung: Band 1:] <i>Das weiße Haus.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Therese Krüger; <i>Das graue Haus.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Hermann Kiy. [Band 2:] <i>Ludwigshöhe.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Marie Franzos. [Band 3:] <i>Michael.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Julia Koppel. [Band 4:] <i>Am Wege.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Emil Jonas. [Band 5:] <i>Tine.</i> Aus d. Dän. übertr. v. E. Weise. [Band 6:] <i>Die Vaterlandslosen.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Julia Koppel. | <i>Det hvide Hus</i> [s.o.] <i>Det graa Hus</i> [s.o.] <i>Ludvigsbakke</i> [s.o.] <i>Mikaël</i> [s.o.] <i>Ved Vejen</i> [s.o.] <i>Tine</i> [s.o.] <i>De uden Fædreland</i> [s.o.] | [s.o.] [s.o.] [s.o.] [s.o.] [s.o.] [s.o.] |
| 1928 | <i>Fahrendes Volk und andere Erzählungen.</i> Einzig authoris. Übs. aus d. Dän. v. Marie Franzos. Berlin: Verlags-Gesellschaft, (= Weltgeistbücher 334-335): <i>Fahrendes Volk</i> <i>Purpur um den Käfig</i> <i>Dans le monde</i> <i>In so vielen Ländern</i> <i>Zwei Welten</i> <i>Stiefmütterchen</i> | [n.e.] [n.e.] [n.e.] [n.e.] [n.e.] [n.e.] | [n.e.] [n.e.] [n.e.] [n.e.] [n.e.] [n.e.] |

ANHANG 1

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|---|---|------------------------------------|
| | <i>Fahrendes Volk und andere Erzählungen</i> [Fortsetzung]: | | |
| | <i>Frauenbildnis</i> | [n.e.] | [n.e.] |
| | <i>Unter Touristen</i> | [n.e.] | [n.e.] |
| | <i>Brüder. Ein Trauerspiel in einem Akt.</i> | <i>Brødre</i> [aus: <i>To Sørgespil</i>] | 1891 |
| | [Sammelausgabe der Romane]: | | |
| 1935 | <i>Romane der Einsamkeit.</i> Nach d. endgült. dän. Gesamtausg. durchges. v. Else v. Hollander-Lossow. Berlin: S. Fischer: | | |
| | <i>Michael.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Julia Koppel. | <i>Mikaël</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Ludwigshöhe.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Marie Franzos. | <i>Ludvigsbakke</i> [s.o.] | [s.o.] |
| 1935 | <i>Romane der Heimat.</i> Nach d. endgült. dän. Gesamtausg. durchges. v. Else v. Hollander-Lossow. Berlin: S. Fischer: | | |
| | <i>Am Wege.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Emil Jonas. | <i>Ved Vejen</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Tine.</i> Aus d. Dän. übertr. v. E. Weise. | <i>Tine</i> [s.o.] | |
| | <i>Sommerfreuden.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Else v. Hollander-Lossow. [Text jedoch identisch mit der Übersetzung von Marie Franzos!] | <i>Sommerglæder</i> [s.o.] | [s.o.] |
| 1935 | <i>Romane des Heimatlosen.</i> Nach d. endgült. dän. Gesamtausg. durchges. v. Else v. Hollander-Lossow. Berlin: S. Fischer: | | |
| | <i>Das weiße Haus.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Therese Krüger. | <i>Det hvide Hus</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Das graue Haus.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Hermann Kiy. | <i>Det graa Hus</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Die Vaterlandslosen.</i> Aus d. Dän. übertr. v. Julia Koppel. | <i>De uden Fædreland</i> [s.o.] | [s.o.] |
| 1982 | <i>Werke in drei Bänden.</i> Hg. u. komment. v. Heinz Entner. Rostock: Hinstorff und München: Hanser: | | |
| | Erster Band: | | |
| | <i>Das weiße Haus.</i> Übs. Gisela Perlet | <i>Det hvide Hus</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Das graue Haus.</i> Übs. Gisela Perlet | <i>Det graa Hus</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Tine.</i> Übs. Bernhard Schulze | <i>Tine</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Stuck.</i> Übs. Irma Entner | <i>Stuk</i> [s.o.] | [s.o.] |

ANHANG 1

| Deutsches Erschei- nungsjahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erschei- nungsjahr |
|------------------------------------|---|---|------------------------------------|
| | <i>Werke in drei Bänden</i> [Fortsetzung]: | | |
| | Zweiter Band: | | |
| | <i>Ludwigshöhe</i> . Übs. Ursula Gunsilius | <i>Ludvigsbakke</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Am Wege</i> . Übs. Emil Jonas | <i>Ved Vejen</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Sommerfreuden</i> . Übs. Bernhard Schulze | <i>Sommerglæder</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | Dritter Band: | | |
| | Erzählungen: | | |
| | <i>Charlot Dupont</i> anonyme Übs. durchges. u. erg. v. Elfriede Adelberg | <i>Charlot Dupont</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Irene Holm</i> . Übs. Elfriede Adelberg | <i>Irene Holm</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Fräulein Caja</i> . Übs. Elfriede Adelberg | <i>Frøken Caja</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Am stärksten</i> . Übs. Gisela Perlet | <i>Stærkest</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | Eindrücke und Ansichten. Übs. Gisela Perlet: | | |
| | <i>Die Aufgabe des Feuilletonisten</i> | Ausschnitt aus: <i>Magasin du Nord</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1883 |
| | <i>Erschreckende Geschichten</i> | <i>Skræmmende Historier</i> [aus: <i>Herhjemme og Derude</i>] | 1881 |
| | <i>Von einer einsamen Insel</i> | <i>Fra en ensom Ø</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1880 |
| | <i>Schwimmende Särge</i> | <i>Svømmende Ligkister</i> [aus: <i>Herhjemme og Derude</i>] | 1881 |
| | <i>Das Haus mit den fröhlichen Gesichtern</i> | <i>Huset med de glade Ansigter</i> [aus: <i>Herhjemme og Derude</i>] | 1881 |
| | <i>Armenleben</i> | <i>Fattigliv</i> [aus: <i>Herhjemme og Derude</i>] | 1881 |
| | <i>Aus dem Leichenhaus</i> | <i>Fra Lighuset</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1881 |
| | <i>Armenbegräbnisse</i> | <i>Fattigbegravelser</i> [aus: <i>Herhjemme og Derude</i>] | 1881 |
| | <i>Das Frühjahr ist die beste Zeit der „Langelinie“</i> | Ausschnitt aus: <i>Diverse</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1882 |
| | <i>Im Modosalon</i> | <i>I Modesalonen</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1880 |
| | <i>Das Fest der Näherinnen</i> | <i>Syerskernes Fest</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1883 |
| | <i>Das Puppenkaufhaus</i> | <i>Dukkemagasinet</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1879 |
| | <i>Leben auf dem Lande</i> | <i>Landliv</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1880 |
| | <i>Schützenhilfe</i> | <i>Blænkertjeneste</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1883 |

ANHANG 1

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|---|---|------------------------------------|
| | <i>Werke in drei Bänden</i> [Fortsetzung]: | | |
| | Dritter Band [Fortsetzung]: | | |
| | Eindrücke und Ansichten [Fortsetzung]: | | |
| | <i>Der Sänger der Romantik</i> | <i>Romantikens Sanger</i> [aus: <i>Realisme og Realister</i>] | 1879 |
| | <i>Honoré de Balzac</i> | <i>Honoré de Balzac</i> [aus: <i>Realisme og Realister</i> , Einl. aus: <i>Kritiske Studier og Udkast</i>] | 1879 1880 |
| | <i>Etwas über dänischen Realismus</i> | <i>Lidt om dansk Realisme</i> [aus: <i>Realisme og Realister</i>] | 1879 |
| | <i>Der Verfasser des „Jason“</i> | <i>Forfatteren af „Jason“</i> [aus: <i>Realisme og Realister</i>] | 1879 |
| | <i>Jens Peter Jacobsen</i> | <i>J. P. Jakobsen</i> [sic] [aus: <i>Realisme og Realister</i>] | 1879 |
| | <i>Aus Charlottenburg</i> | <i>Fra Charlottenborg</i> [jetzt in: <i>Københavnske Skildringer</i>] | 1881 |
| | Erinnerungen. Übs. Gisela Perlet: | | |
| | <i>Mein erstes Heim</i> | <i>Mit første Hjem</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1889 |
| | <i>Eine Erinnerung</i> | <i>En Erindring</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1884 |
| | <i>Professor Tregder</i> | <i>Professor Tregder</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1887 |
| | <i>Sorø</i> | <i>Sorø</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1884 |
| | <i>„Vom stillen Leben“</i> | <i>„Fra det stille Liv</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1883 |
| | <i>Der alte Bang. Lose Erinnerungen an meinen Großvater</i> | <i>„Gamle Bang“ Løse Erindringer om min Bedstefader.</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1887 |
| | <i>Phister</i> | <i>Phister</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1907 |
| | <i>Eine Begegnung mit Jens Peter Jacobsen</i> | <i>Et Møde med J.P. Jacobsen</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1886 |
| | <i>Die alten Stuben</i> | <i>De gamle Stuer</i> [jetzt in: <i>Fra de unge Aar</i>] | 1903 |
| | <i>Zehn Jahre</i> [unvollständig]: | <i>Ti Aar</i> [s.o.]: | [s.o.] |
| | <i>Wie ich Schriftsteller wurde</i> | <i>Hvordan jeg blev Forfatter</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Eine Tournee</i> | <i>En Tournée</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Wie man „Vorleser“ wird</i> | <i>Hvordan man bliver Forelæser</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Einakter</i> | <i>„Enaktere“</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Oswald in Bergen</i> | <i>Osvald udi Bergen</i> [s.o.] | [s.o.] |
| | <i>Ausgewiesen aus Deutschland</i> | <i>Udvist af Tyskland</i> [s.o.] | [s.o.] |

| Deutsches Erscheinungs- jahr | Deutsche Ausgabe | Dänischer Titel | Dänisches Erscheinungs- jahr |
|------------------------------------|--|---|------------------------------------|
| | <i>Werke in drei Bänden</i> [Fortsetzung]: Dritter Band [Fortsetzung]: Briefe. Übs. Gisela Perlet. | [Briefe an Peter Nansen aus: <i>Herman Bangs Vandreaar</i> , an Fritz Boesen aus: <i>Breve til Fritz</i> , Briefe an Cathrine Lasson und an Julie Damkjer aus <i>Fra de unge Aar</i> sowie Briefe an Paul Langhoff aus: Lauterbach: <i>Herman Bang</i> und Jacobsen: <i>Den unge Herman Bang</i> .] | 1872- 1903 |

- * m.d.J. = mit der Jahreszahl
a.u.d.T. = auch unter dem Titel
b.E. = beschlagnahmte Erstfassung
u.d.Psd. = unter dem Pseudonym
a.I. = zum Teil anderer Inhalt der Sammlung im Dänischen
n.e. = nicht ermittelt
Übs. = Übersetzung

Die dänischen Erscheinungsjahre beziehen sich bei den Texten, die in Buchform erschienen, auf das Erscheinungsjahr des Buches. Veröffentlichungen in dänischen Zeitschriften wurden nur berücksichtigt, wenn der betreffende Text zu Bangs Lebzeiten nicht als Buch erschienen war. In einigen Fällen war es nicht möglich, Erscheinungsjahr und/oder Originaltitel des Textes zu ermitteln. Das gilt besonders für die Texte, die nur in Zeitschriften erschienen.

Die Tabelle wurde erstellt mit Hilfe folgender Sekundärwerke und Bibliographien:

- Generalregister zur „Neuen Rundschau“.** *Jahrgang I-XX (1890-1909)*. Zusammengestellt von Oscar Arnstein. Berlin 1912.
- Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1700-1910.** München, New York, London, Paris 1979.
- Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1911-1965.** München 1976.
- Herman Bangs værker på tysk.** Det kongelige Bibliotek Kopenhagen, NKS 2353⁵ 2°.
- Harry Jacobsen:** *Den unge Herman Bang*. Kopenhagen 1954.
- Harry Jacobsen:** *Herman Bang. Resignationens Digter*. Kopenhagen 1957.
- Harry Jacobsen:** *Aarene der gik tabt. Den miskendte Herman Bang*. Kopenhagen 1961.
- Harry Jacobsen:** *Den tragiske Herman Bang*. Kopenhagen 1966.
- Literarische Übersetzungsserien im deutschen Sprachraum 1820-1910.** Unter Mitarbeit von Ute Klünder, Angela Kuhk und Kai Steffen herausgegeben von Bernd Weitemeier und Fritz Paul. Stuttgart 1999. [In Vorbereitung]
- The National Union Catalog. Pre-1956 Imprints.** Mansell 1969.
- Torbjörn Nilsson:** *Impressionisten Herman Bang. Studier i Herman Bangs forfatterskap till och med „Tine“*. Stockholm 1965.

12.2. Thomas Manns Äußerungen über Herman Bang

Die folgenden Äußerungen Thomas Manns über Herman Bang sind hauptsächlich den *Gesammelten Werken*, dem veröffentlichten Archivmaterial, das heißt: seinen Briefen, den erhaltenen Tagebüchern und Notizbüchern, sowie dem von Volkmar Hansen und Gert Heine herausgegebenen Interview-Band *Frage und Antwort* und Gert Heines Arbeit zu Thomas Manns Dänemarkaufenthalt entnommen. Auf diese Weise werden alle Kommentare Thomas Manns zu Herman Bang erfaßt, die der Forschung heute bekannt sind – einschließlich einiger bisher nicht beachteter Äußerungen, wie der Brief an Fischer eine darstellt.

Indem hier alle bekannten Äußerungen in zeitlicher Folge aufgelistet werden, kann ein Überblick über Ausmaß und Inhalt der Aussagen Thomas Manns über Herman Bang gewonnen werden.

1) Thomas Mann in einem Brief an seinen Verleger Samuel Fischer vom 8.12.1901:

Einen Appetit hat Eloessers Aufsatz in mir rege gemacht: den nach Felix Holländers *Thomas Truck*, und wenn Sie, lieber Herr Fischer, mir eine ganz besondere Weihnachtsfreude bereiten wollten, so würden Sie diesen Roman mit *Frau Bürgelin* [Gabriele Reuters Roman *Frau Bürgelin und ihre Söhne*] und etwa noch Hermann [sic] Bangs *Leben und Tod* zu einer reinlichen Postpaket-Bescheerung [sic] vereinen.¹

2) Thomas Mann in einem Brief an Kurt Martens vom 6. Oktober 1902:

Jetzt lese ich beständig Herman Bang, dem ich mich tief verwandt fühle. Ich empfehle Ihnen dringend *Tine*!²

3) In einer Zeichnung, die um 1905 entstanden ist, entwarf Thomas Mann eine detaillierte Skizze für die Bibliothek, die er anzuschaffen beabsichtigte, und plante auch ein Regal für die skandinavische Literatur ein. Er notierte:

Skandinavisch. Ibsen. Björnson. Hamsun. Bang³

4) Thomas Mann 1908 in *Versuch über das Theater*:

¹ Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*, S. 401.

² *Thomas Mann-Kurt Martens: Briefwechsel I*, S. 207, auch in: *Briefe 1889-1936*, S. 36.

³ Die Skizze ist abgebildet in: Wysling/Schmidlin: *Ein Leben in Bildern*, S. 177.

Ich sprach einmal mit einem Hoftheaterregisseur, einem Mann vom Ruf literarischen Feinsinns. Es war von dem Dänen Herman Bang die Rede. Irgendwo war ein Theaterstück dieses Romanciers aufgeführt worden. Es sei recht gut, seine erste brauchbare Leistung, sagte der Regisseur; was er früher gemacht habe, sei nichts. Ich war verletzt und betrübt. „Oh“, sagte ich, „er hat wundervolle Sachen geschrieben, – *Tine* zum Beispiel, *Am Wege*“... (X, 24)

5) Thomas Mann im spätestens 1917 entstandenen Kapitel „Einkehr“ aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

Die anderen [die nichtdeutschen Einflüsse auf *Buddenbrooks*] kamen überall her: aus Rußland, England, Frankreich, [...] aus dem Dänemark Bangs und Jacobsens, dem Norwegen Kiellands und Lie's. (XII, 90)

6) Thomas Mann an anderer Stelle der 1918 abgeschlossenen *Betrachtungen eines Unpolitischen*:

Ein Däne, Herman Bang, war es, der die russische Literatur zuerst *die heilige* genannt hat, – was ich nicht wußte, als ich sie im *Tonio Kröger* ebenfalls so nannte. (XII, 438)

7) Thomas Mann 1921 in seiner Einleitung zu *Russische Anthologie*:

„Die heilige russische Literatur“ – geneigt zum Bekenntnis und zur Lobpreisung nannten wir sie als Jüngling so in einer Novelle und wußten nicht, daß fern im dänischen Norden ein Bruder, daß Herman Bang sie schon ebenso genannt hatte. Wie weit und schön und sympathisch ist das Leben im Geiste. (X, 595)

8) Thomas Mann in einem auf 1917 datierten Eintrag⁴ in seinem Notizbuch

Die große russische Dichtung, die *heilige* – soll in Frankreich, dem Lande des *leichtesten Drucks* am besten verstanden sein! Frechheit! Hamsun, Bang, ich.⁵

9) Thomas Mann am 15.10.1918 in seinem Nachruf *Zum Tode Eduard Keyserlings*:

Ich finde die Namen Fontane's und Iwan Turgenjews in jedem Nekrolog; ich vermisse einen dritten, uns näheren, den teuren, traurigen Namen Herman Bangs. Es ist sicher, daß sie sich einander sehr nahe gefühlt haben, der dänische Patrizier und der ostpreußische Junker. Ein kleiner Artikel oder Brief zum Lobe Keyserlings, geschrieben für eine deutsche Zeitschrift, die *Neue Rundschau*, war beinahe

⁴ Zur Datierung vgl. *Notizbücher 7-14*, S. 295.

⁵ *Notizbücher 7-14*, S. 312.

die letzte literarische Äußerung Bangs vor seinem schrecklichen Virtuosen-Ende. Und Keyserling, – man fühlt wohl, wenn man bei ihm ist, daß er das schmerzliche Werk des Dänen gut gekannt, daß er es geliebt und daran gelernt hat, wie vielleicht nur ein Deutscher zu lieben und zu lernen versteht. *Wellen*, das ist ein Turgenjew-Titel; aber *Abendliche Häuser*, so hätte auch Bang eines seiner Bücher nennen können; und es gibt einen Tonfall, der ihnen innig gemeinsam ist, einförmig wie Tropfenfall in einer Höhle, kurze Dialogworte, nichtssagend, aber gesättigt mit Stimmung. Frauen warten bei beiden, worauf? „Wenn man nur wüßte, worauf man wartet“, – bei welchem von beiden steht das? Ich weiß es im Augenblick selbst nicht mehr. – Freilich ist Keyserling, obgleich äußerst künstlerisch, weniger Artist und Exzentrik, weniger pariserisch-virtuos als Bang, er hat nicht dessen flimmernden Impressionismus, und wie ihn, geistig, eine gewisse Bonhomie näher zu Fontane stellt, so teilt er mit Turgenjew und überhaupt mit der Erzählung der bürgerlichen Epoche noch die Humanität der epischen Linie, die der gequältere und extremere Bang nicht mehr kennt. Was sie zu Brüdern macht, ist die tiefe Sympathie mit dem Leide, mit dem, was hoffnungslos vornehm, dem Glücke fremd, dem Tode verpflichtet ist. Sie haben dieser Sympathie und Verbundenheit die Treue gewahrt, niemals das Kreuz verraten, niemals die Farbe des Lebens auf ihre Wangen geschminkt. So war es anständig. Daß ihnen, obgleich sie sozusagen Gesellschaftsschilderer waren, völlig die soziale Attitüde fehlt, daß sie durchaus auf das Menschliche und Poetische gerichtet sind, ihre Kritik dem Leben, nie der Gesellschaft gilt, hängt damit zusammen. (X, 416-417)

10) Max Rychner in seinem Aufsatz „Das Werk Herman Bangs“

Und als vor einigen Jahren Thomas Mann am Sarge Friedrich Huchs Abschiedsworte sprach, sagte er, seit Jahren habe den *deutschen* Roman nur ein Verlust so tief betroffen: das Hinscheiden Herman Bangs.⁶

11) Thomas Mann in einem Brief an Max Rychner vom 5. Juni 1920:

Ihr Aufsatz [Max Rychners Arbeit „Das Werk Herman Bangs“] hat mir große Freude gemacht. Unbegreiflich, wie wenig man sich im Ganzen mit Bang kritisch beschäftigt. Ich las ihre Würdigung mit einer Art von persönlicher Genugtuung.⁷

12) Thomas Mann in seinem Tagebuch am 7. 6. 1920:

Lese *Der alte Perdrix* von Philippe, gelegentlich an Bang erinnert.⁸

⁶ Max Rychner: *Das Werk Herman Bangs*, S. 569-570. In der Druckfassung der Grabrede *Bei Friedrich Huchs Bestattung* (X, 409-413) wird Herman Bang jedoch nicht erwähnt, vgl. S. 70 dieser Arbeit.

⁷ *Briefwechsel Thomas Mann – Max Rychner*, S. 8.

⁸ *Tagebücher 1918-21*, S. 444.

13) Thomas Mann am 16.12.1924 in einem Interview mit der Kopenhagener Zeitung *Nationaltidende*:

„Ich kenne natürlich J.P. Jacobsen, Henrik Pontoppidan, Herman Bang, Michaelis und viele andere.“

„Hat jemand von diesen einen besonderen Einfluß auf Ihr Werk gehabt – Sie in der einen oder anderen Richtung beeinflußt?“ fragten wir.

„Ja, Herman Bang“, antwortete Thomas Mann schnell. „Von ihm habe ich alles gelesen und viel gelernt. [...]“⁹

14) Thomas Mann 1924 in einer Rede zur Eröffnungsveranstaltung des dänischen Vereins *Tyske Litteraturvenner*:

[Ich] weiß [...], daß sozusagen das ganze deutsche Publikum aus solchen Freunden [dänischer Literatur] besteht, denen Namen wie Jens Peter Jacobsen, Georg Brandes, Henrik Pontoppidan, Herman Bang, Sophus Michaelis, Johannes V. Jensen [...] ebenso geläufig sind, wie irgendein einheimischer [...].¹⁰

15) Am 13. 11. 1929 erfuhr Thomas Mann, daß er den Nobelpreis für Literatur erhalten würde und gab neben vielen anderen Zeitungen auch wieder der *Nationaltidende* ein Interview,

das sich unter anderem mit Thomas Manns Beziehungen zu Skandinavien und mit seiner Arbeit beschäftigt. [...] [Thomas Mann] hebt wieder die Bedeutung Herman Bangs – merkwürdigerweise mit dem Zusatz, er sei natürlich „auf dem Gebiet der Kritik zu nennen“ – sowie H.C. Andersens [...] hervor.¹¹

16) Am 6.12. wurde Thomas Mann erneut von einem dänischen Journalisten befragt und antwortete in dem am 6. 12. in *Politiken* erscheinenden Interview auf

die traditionelle Frage nach dem Einfluß der skandinavischen Literatur auf seine Entwicklung mit einem Hinweis auf Andersen, Jacobsen und Bang, auf Hamsun, Lie und Kielland. „Die größte und bleibende Wirkung“ habe jedoch Ibsen gehabt [...].¹²

17) Thomas Manns 1934 in seinem zum Tode seines Verlegers Samuel Fischer entstandenen Artikel *In Memoriam S. Fischer*:

⁹ Hansen/Heine, S. 67.

¹⁰ Thomas Mann: „Ansprache in Kopenhagen [1924].“ In: Matthias, S.46-7.

¹¹ Dieses und das folgende Interview sind bei Hansen/Heine nicht abgedruckt. Die Inhaltsangaben werden zitiert nach Gert Heine, hier: S. 19.

¹² Gert Heine, S. 21.

Jener verlegerische Ehrentitel [*Cotta des Naturalismus*] hat viel Zutreffendes, wenn man den literarhistorischen Begriff des *Naturalismus* weit genug faßt, um so unterschiedliche Erscheinungen wie Ibsen, Hauptmann und Dehmel, Schnitzler, Hofmannsthal, Altenberg, Shaw, Bang, Ed. Keyserling, Wassermann, Hesse und auch mich darin unterzubringen. (X, 474)

18) Thomas Mann 1940 in *On Myself*:

Sie können sich denken, welche Epoche dieser Berliner Brief des führenden Verlegers der literarischen Moderne [Samuel Fischer], der zu seinen Autoren Ibsen, Gerhart Hauptmann, Björnson, Herman Bang und Richard Dehmel zählte, bei dem obskuren Jungen machte, der in Rom seinen versuchenden Schreifarbeiten oblag. (XIII, 135)

19) Thomas Mann in einer Tagebuchnotiz vom 14. 8. 1941:

Zum Abendessen bei Frau Fischer. [...] Alte Photographieen [sic], Ibsen, Hauptmann, Bang etc. Ich, 25jährig mit langem Schnurrbart.¹³

20) Thomas Mann in einem Tagebucheintrag vom 12. 9. 1949:

Feuchtwanger und Erika [Mann] spielten Bang gegen Fontane aus, was nicht viel Sinn hat.¹⁴

21) Thomas Mann und seine Frau Katia in einem am 4.8.1953 veröffentlichten Interview mit der Stockholmer Zeitung *Svenska Dagbladet*:

„seine [Knut Hamsuns] Kunst bleibt bestehen, neben Kiellands, Lies und Garborgs.“

„Vergiß Björnson nicht“; ruft Frau Thomas Mann aus. Sie kannte sowohl Björnstjerne als auch Caroline persönlich.

„Nein, natürlich auch Björnson. Und gleichzeitig möchte ich gern die Dänen J.P. Jacobsen und Herman Bang nennen. Wie hieß nur gleich Bangs Zirkusroman?“

„*Die vier Teufel*“, wirft Frau Mann ein.¹⁵

22) Thomas Mann 1955 in *Versuch über Schiller*:

Aber es ist noch nicht lange her, daß Leute aus den einfachsten Volksschichten das Ganze [Lied von der Glocke] auswendig konnten, und der Däne Herman Bang

¹³ *Tagebücher 1940-43*, S. 308.

¹⁴ *Tagebücher 1949-50*, S. 97.

¹⁵ Hansen/Heine, S. 371-72.

ANHANG 2

sagt in einer seiner Excentrischen Novellen von einem rezitierenden Hofschauspieler: „Er war der einzige im Saal, der in der Glocke nicht ganz sicher war.“ (IX, 876)

12.3. Abbildungen

13. Bibliographie

Vorbemerkung

Die umfangreichste deutsche Bang-Ausgabe ist bis heute die von Fischer 1919 veröffentlichten *Gesammelten Werke*. Da sie die meisten der in dieser Arbeit behandelten Texte enthält und zudem anzunehmen ist, daß Thomas Mann diese Ausgabe kannte,¹ folgen die Zitate aus Bangs Werken hauptsächlich dem Wortlaut dieser Ausgabe. Auf Originalzitate aus Bangs Werken wird weitgehend verzichtet, weil Thomas Mann den dänischen Originaltext nicht kannte. Auf alle deutschen Zitate folgen jedoch auch Verweise auf den dänischen Text. Diese Angaben beziehen sich hauptsächlich auf die einzige dänische Werkausgabe, die *Værker i Mindeudgave*, die jedoch keine vollständige Gesamtausgabe darstellt. Sie enthält nicht alle literarischen Texte Bangs und nur einen geringen Teil seiner journalistischen und literaturkritischen Arbeiten. Auf inhaltliche und stilistische Diskrepanzen zwischen dem dänischen Original und der deutschen Übersetzung wird nur dort hingewiesen, wo sich übersetzerische Mängel und Mißrepräsentationen nachweislich auf Thomas Manns Bang-Rezeption ausgewirkt haben.

Für die anderen zitierten Autoren gilt folgendes:

Ibsens Dramen werden nach der ersten deutschen Gesamtausgabe zitiert, die 1902 bei Fischer erschien und die Thomas Mann besaß.² Hinweise auf die entsprechenden Stellen im norwegischen Original folgen der *Hundreårsutgave*.

Shakespeares Sonette werden im Haupttext in der 1909 veröffentlichten Nachdichtung von Stefan George zitiert, die in Thomas Manns Nachlaßbibliothek erhalten ist und die im Vergleich mit der früheren Übersetzung von Alexander Neidhardt, die Thomas Mann ebenfalls besaß³ und die ihm vermutlich die Erstlektüre der *Sonnets* ermöglichte, die bei weitem gelungenere Übertragung darstellt. Der Originaltext erscheint in den Fußnoten.

Werke anderer fremdsprachlicher Autoren, bei denen es unklar ist, in welcher Übersetzung Thomas Mann sie las, beziehungsweise Werke, auf die in anderem Kontext Bezug genommen wird, werden sowohl in Übersetzung als auch im Original zitiert. Das gilt auch für Zitate aus Emile Zolas *La curée*, das Herman Bang intensiv in der Originalsprache rezipierte.

¹ Vgl. S. 73 dieser Arbeit

² Vgl. de Mendelssohn: *Der Zauberer*, S.1056

³ Für diese Informationen danke ich Katrin Bedenig vom Thomas-Mann-Archiv Zürich.

BIBLIOGRAPHIE

Die deutschen Jacobsen-Zitate folgen der heute noch gut zugänglichen einbändigen Jacobsen-Gesamtausgabe des Insel-Verlags von 1912, die Übersetzungen von Mathilde Mann, Anka Matthiesen und Erich von Mendelssohn enthält.

Andersens Märchen werden nach der alten Übersetzung von Eva-Maria Blühm zitiert, die zwar heute schwieriger zugänglich ist als die Übertragungen von Thyra Dohrenburg oder Gisela Perlet, jedoch gerade die Stellen, auf die in dieser Arbeit bezug genommen werden soll, in angemessener, originaltextgetreuer Form enthält.

Auf Zitate aus Goethes *Faust* und Schillers *Don Carlos* folgen Versangaben im Haupttext.

Um bessere Lesbarkeit und sprachliche Einheitlichkeit zu gewährleisten, wird im Haupttext auf fremdsprachige Zitate aus der Primär- und Sekundärliteratur weitgehend verzichtet und der Originaltext in den Fußnoten abgedruckt. Eine Ausnahme bieten die stilistischen Untersuchungen in Kapitel, wo die Originalzitate in den Haupttext aufgenommen ist.

Zitate aus fremdsprachiger Primär- und Sekundärliteratur, bei denen keine Quellenangabe der deutschen Fassung folgt, sind von der Verfasserin übersetzt.

Primärliteratur:

Siglen:

Zitate aus Thomas Manns Werken werden ohne Sigel nur unter Angabe von Band und Seite wiedergegeben nach: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt am Main 1960/1974.

- GW Herman Bang: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Berlin 1919.
- VM Herman Bang: *Værker i Mindeudgave*. Hg. v. J. Knudsen u. P. Nansen. 6 Bde. Kopenhagen ²1920-21.
- EN Herman Bang: *Excentrische Novellen*. Berlin 1905.
- VL Hermann [sic] Bang: *Verfehltes Leben*. Zwei Erzählungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von Emil Jonas. Berlin ²1908.
- GU Hermann [sic] Bang: *Gräfin Urne*. Aus dem Dänischen übersetzt von Emil Jonas. Berlin ²1906, (= Kollektion Janke).
- F Herman Bang: *Fædra: Brudstykker af et Livs Historie*. Kopenhagen ²1904.
- LT Herman Bang: *Leben und Tod*. Drei Erzählungen. Aus dem Dänischen von O. Reventlow. Berlin 1901.
- SG Herman Bang: *Seltsame und andere Geschichten*. Berechtigte Übertragung von

BIBLIOGRAPHIE

- Julia Koppel. Berlin 1911.
- JSW Jens Peter Jacobsen: *Sämtliche Werke*. [Übersetzt von Mathilde Mann, Anka Matthiesen, Erich von Mendelssohn] Leipzig [1912].
- JSV J[ens] P[eter] Jacobsen: *Samlede Værker*. Hg. v. Morten Borup. 5 Bde. Kopenhagen 1924-27.
- ASM Hans Christian Andersen: *Sämtliche Märchen und Geschichten*. Mit einem Essay herausgegeben von Leopold Magon. Aus dem Dänischen übertragen von Eva-Maria Blühm und Gisela Perlet. 2 Bde. Leipzig 1982.
- AE H[ans] C[hristian] Andersen: *Eventyr*. Kritisk udgivet efter de originale Eventyrhæfter med Varianter ved Erik Dal. 7 Bde. Kopenhagen 1963-1990.
- ISW Henrik Ibsen: *Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther*. 10 Bde. Berlin [1902]
- ISV Henrik Ibsen: *Samlede Verker. Hundreårsutgave*. 21 Bde. Oslo 1928.
- Abrahamowitz, Finn: *Smertens Mester. Roman om Herman Bang i halvfemsernes Paris*. Kopenhagen 1985.
- Appel, Bruno [d.i. Herman Bang]: „Der Kunstreiter.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 606-8 und 617-621.
- Appel, Bruno [d.i. Herman Bang]: „Ein Monat in Thorwaldsens Lande.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 540-543 und 558-559.
- Arent, Wilhelm: „Antinous.“ In: *Die Gesellschaft* 11 (1895), S. 33.
- Bahr, Hermann: *Die gute Schule. Seelenstände*. Mit einem Nachwort von Günter Helmes. Berlin 1997.
- Bang, Herman: *Realisme og Realister. Portrætstudier og Aforismer*. Kopenhagen 1960 [¹1879], (= Gyldendals Uglebøger 160).
- Bang, Herman: *Haabløse Slægter*. Udgivet med indledning af Villy Sørensen. Kopenhagen 1975 [¹1880], (Gyldendals Tranebøger).
- Bang, Herman: *Kritiske Studier og Udkast*. Kopenhagen 1880.
- Bang, Herman: *Ellen Urne. Skuespil i fire akter. Efter Romanen „Fædra“*. Kopenhagen 1885.
- Bang, Herman: *Excentriske Noveller*. Kopenhagen 1885.
- Bang, Herman: *Stille Eksistenser. Fire Livsbilleder*. Kopenhagen 1886.
- Bang, Herman: „Impressionisme. En lille Replik.“ In: *Tilskueren* 1890, S. 692-694.
- Bang, Herman: *Under Aaget*. Kopenhagen 1890.
- Bang, Hermann [sic]: „Irene Holm.“ Aus dem Dänischen von R[osa] Blumenreich.“ In: *Die Romanwelt* I (1894), S. 472-477.
- Bang, Hermann [sic]: „Die vier Teufel. Eine excentrische Novelle.“ Autorisierte Übersetzung von Ernst Brausewetter.“ In: *Neue Deutsche Rundschau* VII (1896), S. 1091-1119.
- Bang, Hermann [sic]: *Fräulein Caja*. Autorisierte Übersetzung aus dem Dänischen von R[osa] Blumenreich. Paris, Leipzig, München 1897, (= Kleine Bibliothek Langen VI).
- Bang, Hermann [sic]: „Am Wege. Autorisierte Übersetzung“ In: *Neue Deutsche Rundschau* IX (1898), S. 19-35; 124-160; 227-249; 351-375.
- Bang, Hermann [sic]: „Charlot Dupont.“ In: *Neue Deutsche Rundschau* X (1899), S. 628-651.
- Bang, Herman: „Son Altesse“. In: *Der Türmer* 5 (1902/03), S. 10-32.
- Bang, Herman: *Tine*. Autorisierte Übersetzung von E. Weise. Berlin 1903.

BIBLIOGRAPHIE

- Bang, Herman: *Aus der Mappe*. Berlin ²1910 [¹1908].
- Bang, Hermann [sic]: *Die Tänzerin und andere Erzählungen*. Berlin 1910.
- Bang, Herman: *Gedichte*. Übersetzt von Etta Federn. Berlin [1910].
- Bang, Herman: *Gesammelte Werke*. Nach der endgültigen dänischen Gesamtausgabe durchgesehen von Else von Hollander-Lossow. Berlin 1926-1927.
- Bang, Herman: *Fahrendes Volk und andere Erzählungen*. Einzig authoris. Übersetzt aus dem Dänischen von Marie Franzos. Berlin 1928, (= Weltgeistbücher 334-335).
- Bang, Herman: *Romane der Einsamkeit*. Aus dem Dänischen übertragen von Julia Koppel und Marie Franzos. Berlin [1935].
- Bang, Herman: *Romane der Heimat*. Aus dem Dänischen übertragen von Emil Jonas, E. Weise und Else Hollander-Lossow [sic]. Berlin [1935].
- Bang, Herman: *Romane des Heimatlosen*. Aus dem Dänischen übertragen von Therese Krüger, Hermann Kiy und Julia Koppel. Berlin [1935].
- Bang, Herman: *Københavnske Skildringer*. Kopenhagen 1954.
- Bang, Herman: *Fra de unge Aar. Artikler og Skitser 1878-1885*. Kopenhagen 1956.
- Bang, Herman: *Das weiße Haus. Das graue Haus*. Aus dem Dänischen übersetzt von Walter Boehlich. Zürich 1958, (= Manesse Bibliothek der Weltliteratur).
- Bang, Herman: *Exzentrische und stille Existenzen*. Aus dem Dänischen von Elfriede Adelberg, Ernst Brausewetter, Emil Jonas u. a. Mit einem Nachwort von Ernst Walter. Leipzig 1964, (= Sammlung Dieterich 281).
- Bang, Herman: *Irene Holm. Ein herrlicher Tag*. Aus dem Dänischen übersetzt von Elfriede Adelberg. Nachwort von Hanns Grössel. Stuttgart 1977, (= Reclams Universalbibliothek 9855).
- Bang, Herman: *Das graue Haus*. Aus dem Dänischen und mit einem Nachwort von Walter Boehlich. Frankfurt am Main 1978, (= Bibliothek Suhrkamp 586).
- Bang Herman: *Sommerfreuden*. Berechtigte Übertragung von Francis Maro. Mit einem Nachwort von Ulrich Lauterbach. Frankfurt am Main 1979.
- Bang, Herman: *Erzählungen. Seltsame und andere Geschichten*. Essen [1987], (= Werke der Weltliteratur).
- Bang, Herman: *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Entner. München 1982.
- Bang, Herman: *Am Wege*. Deutsch von Emil Jonas. Frankfurt am Main und Berlin 1990, (= Ullstein Buch 40084).
- Bang, Herman: *Eine Geschichte vom Glück*. Aus dem Dänischen übersetzt von Walter Boehlich. Berlin 1993.
- Bang, Herman: *Sommerfreuden*. Aus dem Dänischen von Walter Boehlich. Reinbek bei Hamburg 1993, (= rororo 40100 = Rowohlt Jahrhundert 100).
- Bang, Herman: *Charlot Dupont*. Göttingen 1997, (= Bibliothek der Erzähler 18).
- Bang, Herman: *Das weiße Haus. Das graue Haus*. Aus dem Dänischen mit einem Nachwort von Walter Boehlich. Göttingen 1998, (= Bibliothek der Romane 5).
- Bang, Herman: *Ein herrlicher Tag*. Erzählungen. Aus dem Dänischen übersetzt von Elfriede Adelberg, Ernst Brausewetter, Emil Jonas und Bernhard Schulze. Auswahl und Nachwort von Tilman Spreckelsen. Berlin 1999.
- Bang, Herman: *Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Hg. v. Dr. Wasbutzki. Mit einem Geleitwort von Dr. Placzek. Bonn 1922.
- Bang, Herman: „*Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Mit einer Einführung von Heinrich Detering.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur* 10 (1990), S. 63-81.
- Herman Bangs Vandreaar fortalt i Breve til Peter Nansen*. Med en Indledning af Peter Nansen udgivet af Lauritz Nielsen. Kopenhagen 1918.

BIBLIOGRAPHIE

- Bang, Herman: *Wanderjahre in seinen Briefen an Peter Nansen*. Mit einem Vorwort von Peter Nansen herausgegeben von Lauritz Nielsen. Autorisierte Übersetzung von Helene Klepetar. Wien, Leipzig, München 1924.
- Bang, Herman: *Breve til Fritz*. Udgivet ved Ulla Albeck og Erik Timmermann. Kopenhagen 1951.
- Berg, Hugo [d. i. Herman Bang]: „Vor der Eröffnung der Kunstausstellung.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 631-632.
- Berg, Hugo [d.i. Herman Bang]: „Dänische Königsschlösser.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 68-70.
- Berg, Hugo [d.i. Herman Bang]: „Die Ophelia des Dorfes.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 404-406.
- Berg, Hugo von [d.i. Herman Bang]: „Eine Nacht auf dem Meere.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 153-154.
- Campe, Joachim (Hg.): „*Matrosen sind der Liebe Schwingen*.“ *Homosexuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main 1994, (= Insel Taschenbuch 1599).
- Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14/I-III: Thomas Mann. Herausgegeben von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. o. O. 1981.
- Fischer, Samuel und Hedwig: *Briefwechsel mit Autoren*. Hg. v. Dierk Rodewald u. Corinna Fiedler. Mit einer Einleitung von Bernhard Zeller. Frankfurt am Main 1989.
- Fontane, Theodor: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. München ²1974.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main 1989-1999, (= Bibliothek deutscher Klassiker 114).
- Hamecher, Peter (Hg.): *Die Novellen der Freundschaft*. Potsdam 1919.
- Hansen, Volkmar und Gert Heine (Hg.): *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*. Hamburg 1983.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Das alte Fräulein.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 154-156.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Der Sohn der Offizierswitwe.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 298-302.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Die Geschwister.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 477-478.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „In Venedig.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 346-347.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Junge Mädchen.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 334-335.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Liszt bei Sophie Menter.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 556-557.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Steindel & Sohn.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 694-695.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Zu Ehren des Herrn Präfekten.“ In: *Schorers Familienblatt* VII (1886), S. 217-218.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Das Ballkleid.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 380-381.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Der Berliner.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 61-63.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Nach dem Ball.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 361.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Vor dem Löwenkäfig.“ In: *Schorers Familienblatt* VIII (1887), S. 214-215.
- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Schnee.“ In: *Die Gesellschaft* 1887, S. 923-926.

BIBLIOGRAPHIE

- Hoff, Bernhard [d.i. Herman Bang]: „Die kleine Mouche.“ In: *Die Gesellschaft* 1888, S. 154-159.
- Hoffmann, E[rnst] T[heodor] A[madeus]: *Fantasie- und Nachtstücke*. München 1993.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Gedichte und lyrische Dramen*. Hg. v. Herbert Steiner. Frankfurt am Main 1952.
- Jonas, Emil: *Gräfin Urne. Schauspiel in 5 Akten*. Mit Benutzung einer Idee des Herman Bang. Berlin 1889.
- Levin, Anna: *Fra Herman Bangs Journalistaar ved „Nationaltidende“ 1879-84. Minder, samlede omkring Breve til mine Forældre*. Kopenhagen 1932, S. 168.
- Mann, Erika: *Mein Vater, der Zauberer*. Hg. v. Irmela von der Lühe u. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Mann, Heinrich: *Briefe an Ludwig Ewers*. Hg. v. Ulrich Dietzel u. Rosemarie Eggert. Berlin und Weimar 1980.
- Mann, Katia: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hg. v. Elisabeth Plessen u. Michael Mann. Frankfurt am Main ²1989 (= Fischer Taschenbuch 1750).
- Mann, Klaus: *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend*. Reinbek 1986 [¹1925], (= rororo 5674).
- Mann, Klaus: *Symphonie Pathétique*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin. München 1971 [¹1935].
- Mann, Klaus: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Berlin und Weimar 1974 [¹1949].
- Mann, Klaus: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1924-1933*. Hg. v. Uwe Naumann u. Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg 1992, (= rororo 12741).
- Mann, Klaus: „Reise ans Ende der Nacht. Herman Bang.“ In: *Distinguished Visitors. Der amerikanische Traum*. München 1991, S. 242-65.
- Mann, Klaus: *Briefe und Antworten*. Hg. v. Martin Gregor Dellin. München 1975.
- Mann, Klaus: *Tagebücher*. Hg. v. Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle u. Wilfried F. Schoeller. München 1989-91.
- Mann, Thomas: *Essays*. Nach den Erstdrucken, textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. Frankfurt am Main 1994, (= Fischer Taschenbuch 10899-10904).
- Mann, Thomas: *The Yale „Zauberberg“-Manuscript. Rejected Sheets Once Part of Thomas Mann's Novel*. Hg. v. James F. White. Bern und München 1980, (= Thomas-Mann-Studien IV).
- Mann, Thomas: *Briefe*. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt am Main 1961-65.
- Mann, Thomas: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1975.
- Mann, Thomas/Heinrich Mann: *Briefwechsel 1900-1949*. Hg. v. Hans Wysling. Frankfurt am Main ²1984.
- Mann, Thomas/Kurt Martens: „Thomas Mann – Kurt Martens: Briefwechsel I.“ Herausgegeben von Hans Wysling unter Mitwirkung von Thomas Sprecher. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 3 (1990), S. 175-247.
- Mann, Thomas/Agnes E. Meyer: *Briefwechsel 1937-1955*. Hg. v. Hans Rudolf Vaget. Frankfurt am Main 1992.
- Mann, Thomas /Josef Ponten: *Dichter oder Schriftsteller? Der Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Josef Ponten 1919-1930*. Herausgegeben von Hans Wysling unter Mitwirkung von Werner Pfister. Bern 1988, (= Thomas-Mann-Studien VIII).
- Mann, Thomas/Max Rychner: „Briefwechsel Thomas Mann – Max Rychner. Eingeführt und erläutert von Hans Wysling.“ In: *Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich*, 7 (1967), S. 5-38.
- Mann, Thomas: *Tagebücher*. Hg. v. Peter de Mendelssohn (1977-82) u. Inge Jens (1986-95). Frankfurt am Main 1977-95.

- Mann, Thomas: *Notizbücher*. Hg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1991-92.
- Mann, Viktor: *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*. Frankfurt am Main 1988, (= Fischer Taschenbuch 1678).
- Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden*. Hg. v. Karl Schlechta. München 1997.
- Orton, Joe: *The Orton Diaries. Including the Correspondence of Edna Welthorpe and Others*. Hg. v. John Lahr. London 1989.
- Renger, Almut-Barbara (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999, (= Reclam-Bibliothek 1661).
- Schiller, Friedrich: *Werke*. Textkritisch herausgegeben von Herbert Kraft. Frankfurt am Main 1966.
- Schlegel, August Wilhelm: *Poetische Werke*. Hg. v. Eduard Böcking Leipzig ³1846. [Neudruck Hildesheim und New York 1971].
- Shakespeare, William: *The Sonnets and A Lover's Complaint*. Hg. v. John Kerrigan. London 1986, (= The New Penguin Shakespeare).
- Die Sonette von William Shakespeare*. Ins Deutsche übertragen von Alexander Neidhardt. Leipzig ²1902.
- Shakespeare Sonnette*. Umdichtung von Stefan George. Berlin 1909.
- Wilde, Oscar: *Salome*. Tragödie in 1 Akt. Übertragen von Hedwig Lachmann. Zeichnungen von Marcus Behmer. Leipzig: Insel 1903.
- Wilde, Oscar: *Salome*. Drama in 1 Aufzuge. Ins Deutsche übertragen von Isidore Leo Pavia u. Hermann Freiherr von Teschenberg. Leipzig: Max Spohr 1903.
- Willumsen, Dorrit: *Bang. En roman om Herman Bang*. Kopenhagen 1996.
- Willumsen, Dorrit: *Bang*. Aus dem Dänischen von Ursula Gunsilius. Leipzig 1998.
- Zola, Emile: *La curée*. Texte de l'édition Eugène Fasquelle. Notes et commentaires de Maurice Le Blond. Paris 1927, (= *Collection des Œuvres Complètes Emile Zola*, Bd. 3).
- Zola, Emile: *Die Beute*. Ins Deutsche übertragen nach der von Maurice Le Blond besorgten Gesamtausgabe. München 1974.

Sekundärliteratur:

- Adolphs, Dieter W.: „Thomas (Paul) Mann.“ In: Sharon Malinowski (Hg.): *Gay and Lesbian Literature*. Detroit und London 1994, S. 239-246.
- Alker, Ernst: „Über den Einfluß von Übersetzungen aus den nordischen Sprachen auf den Sprachstil der deutschen Literatur seit 1890.“ In: Paul Böckmann (Hg.): *Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*. Heidelberg 1959, S. 453-58.
- Bachofen, Johann Jakob: *Urreligion und antike Symbole. Auswahl aus den Werken in drei Bänden*. Hg. v. C.A. Bernoulli. Leipzig 1926.
- Barchan, Paul: „Bangs Maske.“ In: *Die Neue Rundschau* 23 (1912), S. 431-433.
- Barthes, Roland: „La mort de l'auteur.“ In: *Manteia* 5 (1968), S. 12-17.
- Battegay, Raymond: *Narzißmus und Objektbeziehungen. Über das Selbst zum Objekt*. Bern, Stuttgart, Wien 1977.
- Bauer, Conny: „Die Rezeption Jens Peter Jacobsens in der deutschsprachigen Kritik 1890-1910.“ In: Klaus Bohnen, Uffe Hansen und Friedrich Schmoe (Hg.): *Fin de Siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*. Kopenhagen und München 1984, (= Text & Kontext, Sonderreihe 20) S. 128-146.
- Baumgart, Reinhard: *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. München 1965.

- Baumgart, Reinhard: „Betrogene Betrüger. Zu Thomas Manns letzter Erzählung und ihrer Vorgeschichte.“ In: *Text + Kritik*, Sonderband 8 (²1976), S. 123-131.
- Baumgart, Reinhard: „Der erotische Schriftsteller.“ In: *Thomas Mann und München. Fünf Vorträge*. Frankfurt am Main 1989, (= Fischer Taschenbuch 6898), S. 7-24.
- Baumgart, Reinhard: *Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann - Franz Kafka - Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main ²1993, (= Fischer Taschenbuch 11470).
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Übertragen aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens und Fritz Monfort. Reinbek bei Hamburg 1968, (= rororo 6621), [Französische Originalausgabe unter dem Titel: *Le deuxième sexe*. Paris 1949].
- Bech, Henning: *When Men Meet. Homosexuality and Modernity*. Cambridge 1997.
- Beers, Monique van: „Clawdia Chauchat. Die Darstellung einer Frauengestalt im *Zauberberg* von Thomas Mann.“ In: *Neophilologus* 70 (1986), S. 576-591.
- Behrend, Walter: „Herman Bang. Ein literarischer Schattenriß.“ In: *Die Hilfe* 17 (1911), S. 492-493.
- Berghaus, Margot: *Versuchung und Verführung im Werk Thomas Manns*. Hamburg 1971, diss.
- Bergsten, Gunilla: *Thomas Manns „Doktor Faustus.“ Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Tübingen ²1974.
- Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main ⁸1989, (= Fischer Taschenbuch 6478).
- Beutler, Ernst: „Die Kindsmörderin.“ In: Ernst Beutler: *Essays um Goethe*. Zürich und München ⁷1980, S. 85-98.
- Birkner, Siegfried: *Leben und Sterben der Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt. Nach den Prozeßakten dargestellt*. Frankfurt am Main 1973, (= Insel-Bücherei 696).
- Bjørby, Pål: „The Prison House of Sexuality: Homosexuality in Herman Bang Scholarship.“ In: *Scandinavian Studies* 58 (1986), S. 223-255.
- Bjørby, Pål: „Herman Bang's *Franz Pander*: Narcissism, Self and the Nature of the Unspoken.“ In: *Scandinavian Studies* 62 (1990), S. 449-467.
- Blüher, Hans: *Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen. Ein Beitrag zur Erkenntnis der sexuellen Inversion*. Mit einem Vorwort von Magnus Hirschfeld. Berlin-Tempelhof 1912.
- Blüher, Hans: *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*. Jena 1917-1919.
- Bocian, Martin: *Lexikon biblischer Personen*. Unter Mitarbeit von Ursula Kraut und Iris Lenz. Stuttgart 1989, (= Kröners Taschenausgabe 460).
- Boehlich, Walter: „Die zweifache Wirklichkeit von Herman Bangs *Mikaël*.“ In: *Orbis litterarum* 10 (1955), S. 417-28.
- Boehlich, Walter: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Das weiße Haus. Das graue Haus*. Aus dem Dänischen von Walter Boehlich. Göttingen 1998, S. 273-285.
- Böhm, Karl Werner: „Der Narziß Thomas Mann und die Pathologisierung seiner Homosexualität. Zu einem ‚neuen Konzept‘ der Thomas-Mann-Forschung.“ In: *Psyche* 44 (1990), S. 308-332.
- Böhm, Karl Werner: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend*. Würzburg 1991.
- Bohnen, Klaus: „‚Persönlichkeit‘ bei Georg Brandes. Zu einer Kategorie der Kritik und ihrer Rezeption in Deutschland.“ In: Hans Hertel und Sven Møller Kristensen (Hg.): *The Activist Critic. A Symposium on the Political Ideas, Literary Methods and International Reception of Georg Brandes*. Kopenhagen 1980, (= Orbis litterarum Ergänzungsband 5), S. 237-251.
- Bohnen, Klaus: „Ein literarisches ‚Muster‘ für Thomas Mann. J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* und *Der kleine Herr Friedemann*.“ In: *Littérature et culture allemande* (1985), S.197-215.

BIBLIOGRAPHIE

- Bonde Jensen, Jørgen: „Franz Panders skinvirkelighed.“ In: *Vindrosen* 20 (1973), S. 116-144.
- Bonnet, Hans: *Realexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. Berlin 1952.
- Borchmeyer, Dieter: „Repräsentation als ästhetische Existenz. *Königliche Hoheit* und *Wilhelm Meister*. Thomas Manns Kritik der formalen Existenz.“ In: *Recherches Germaniques* 13 (1983), S. 105-136.
- Borelius, Hilma: „H.C. Andersen – mönster och inspirationskälla. Några iakttagelser.“ In: Gunnar Aspelin und Elof Åkesson (Hg.): *Studier tillägnade Efraim Liljeqvist den 24 september 1930*. Lund 1930, Bd. I, S. 565-580.
- Böschenstein, Renate: „Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion.“ In: Mathias Mayer und Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau 1997, S. 127-162.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979, (= Editon Suhrkamp 921).
- Brandes, Georg: *William Shakespeare*. Paris, Leipzig, München 1896.
- Brandes, Georg: *Gestalten und Gedanken. Essays*. München 1903.
- Brandes, Georg: *Gesammelte Schriften*. München 1902-1907.
- Brandes, Georg: *Samlede Skrifter*. Kopenhagen 1905.
- Bräuninger, F.: „Persephone.“ In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll. Bd. 37, Stuttgart 1937, S. 944-972.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35).
- Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 31-47.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister: „Vorwort.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. IX-XII.
- Broich, Ulrich: „Zur Einzeltextreferenz.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 48-52.
- Broich, Ulrich: „Intertextuality.“ In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam und Philadelphia 1997, S. 249-255.
- Burkhard, Arthur: „The Geneological Novel in Scandinavia.“ In: *PMLA* 44 (1929), S. 310-313.
- Burkhard, Arthur: „Thomas Mann’s Indebtedness to Scandinavia.“ In: *PMLA* 45 (1930), S. 615.
- Busch, Frank: *August Graf von Platen - Thomas Mann: Zeichen und Gefühle*. München, 1987, (= Literatur in der Gesellschaft, Neue Folge 13).
- Butt, Wolfgang: „Der moderne Durchbruch und die Zeit bis zur Jahrhundertwende.“ In: Fritz Paul (Hg.): *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. Darmstadt ²1991, S. 147-214.
- Calinescu, Matei: „Rewriting.“ In: Hans Bertens und Douwe Fokkema (Hg.): *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam und Philadelphia 1997, S. 243-248.
- Carlsson, Anni: „Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 43 (1969), S. 289-296.
- Cerf, Steven: „Georg Brandes’ View of Novalis. A Current within Thomas Mann’s *Der Zauberberg*.“ In: *Colloquia Germanica* 14 (1981), S. 114-129.

BIBLIOGRAPHIE

- Cerf, Steven: „The Shakespearean Element in Thomas Mann’s *Doktor Faustus*-Montage.“ In: *Revue de Littérature Comparée* 59 (1985), S. 427-441.
- Cerf, Steven: „Thomas Mann’s Leo Naphta: Echoes of Brandesian Intellectual History and Biography.“ In: *Seminar* 25 (1989), S. 223-240.
- Christensen, Georg: „Herman Bangs Teknik.“ In: *Edda* 9 (1918), S. 57-80.
- Conner, Randy P., David Hatfield Sparks und Mariya Sparks: *Cassell’s Encyclopedia of Queer Myth, Symbol, and Spirit. Gay, Lesbian, Bisexual, and Transgender Lore*. London 1997.
- Creech, James: *Closet Writing/Gay Reading. The Case of Melville’s „Pierre“*. Chicago und London 1993.
- Dahm, Christof: „Johannes von Nepomuk.“ In: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*. Begründet und herausgegeben von Friedrich Wilhelm Bautz. Fortgeführt von Traugott Bautz. Herzberg 1992, Bd. 3, S. 498-501.
- Detering, Heinrich: „Einführung zu Herman Bang: *Gedanken zum Sexualitätsproblem*.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur* 10 (1990), S. 63-69.
- Detering, Heinrich: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen 1994.
- Detering, Heinrich: „Camouflage.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. v. Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. Jan-Dirk Müller. Berlin und New York 1997, Bd. I, S. 292-93.
- Detering, Heinrich: „Ein Herr mit Schminke. Willumsens Liebeserklärung an ‚Bang‘.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 16.1.1999.
- Detering, Heinrich: „*Das Ewig-Weibliche*. Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Ricarda Huch.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 12 (1999), S. 149-169.
- Dierks, Manfred: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*. Bern und München 1972, (= Thomas-Mann-Studien II).
- Dierks, Manfred: „Über einige Beziehungen zwischen psychischer Konstitution und ‚Sprachwerk‘ bei Thomas Mann.“ In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern 1987, (= Thomas-Mann-Studien VII), S. 273-290.
- Dierks, Manfred: „Thomas Manns Doktor Faustus unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien (Kohut/Kernberg – Lacan).“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 2 (1989), S. 20-40.
- Dietrich, Hans [d.i. Hans Dietrich Hellbach]: *Die Freundesliebe in der deutschen Literatur*. Leipzig 1931, diss.
- Driver, Beverley Rose: *Herman Bang and Arthur Schnitzler: Modes of the Impressionist Narrative*. Indiana University 1970, diss.
- Driver, Beverley R[ose]: „Herman Bang’s Prose: The Narrative as Theatre.“ In: *Mosaic* 4 (1970), S. 79-89.
- Driver Eddy, Beverley [Rose]: „Herman Bang’s *Irene Holm* as a Study of Life and Art.“ In: *Scandinavica* 28 (1989), S. 17-27.
- Dunsby, Maren: „...ob sie nun mit dem Fischeschwanz kam, oder mit Beinen.“ In: *Anderse- niana* 3 (1978/79), S. 61-75.
- Ebel, Uwe: *Rezeption und Integration skandinavischer Literatur in Thomas Manns „Budden- brooks“*. Neumünster 1974, (= Skandinavistische Studien 2).
- Ebel, Uwe: „Reflexe der Brandes-Lektüre in Thomas Manns Essayistik. Zwei Studien über das Verhältnis Thomas Manns zu Georg Brandes.“ In: *Text und Kontext* 1978, S. 300-334.
- Eggenschwiler, David: „The very Glance of Art. Ironic Narrative in Mann’s *Novellen*.“ In: *Modern Language Quarterly* 1987 (48), S. 59-85.
- Ellmann, Richard: *Oscar Wilde*. London und New York 1988.

BIBLIOGRAPHIE

- Erenz, Benedikt: „Glück und Vollpension.“ In: *Die Zeit* 16.7.1993.
- Feuerlicht, Ignace: *Thomas Mann und die Grenzen des Ich*. Heidelberg 1966.
- Feuerlicht, Ignace: „Thomas Mann und die Homoerotik.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur* 3 (1988), S. 29-50. [Bereits 1982 auf Englisch u. d. Titel „Thomas Mann and Homoeroticism“ in *The Germanic Review* 57 (1982), S. 89-97 erschienen.]
- Fischer, Jens Malte: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978.
- Fischer, Jens Malte: „Décadence.“ In: Erika Wischer (Hg.): *Propyläen Geschichte der Literatur*. Frankfurt am Main und Berlin ²1988, Bd. 5, S. 559-581.
- Fjord Jensen, Johan: *Turgenjev i dansk åndsliv. Studier i dansk romankunst 1870-1900*. København 1961.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1976, (= Kröners Taschenausgabe 301).
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart ⁴1976, (= Kröners Taschenausgabe 300).
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt am Main ⁵1969.
- Fritz, Horst: „Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle.“ In: Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdietrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main 1977, (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), S. 442-464.
- Fritz, Horst: „Impressionismus“ in: Dieter Borchmeyer und Viktor ■mega◇ (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen ²1994, S. 203-207.
- Friren, Werner: *Zaubertrank der Metaphysik. Quellenkritische Überlegungen im Umkreis der Schopenhauer-Rezeption Thomas Manns*. Frankfurt am Main, Bern, Cirencester 1980, (= Europäische Hochschulschriften I, 342).
- Friren, Werner: „Die ‚bräunliche Schöne‘. Über Zigarren und Verwandtes in Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 55 (1981), S. 107-118.
- Friren, Werner: „Zeitenwende. Über theo-politische Grundmotive in Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern 1987, (= Thomas-Mann-Studien VII), S. 229-245.
- Friren, Werner: „Michael Maar: Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem *Zauberberg*.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 8 (1995), S. 293-305.
- Frontain, Raymond-Jean: „The Bible.“ in: Claude J. Summers (Hg.): *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. London ²1997, S. 92-100.
- Ganschmietz, [Richard?]: „Katabasis.“ In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben von Wilhelm Kroll. Bd. 20, Stuttgart 1919, S. 2359-2449.
- Garelick, Rhonda K.: *Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the fin de siècle*. Princeton 1998.
- Gehrts, Barbara: *Die Bedeutung der Frauengestalten im Romanwerk Thomas Manns*. Freiburg 1958, diss.
- Grage, Joachim: „Homoerotisk camouflage i Herman Bangs *Les quatre diables*.“ In: *Horizont* 3, København 1994, S. 67-92.
- Grandjean, Louis E.: *Herman Bang. Et essay om mennesket og digteren*. København 1942.
- Greene-Gantzberg, Vivian: *Herman Bang og det fremmede*. København 1992.
- Greene-Gantzberg, Vivian: *Biography of Danish Literary Impressionist Herman Bang (1857-1912)*. Lewiston, Queenston, Lampeter 1997, (= Scandinavian Studies 2).
- Grimm, Alfred: *Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Ägypten*. Mainz 1992.

- Grodal, Torben Kragh: „Den sociale sult og den eksistentielle kvalme. Herman Bang: *Franz Pander*.” In: Jørgen Dines Johansen (Hg.): *Analyser af Dansk kortprosa I*. Kopenhagen 1971, (= Borgens Billigbogs Bibliotek 18), S. 260-282.
- Grössel, Hanns: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Irene Holm. Ein herrlicher Tag*. Aus dem Dänischen übersetzt von Elfriede Adelberg. Stuttgart 1977, (= Reclams Universalbibliothek 9855).
- Hamann, Richard und Jost Hermand: *Impressionismus*. Berlin 1960, (= *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, Bd. 3).
- Hamecher, Peter: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Der Eigene* 6 (1906), S. 134-140.
- Hamecher, Peter: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Die Zukunft* 55 (1906), S. 298-301.
- Hamecher, Peter: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Blaubuch* 2 (1907), S. 746-752.
- Hamecher, Peter: „Hermann [sic] Bang.“ In: *Masken* 4 (1908), S. 199-204.
- Hansen, Jørn Ørum: *Herman Bang – mellem masker og mennesker*. Herning 1992.
- Härle, Gerhard: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*. Frankfurt am Main ²1993.
- Härle, Gerhard: „Simulationen der Wahrheit. Körpersprache und sexuelle Identität im *Zauberberg* und *Felix Krull*.” In: Gerhard Härle (Hg.): „*Heimsuchung und süßes Gift*.” *Erotik und Poetik bei Thomas Mann*. Frankfurt am Main 1992, (= Fischer Taschenbuch 11243), S. 63-86.
- Harpprecht, Klaus: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Haßler, Gerda: „Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem.“ In: Gerda Haßler (Hg.): *Texte im Text: Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Münster 1997, (= Studium Sprachwissenschaft Beiheft 29), S. 11-58.
- Heftrich, Eckhard: *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann*. [Bd. I] Frankfurt am Main 1975, (= Das Abendland. Neue Folge 7).
- Heftrich, Eckhard: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*. Bd. II. Frankfurt am Main 1982, (= Das Abendland. Neue Folge 14).
- Heftrich, Eckhard: „Vom höheren Abschreiben.“ In: Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*. Frankfurt am Main 1991, S. 1-20.
- Heftrich, Eckhard: „Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud. Zu Mythos und Psychologie im *Josephsroman*.” In: *Thomas Mann Jahrbuch* 4 (1991), S. 58-74.
- Heftrich, Eckhard: *Geträumte Taten. „Joseph und seine Brüder“*. Über Thomas Mann. Band III. Frankfurt am Main 1993, (= Das Abendland. Neue Folge 21).
- Heftrich, Eckhard: „Davos als mythischer Ort.” In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 225-247.
- Heilbrun, Carolyn G.: *Towards a Recognition of Androgyny*. New York 1973.
- Heimendahl, Hans Dieter: *Kritik und Verklärung. Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“, „Der Zauberberg“, „Goethe und Tolstoi“ und „Joseph und seine Brüder“*. Würzburg 1998.
- Heine, Elizabeth: „Introduction.“ In: E.M. Forster: *The Longest Journey*. London 1989, S. VII-LXX.
- Heine, Gert: *Thomas Mann in Dänemark*. Lübeck 1975 (= Senat der Hansestadt Lübeck, Amt für Kultur, Veröffentlichung VIII).
- Heitmann, Annegret: *Noras Schwestern. Weibliche Hauptpersonen in Romanen männlicher Autoren des modernen Durchbruchs. Eine Untersuchung des Entwicklungsaspekts*. Frankfurt am Main, Bern 1982, (= Europäische Hochschulschriften I, 534).
- Hending, Arnold: *Herman Bang paa Film*. Kopenhagen 1957.

BIBLIOGRAPHIE

- Henschen, Hans-Horst: „Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. München ²1996, Bd. XII, S. 531-533.
- Herzer, Manfred: *Magnus Hirschfeld. Leben und Werk eines jüdischen, schwulen und sozialistischen Sexologen*. Frankfurt am Main und New York 1992.
- Heydenreich, Titus: „Eros in der Unterwelt.“ In: Eberhard Leube und Ludwig Schrader (Hg.): *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Berlin 1972.
- Hillesheim, Jürgen: *Die Welt als Artefakt. Zur Bedeutung von Nietzsches „Der Fall Wagner“ im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989, (= Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 13).
- Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990.
- Hirschauer, Stefan: „Wie sind Frauen, wie sind Männer?“ Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem.“ In: Christiane Eifert, Angelika Epple, Martina Kessel u.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt am Main 1996, (= Edition Suhrkamp 1735), S. 240-256.
- Hirschfeld, Magnus: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. Berlin ²1920, (= Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen, Bd. 3).
- Hirschfeld, Magnus: *Von einst bis jetzt. Geschichte einer homosexuellen Bewegung 1897-1922*. Hg. u. mit einem Nachwort versehen v. Manfred Herzer und James Steakley. Berlin 1986, (= Schriftenreihe der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft 1).
- Hoesterey, Ingeborg: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt am Main 1988, (= Athenäums Monographien Literaturwissenschaft 92).
- Hoffmeister, Werner: *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*. London, Den Haag, Paris 1965, (= Studies in German Literature 2).
- Holliger, Christine: *Das Verschwinden des Erzählers. Die Entwicklung der Erzählerrolle in der skandinavischen Prosa 1870-1900*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1988, (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik 20).
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen 1993.
- Holzappel, Heinrich: *Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud - Thomas Mann - Rilke und Jacques Lacan*. Essen 1986, (= Genealogica 8), S. 104-105.
- Houken, Aage: „Thomas Mann og Norden.“ In: *Nordisk Tidskrift*, 45 (1969), S. 213-29.
- Huller, Helene: *Der Schriftsteller Friedrich Huch. Studien zu Literatur und Gesellschaft um die Jahrhundertwende*. München 1974, diss.
- Iser, Wolfgang: „Der Lesevorgang.“ In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 253-276.
- Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte.“ In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 228-252.
- Jacobsen, Harry: *Den unge Herman Bang*. Kopenhagen 1954.
- Jacobsen, Harry: *Herman Bang. Resignationens Digter*. Kopenhagen 1957.
- Jacobsen, Harry: *Aarene, der gik tabt. Den miskendte Herman Bang*. Kopenhagen 1961.
- Jacobsen, Harry: *Den tragiske Herman Bang*. Kopenhagen 1966.
- Jacobsen, Harry: *Herman Bang. Nye studier*. Kopenhagen und Oslo 1974.
- Jeppesen, Peter, Ebbe Villadsen, Ole Caspersen: *Danske Spillefilm 1968-1991*. Kopenhagen 1993.
- Jepsen, Harald: „Herman Bang i Prag.“ In: *Danske studier* 1993, S. 116-124.
- Jonas, Emil: „Am Wege. Von Hermann [sic] Bang.“ In: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes* 1887, 56. Jahrg., Bd. 111, S. 323-324.
- Jørgensen, John Chr.: *Den sande kunst. Studier i dansk 1800-tals realisme*. Kopenhagen 1980.

- Joseph, Erkme: „Das Motiv ‚Hand‘ – ein Beispiel für Leitmotivtechnik im *Zauberberg* von Thomas Mann.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge 34 (1993), S. 131-69.
- Junge, Friedrich: „Thomas Manns fiktionale Welt Ägypten.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 6 (1993), S. 37-57.
- Karrer, Wolfgang: „Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 98-116.
- Karthus, Ulrich (Hg.): *Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Stuttgart 1977, (= Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung 13).
- Karthus, Ulrich: „Zu Thomas Manns Ironie.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 1 (1988), S. 80-98.
- Keiler, Jelka: *Geschlechterproblematik und Androgynie in Thomas Manns „Joseph“-Romanen*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien 1999, (= Europäische Hochschulschriften I, 1723).
- Keilson-Lauritz, Marita: „Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik.“ In Maria Kalveram und Wolfgang Popp (Hg.): *Homosexualitäten – literarisch: literaturwissenschaftliche Beiträge zum internationalen Kongress „Homosexuality, Which Homosexuality?“*, Amsterdam 1987. Essen 1991, (= Literatur: Männlichkeit, Weiblichkeit 3), S. 63-75.
- Keilson-Lauritz, Marita: *Die Geschichte der eigenen Geschichte. Literatur und Literaturkritik in den Anfängen der Schwulenbewegung am Beispiel des „Jahrbuchs für sexuelle Zwischenstufen“ und der Zeitschrift „Der Eigene“*. Berlin 1997, (= Homosexualität und Literatur 11).
- Keilson-Lauritz, Marita: „Ganymed trifft Tadzio. Überlegungen zu einem ‚Kanon der Gestalten‘.“ In: Gerhard Härle, Wolfgang Popp und Annette Runte (Hg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Stuttgart 1997, S. 23-39.
- Keilson-Lauritz, Marita und Wim Hottentot: „Literaturwissenschaft und (männliche) Homosexualität.“ In: Rüdiger Lautmann (Hg.): *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Frankfurt am Main und New York 1993, S. 375-384.
- Kennedy, Hubert: *Karl Heinrich Ulrichs. Sein Leben und sein Werk*. Übers. v. Menso Folkerts. Stuttgart 1990, (= Beiträge zur Sexualforschung 65).
- Kerényi, Karl: *Hermes der Seelenführer*. Zürich 1944, (= *Albae vigiliae*, Neue Folge 1).
- Kernberg, Otto F.: *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*. Übersetzt von Hermann Schultz. Frankfurt am Main ⁶1991, (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 429), [Amerikanische Originalausgabe unter dem Titel: *Borderline Conditions and Pathological Narcissism*. New York 1975].
- Keutler, Franz J.: „Herman Bang: *Haabløse Slægter*.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. München ²1996, Bd. II, S. 192-193.
- Kim, Youn-Ock: *Das ‚weibliche‘ Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997, (= Europäische Hochschulschriften I, 1645).
- Koc, Richard: „Magical Enactments: Reflections on ‚Highly Questionable‘ Matters in *Der Zauberberg*.“ In: *The Germanic Review* 68 (1993), S. 108-117.
- Kohut, Heinz: *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*. Aus dem Amerikanischen von Lutz Rosenkötter. Frankfurt am Main 1973. [Amerikanische Originalausgabe unter dem Titel: *The Analysis of the Self. A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. New York 1971.]

BIBLIOGRAPHIE

- Kohut, Heinz: „Formen und Umformungen des Narzißmus. [Übersetzt von Käte Hügel]“ In: Heinz Kohut: *Die Zukunft der Psychoanalyse. Aufsätze zu allgemeinen Themen und zur Psychologie des Selbst*. Frankfurt am Main 1975, (= Suhrkamp Taschenbuch 125), S. 140-172.
- Kohut, Heinz: *Die Heilung des Selbst*. Übersetzt von Elke vom Scheidt. Frankfurt am Main 1979, (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 373), S. 279, [Die amerikanische Originalausgabe erschien 1977 unter dem Titel *The Restoration of the Self*].
- Koopmann, Helmut: „Die Lehren des Zauberbergs.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 59-80.
- Koopmann, Helmut (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart ²1995.
- Koskimies, Rafael: *Der nordische Dekadent. Eine vergleichende Literaturstudie*. Helsinki 1968, (= Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia B, 155).
- Kristiansen, Børge: *Unform – Form – Überform. Thomas Manns „Zauberberg“ und Schopenhauers Metaphysik*. Kopenhagen 1978, (= Kopenhagener germanistische Studien 5).
- Krogmann, Willi: „Der Name ‚Margarethe‘ in Goethes *Faust*.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 55 (1930), S. 361-379.
- Kullmann, Dorothea (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen 1995.
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1985.
- Kurzke, Hermann: „Die Erotik des Zauberbergs.“ In: *Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft* 6/7 (1987), S. 55-69.
- Kurzke, Hermann: *Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman*. Frankfurt am Main 1993, (= Fischer Taschenbuch 11806).
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. München 1999.
- Land, Hans: „Herman Bang.“ In: *Die Schaubühne* 1912, S. 188-190.
- Land, Hans: „Herman Bang.“ In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 13 (1912), S. 335-339.
- Larsen, Karl: „Herman Bang.“ In: *Litteraturen* 1918, S. 639-646.
- Lauterbach, Ulrich: *Herman Bang. Studien zum dänischen Impressionismus*. Breslau 1937, diss.
- Lauterbach, Ulrich: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Sommerfreuden*. Berechtigte Übertragung von Francis Maro. Frankfurt am Main 1979, S. 145-158.
- Lederer, Wolfgang: *The Kiss of the Snow Queen. Hans Christian Andersen and Man's Redemption by Woman*. Berkeley, Los Angeles, London 1986.
- Lehnert, Herbert: *Thomas Mann – Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965.
- Lindemann, Gesa: „Magnus Hirschfeld.“ In: Rüdiger Lautmann (Hg.): *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Frankfurt am Main und New York 1993, S. 91-104.
- Lindner, Monika: „Integrationsformen der Intertextualität.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 116-135.
- Link, Manfred: *Namen im Werk Thomas Manns. Deutung, Bedeutung, Funktion*. Tokio 1966, (= The Proceedings of the Department of Foreign Languages and Literatures, College of General Education, University of Tokyo XIV, 1).
- Ludwig, Emil: „Herman Bang.“ In: *S. Fischer-Verlag. Das 26. Jahr*. Berlin 1912, S. 22-27.
- Luft, Klaus Peter: *Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann*. New York, Washington D.C., Boston, Bern, Frankfurt am Main 1998, (= Studies on Themes and Motifs in Literature 30).
- Lund, Hans: *Impressionism och litterär text*. Stockholm 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart ⁵1991, (= Kröners Taschenausgabe 464).
- Maar, Michael: „Der Flug der ausgestopften Vögel. Thomas Manns Notizen, Briefe, Quellen und Tagebücher.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge 33 (1992), S. 299-317.
- Maar, Michael: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*. München und Wien 1995.
- Maar, Michael: „Ein Zwieback hilft der Mutter auf. Knusprig und frisch: Zwei Romane von Herman Bang in neuer Übersetzung.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.10.1998.
- Marhold, Hartmut: *Impressionismus in der deutschen Dichtung*. Frankfurt am Main, Bern, New York 1985, (= Europäische Hochschulschriften I, 870).
- Martin, Robert K.: „Walt Whitman und Thomas Mann.“ Autorisierte Übersetzung von Karl Werner Böhm. In: *Forum Homosexualität und Literatur* 5 (1988), S. 59-68. [Bereits 1986 auf Englisch unter dem Titel „Walt Whitman and Thomas Mann.“ In: *Quarterly Review* 4 (1986), S. 1-6 erschienen].
- Marx, Leonie: „Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen.“ In: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart ²1995, S. 164-199.
- Marx, Leonie: „Herman Bangs Regiekunst in *Hendes Højhed*.“ In: *Journal of English and Germanic Philology* 95 (1996), S. 52-78.
- Matthias, Klaus: *Thomas Mann und Skandinavien*. Lübeck 1969, (= Kultusverwaltung der Hansestadt Lübeck. Veröffentlichung III).
- Mayer, Hans: *Thomas Mann*. Frankfurt am Main 1980, (= Suhrkamp Taschenbuch 1047).
- Mayer, Hans: *Außenseiter*. Frankfurt am Main 1981, (= Suhrkamp Taschenbuch 736).
- Mendelssohn, Peter de: *S. Fischer und sein Verlag*. Frankfurt am Main 1970.
- Mendelssohn, Peter de: *Nachbemerkungen zu Thomas Mann. Bd. 1: „Buddenbrooks“, Der Zauberberg“, Doktor Faustus“, „Der Erwählte“*. Frankfurt am Main ³1982, (= Fischer Taschenbuch 5770).
- Mendelssohn, Peter de: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*. Überarbeitet von Christina Klostermann. Frankfurt am Main ³1996.
- Meyer, Herman: *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart ²1967.
- Mogren, Jan: *Herman Bangs „Haabløse Slægter“*. Lund 1957, diss.
- Mölk, Ulrich: „Einleitung zu Teil II: Impressionistischer Stil.“ In: Dorothea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen 1995, S. 325-30.
- Moeller-Bruck, Arthur: „Herman Bang. Ein ironischer Dichter aus Dänemark.“ In: *Nord und Süd* 104 (1903), S. 189-196.
- Møller Kristensen, Sven: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900. Med et tillæg om stiludviklingen efter år 1900*. Kopenhagen 1955.
- Møller Kristensen, Sven: „Noter.“ In: Herman Bang: *Ved Vejen. Med vejledningen ved Sven Møller Kristensen udgivet af Dansk lærerforeningen*. Kopenhagen ⁷1961, S. 157-158.
- Myers, D. A.: *Thomas Mann: Eros, Narcissism, Caritas. The Rôle of Love in the Dialectic of his Works*. Sydney 1966, diss.
- Nielsen, Frederik: *J.P. Jacobsen. Digteren og Mennesket*. Kopenhagen 1953.
- Nilsson, Torbjörn: *Impressionisten Herman Bang. Studier i Herman Bangs författarskap till och med „Tine“*. Stockholm 1965.
- Ohl, Hubert: *Ethos und Spiel. Thomas Manns Frühwerk und die Wiener Moderne. Eine Revision*. Freiburg im Breisgau 1995, (= Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae 39).
- Pages, Neil Christian: „Vivian Greene-Gantzberg: *Biography of Danish Literary Impressionist Herman Bang*.“ In: *Scandinavian Studies* 70 (1998), S. 398-399.
- Parkes, Ford B.: „The Image of the Tiger in Thomas Mann's *Tod in Venedig*.“ In: *Studies in 20th Century Literature* 3 (1978), S. 73-83.

BIBLIOGRAPHIE

- Parkes-Perret, Ford B.: „Thomas Mann's Novella *Das Wunderkind*. The Androgynous Artist.“ In: *Colloquia Germanica* 25 (1992), S. 19-35.
- Paul, Fritz: „Nachwort.“ In: J.P. Jacobsen: *Niels Lyhne*. Aus dem Dänischen von Anke Mann. Frankfurt am Main 1981, (= Insel Taschenbuch 44), S. 281-291.
- Paul, Fritz: „Herman Bang: *Ved Vejen*.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Hg. v. Walter Jens. München ²1996, Bd. II, S. 195-96.
- Pequigney, Joseph: „Myth.“ In: Claude J. Summers (Hg.): *The Gay and Lesbian Literary Heritage. A Reader's Companion to the Writers and their Works, from Antiquity to the Present*. London ²1997, S. 508-513.
- Petersen, Jürgen H.: „Die Märchenmotive und ihre Behandlung in Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*.“ In: *Sprachkunst* 4 (1973), S. 216-30.
- Pfäfflin, Friedrich und Ingrid Kußmaul: *S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*. Marbach 1985, (= Marbacher Katalog 40).
- Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 1-30.
- Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: „The Picture of Dorian Gray*.“ München 1986, (= UTB 1388).
- Plett, Heinrich F.: „Intertextualities.“ In: Heinrich F. Plett (Hg.): *Intertextualities*. Berlin und New York 1991, (= Research in Text Theory 15), S. 3-27.
- Poppenberg, Felix: „Bang der Künstler.“ In: *Die neue Rundschau* 23 (1912), S. 420-426.
- Præstgaard-Andersen, Lise: *Sorte damer. Studier i femme fatale-motivet i dansk digtning fra romantik til århundredskifte*. Kopenhagen 1990.
- Prang, Helmut: „Impressionismus.“ In: Paul Merker und Wolfgang Stammeler (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Neu bearbeitet und unter Mitarbeit von Klaus Kanzog herausgegeben von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin ²1958, Bd. 1, S. 749-750.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Übersetzt aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger. München 1963. [Italienische Originalausgabe unter dem Titel: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florenz 1930.]
- Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986.
- Reed, T.J.: *Thomas Mann: „Der Tod in Venedig“*. Text, Materialien, Kommentar. 1983 München und Wien, (= Hanser Literatur-Kommentare 19).
- Reich-Ranicki, Marcel: *Thomas Mann und die Seinen*. Stuttgart 1987.
- Reich-Ranicki, Marcel: „O sink hernieder, Nacht der Liebe“. Der junge Thomas Mann, der Eros und die Musik.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 7 (1994), S. 187-198.
- Renger, Almut-Barbara: „Lektürehinweise.“ In: Almut-Barbara Renger (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999, (= Reclam-Bibliothek 1661), S. 259-292.
- Renger, Almut-Barbara: „Vorwort.“ In: Almut-Barbara Renger (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999, (= Reclam-Bibliothek 1661), S. 14-20.
- Renner, Rolf Günter: *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte von Thomas Mann*. München 1985.
- Requadt, Paul: „Jugendstil im Frühwerk Thomas Manns.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 40 (1966), S. 206-216.
- Rey, W.H.: „Rechtfertigung der Liebe in Th. Manns Erzählung *Die Betrogene*.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 34 (1960), S. 428-448.
- Rifbjerg, Synne: „Et ikke lykkeligt liv.“ In: *Weekendavisen* 27.09.-03.10. 1996.

BIBLIOGRAPHIE

- Römer, L[ucien] S[ophie] A[lbert] M[arie] von: „Über die androgynische Idee des Lebens.“ In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 5 (1903), S. 707-939.
- Rosen, Wilhelm von: *Månens Kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*. Kopenhagen 1993.
- Roth, Hans-Joachim: *Narzißmus. Selbstwertung zwischen Destruktion und Produktivität*. Weinheim und München 1990, (= Juventa Materialien).
- Rudloff, Holger: *Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*. Frankfurt am Main 1994, (= Fischer Taschenbuch 12170).
- Rümmele, Doris: *Mikrokosmos im Wort. Zur Ästhetik der Namensgebung bei Thomas Mann*. Bamberg 1969, diss.
- Runge, Doris: *Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann*. Stuttgart 1998.
- Russo, Vito: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. New York, Cambridge, Philadelphia²1987.
- Rychner, Max: „Das Werk Herman Bangs.“ In: *Wissen und Leben*, 13 (1920), S. 569-87.
- Sandberg, Hans-Joachim: „Suggestibilität und Widerspruch. Thomas Manns Auseinandersetzung mit Brandes.“ In: *Nerthus* 3 (1972), S. 119-163.
- Sandberg, Hans-Joachim: „Thomas Mann und Georg Brandes. Quellenkritische Beobachtungen zur Rezeption (un-)politischer Einsichten und zu deren Integration in Essay und Erzählkunst.“ In: Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*. Frankfurt am Main 1977, S. 285-306.
- Sandberg, Hans-Joachim: „Geprüfte Liebe. Thomas Mann und der Norden.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 9 (1996), S. 265-91.
- Sauereißig, Heinz: „Die Entstehung des Romans *Der Zauberberg*.“ In: Heinz Sauereißig (Hg.): *Die Besichtigung des Zauberbergs*. Biberach an der Riss 1974, S. 5-53.
- Schlüter, Hans-Jürgen: „Fragwürdiges in hochrangiger Prosa. Die parapsychologischen Motive in Rilkes *Aufzeichnungen...* und Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: Eijiro Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. München 1991, (= Akten des Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990), Bd. 11, S. 177-183.
- Schmitt, Saladin: „Über Herman Bang.“ In: *Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn* 7 (1912) [Reprint 1975], S. 208-232.
- Schneck, Erna H.: „Women in the Works of Thomas Mann.“ In: *Monatshefte für deutschen Unterricht* 32 (1940), S. 145-164.
- Schneider, Wolfgang: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*. Frankfurt am Main 1999, (= Thomas-Mann-Studien XIX).
- Schönau, Walter: „Thomas Mann und Skandinavien.“ In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 16 (1995), S. 159-169.
- Schöne, Albrecht: „Kommentare.“ In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. I, Bd. 7/2, Frankfurt am Main 1994, (= Bibliothek deutscher Klassiker 114).
- Schröter, Klaus (Hg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hamburg 1969.
- Schulte-Middelich, Bernd: „Funktionen intertextueller Textkonstitution.“ In: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 197-242.
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.): *Metzlers Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart 1984.

BIBLIOGRAPHIE

- Secher, Claus: *Seksualitet og samfund i Herman Bangs romaner*. Kopenhagen 1973, (= Borgens Billigbogs Bibliotek 23).
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*. New York, London, Toronto, Sydney, Singapur 1991.
- Seidlin, Oskar: „Das hohe Spiel der Zahlen: Die Peeperkorn-Episode in Thomas Manns *Zauberberg*.“ In: Oskar Seidlin: *Klassische und moderne Klassiker. Goethe – Brentano – Eichendorff – Gerhart Hauptmann – Thomas Mann*. Göttingen 1972, S. 103-126.
- Seitz, Gabriele (Hg.): *Der Zauberberg. Ein Film von Hans W. Geißendörfer nach dem Roman von Thomas Mann*. Frankfurt am Main 1982, (= Fischer Taschenbuch 3676).
- Showalter, Elaine: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York, London 1990.
- Sommerhage, Claus: *Eros und Poesis. Über das Erotische im Werk Thomas Manns*. Bonn 1983, (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 40).
- Sommerhalder, Hugo: *Zum Begriff des literarischen Impressionismus*. Zürich 1961, (= Eidgenössische Technische Hochschule. Kultur- und Staatswissenschaftliche Schriften 113).
- Sørensen, Bengt Algot: „Tyskland.“ In: F.J. Billeskov Jansen (Hg.): *J.P. Jacobsens spor i ord, billeder og toner*. Kopenhagen 1985, S. 111-58.
- Sørensen, Bengt Algot: *Jens Peter Jacobsen*. München 1990, (= Beck'sche Reihe 618).
- Sørensen, Bengt Algot: *Funde und Forschungen. Ausgewählte Essays*. Hg. v. Steffen Arndal. Odense 1997.
- Sørensen, Villy: „Indledning.“ In: Herman Bang: *Haabløse Slægter*. Udgivet med indledning ved Villy Sørensen. Kopenhagen 1972, (= Gyldendals Tranebøger), S. 5-21.
- Spitzer, Leo: „Pseudoobjektive Motivierung. Eine stilistisch-literaturpsychologische Studie.“ In: *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* 46 (1923), S. 359-85.
- Sprecher, Thomas: „Davos in der Weltliteratur. Zur Entstehung des *Zauberbergs*.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 9-42.
- Spreckelsen, Tilman: „Nachwort: ‚Während man Jahr um Jahr wartet.‘“ In: Herman Bang: *Ein herrlicher Tag*. Erzählungen. Aus dem Dänischen übersetzt von Elfriede Adelberg, Ernst Brausewetter, Emil Jonas und Bernhard Schulze. Berlin 1999. S. 459-463.
- Stangerup, Hakon: „De berømte og berygtede romaner.“ In: Mette Winge (Hg.): *Omkring „Haabløse Slægter“*. Kopenhagen 1972, S. 228-233.
- Stangerup, Hakon: „Herman Bang.“ In: *Dansk litteraturhistorie*. Kopenhagen 1977, Bd. IV, S. 226-267.
- Stanzel, Franz K[arl]: *Typische Formen des Romans*. Göttingen ¹¹1987, (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1187).
- Stanzel, Franz K[arl]: *Theorie des Erzählens*. Göttingen ⁴1989, (= UTB 904).
- Stanzel, Franz Karl: „Begegnungen mit Erlebter Rede 1950-1990.“ In: Dorothea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen 1995, S. 15-27.
- Steffensen, Steffen: „Thomas Mann und Dänemark.“ In: Rolf Wiecker (Hg.): *Gedenkschrift für Thomas Mann. 1875-1975*. Kopenhagen 1975, (= Text & Kontext Sonderreihe 2), S. 223-282.
- Stocker, Peter: *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, (= Explicatio).
- Strohmeyr, Armin: *Traum und Trauma. Der androgyne Geschwisterkomplex im Werk Klaus Manns*. Augsburg 1997.

BIBLIOGRAPHIE

- Stroka, Anna: „Der Impressionismus der deutschen Literatur. Ein Forschungsbericht.“ In: *Acta Universitatis Wratislaviensis* 45 (1966), S. 141-161.
- Strümper-Krobb, Sabine: *Impressionistische Erzählverfahren im Spiegel der Übersetzung. Zu deutschen Übersetzungen von Prosawerken Jens Peter Jacobsens zwischen 1877 und 1912*. Göttingen 1997, (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie 300).
- Swales, Martin: „‘Nimm doch vorher eine Tasse Tee...‘. Humor und Ironie bei Theodor Fontane und Thomas Mann.“ In: Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger, Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer (Hg.): *Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997*. Frankfurt am Main 1998, (= Thomas-Mann-Studien XVIII), S. 135-148.
- Swift, Astrid: „Die *femme fatale* im Kontext der Frauenemanzipation.“ In: Werner Bies und Hermann Jung (Hg.): *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag*. Baden-Baden 1988, (= Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Ergänzungsband 2), S. 203-220.
- Tegtmeyer, Henning: „Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis.“ In: Josef Klein und Ulla Fix (Hg.): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen 1997, S. 49-81.
- Thomalla, Ariane: *Die ‚femme fragile‘. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf 1972, (= Literatur in der Gesellschaft 15).
- Thon, Luise: *Die Sprache des deutschen Impressionismus. Ein Beitrag zur Erfassung ihrer Wesenszüge*. München 1928, (= Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte. Neue Folge 1).
- Tillmann, Claus: *Das Frauenbild bei Thomas Mann. Der Wille zum strengen Glück. Frauenfiguren im Werk Thomas Manns*. Wuppertal ³1994, (= Deimling Wissenschaftliche Monographien 2).
- Treitel, Ilona: *The Dangers of Interpretation. Art and Artists in Henry James and Thomas Mann*. New York und London 1996.
- Ungerer, Klaus: „Ein Brief jagt den nächsten. Dorrit Willumsens preisgekrönte Romanbiographie *Bang*.“ In: *Kieler Nachrichten* 26.10.1998, auch im Internet unter: <http://www.geocities.com/SoHo/3057/willum.html> (Stand: November 2000).
- Vaget, Hans Rudolf: „Thomas Mann und Theodor Fontane. Eine rezeptionsästhetische Studie zu *Der kleine Herr Friedemann*.“ In: *Modern Language Notes* 90 (1975), S. 448-71.
- Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984.
- Vinge, Louise: *The Narcissus Theme in Western Literature up to the Early 19th Century*. Lund 1967, diss.
- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen ⁷1990, (= WV-Studium 145).
- Vollmann, Rolf: „Weltfensterscheiben. Der Touristengucker Herman Bang.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20.11.1993.
- Wallinger, Sylvia: „„Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren.“ Gesundete Männlichkeit – gezähmte Weiblichkeit in Thomas Manns *Königliche Hoheit* und *Wälsungenblut*.“ In: Sylvia Wallinger und Monika Jonas: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Innsbruck 1986, (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 31), S. 235-257.
- Walter, Ernst: „Nachwort.“ In: Herman Bang: *Exzentrische und stille Existenzen*. Aus dem Dänischen von Elfriede Adelberg, Ernst Brausewetter, Emil Jonas und anderen. Leipzig 1964, (= Sammlung Dieterich 281), S. 531-565.

BIBLIOGRAPHIE

- Wasbutzki, Berta: „Erinnerungen an Herman Bang.“ In: *Die Freude: Blätter einer neuen Gesinnung* 1920, S. 121-149.
- Wedekind-Schwertner, Barbara: „*Daß ich eins und doppelt bin.*“ *Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns.* Frankfurt am Main, Bern, New York, Nancy 1984, (= Europäische Hochschulschriften I, 785).
- Weilen, Alexander von: „Neue Erzählungen.“ In: Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*, München, Nr. 221, 30.9.1898, S. 1-4.
- Weinzierl, Ulrich: „Die ‚besorgniserregende Frau‘. Anmerkungen zu *Luischen*, Thomas Manns ‚peinlichster Novelle‘.“ In: *Thomas Mann Jahrbuch* 4 (1991), S. 9-20.
- Weise, Günter: „Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten.“ In: Josef Klein und Ulla Fix (Hg.): *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität.* Tübingen 1997, S. 39-48.
- Werner, Ralph Michael: *Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers.* Frankfurt am Main, Bern 1981, (= Europäische Hochschulschriften I, 402).
- Westendorf, Wolfhart: „Androgynie Götter.“ In: *Lexikon der Ägyptologie.* Begründet von Wolfgang Helck und Eberhard Otto. Herausgegeben von Wolfgang Helck und Wolfhart Westendorf. Wiesbaden 1977, S. 634-635.
- White, James. F.: „Introduction.“ In: Thomas Mann: *The Yale „Zauberberg“-Manuscript. Rejected Sheets Once Part of Thomas Mann's Novel.* Hg. v. James F. White. Bern und München 1980, (= Thomas-Mann-Studien IV), S. XII-XX.
- Wiese, Benno von: „Die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* als utopischer Roman.“ In: Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck.* Frankfurt am Main 1977, S. 189-206.
- Wieseler, Friedrich: *Narkissos. Eine kunstmythologische Abhandlung nebst einem Anhang über die Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Cultus der Griechen.* Göttingen 1856.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart ⁷1989, (= Kröners Taschenausgabe 231).
- Winge, Mette: „10 billeder fra Herman Bang-albummet eller Et beskedent udvalg af Punchtegninger og Punch-tekster fra de første år af Herman Bangs omskiftelige karriere.“ In: *Bøger, biblioteker, mennesker. Et nordisk Festskrift tilegnet Torben Nielsen.* Kopenhagen 1988, S. 519-531.
- Wischmann, Antje: *Ästheten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J.P. Jacobsen, R.M. Rilke und H. v. Hofmannsthal.* Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991, (= Europäische Hochschulschriften XVIII, 58).
- Wißkirchen, Hans: „Ich glaube an den Fortschritt, gewiß.“ Quellenkritische Untersuchungen zu Thomas Manns Settembrini-Figur.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos.* Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 81-116.
- Wohlfahrt, Annette: *Die Vater-Sohn-Problematik im Leben von Thomas und Klaus Mann.* Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1989, (= Europäische Hochschulschriften I, 1108), S. 105.
- Wolfert, Raimund: „Max Eisfeld – Die große Liebe Herman Bangs.“ In: *Forum Homosexualität und Literatur* 33 (1998), S. 5-42.
- Woolf, Virginia: *A Room of One's Own. Three Guineas.* Hg. v. Morag Shiach. Oxford und New York 1992, (= The World's Classics).

- Wysling, Hans: „Die Fragmente zu Thomas Manns *Fürsten-Novelle*. Zur Urhandschrift der *Königlichen Hoheit*.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 64-105.
- Wysling, Hans: „Dokumente zur Entstehung des *Tonio Kröger*.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 48-63.
- Wysling, Hans: „*Ein Elender*. Zu einem Novellenplan Thomas Manns.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 106-122.
- Wysling, Hans: „*Geist und Kunst*. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay‘.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern und München 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 123-233.
- Wysling, Hans: „Zu Thomas Manns *Maja*-Projekt.“ In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern 1967, (= Thomas-Mann-Studien I), S. 23-47.
- Wysling, Hans: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den „Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull“*. Bern und München 1982, (= Thomas-Mann-Studien V).
- Wysling, Hans: „25 Jahre Arbeit im Thomas-Mann-Archiv. Rückblick und Ausblick.“ In: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*. Bern 1987, (= Thomas-Mann-Studien VII), S. 370-80.
- Wysling, Hans: „*Der Zauberberg* – als Zauberberg.“ In: Thomas Sprecher (Hg.): *Das „Zauberberg“-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main 1995, (= Thomas-Mann-Studien XI), S. 43-58.
- Wysling, Hans: „*Der Zauberberg*“ In: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart ²1995, S. 397-421.
- Wysling, Hans: „*Königliche Hoheit*.“ In: Hans Wysling: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Hg. v. Thomas Sprecher und Cornelia Bernini. Frankfurt am Main 1996, (= Thomas-Mann-Studien XIII), S. 219-230.
- Wysling, Hans: „Probleme der *Zauberberg*-Interpretation.“ In: Hans Wysling: *Ausgewählte Aufsätze 1963-95*. Hg. v. Thomas Sprecher und Cornelia Bernini, Frankfurt am Main 1996. (= Thomas-Mann-Studien XIII), S. 231-48.
- Wysling, Hans (Hg.) und Yvonne Schmidlin (Mitarb.): *Bild und Text bei Thomas Mann*. Bern und München 1975.
- Wysling, Hans und Yvonne Schmidlin: *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Zürich 1994.
- Zöller, Sigrid: *Der Begriff der ‚Haltung‘ als literarisches Gestaltungsprinzip bei Thomas Mann*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996, (= Europäische Hochschulschriften I, 1567).
- Zynda, Stefan: *Sexualität bei Klaus Mann*. Bonn 1986, (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 362).

Bibliographien, Bibliothekskataloge, Buchhandelsverzeichnisse:

- Dänische Literatur in deutscher Übersetzung 1987-1997*. Kopenhagen und Bonn 1997.
- Fallenstein, Robert und Christian Hennig: *Rezeption Skandinavischer Literatur in Deutschland. 1870-1914. Quellenbibliographie*. Neumünster 1977, (= Skandinavistische Studien 7).
- Generalregister zur „Neuen Rundschau“*. Jahrgang I-XX (1890-1909). Zusammengestellt von Oscar Arnstein. Berlin 1912.
- Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1700-1910*. München, New York, London, Paris 1979.

BIBLIOGRAPHIE

- Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1911-1965.* München 1976.
- Hennig, Christian, Jens Heese und Kirsten Kopiske: *Rezeption skandinavischer Literatur in den deutschsprachigen Ländern 1915-1980. Quellenbibliographie.* Neumünster 1988, (= Skandinavistische Studien 19).
- Herman Bangs værker på tysk.* Det kongelige Bibliotek Kopenhagen, NKS 2353⁵ 2°. <http://www.buchkatalog.de> (Stand: November 2000)
- Jonas, Klaus W. und Helmut Koopmann: *Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. III: Bibliographie der Kritik 1976-1994.* Frankfurt am Main 1997.
- Jørgensen, Aage: *Dansk litteraturhistorisk bibliografi.* Århus [erscheint jährlich].
- Karlsruher Virtueller Katalog (KVK).* <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>. (Stand: November 2000)
- Literarische Übersetzungsserien im deutschen Sprachraum 1820-1910.* Unter Mitarbeit von Ute Klünder, Angela Kuhk und Kai Steffen herausgegeben Bernd Weitemeier und Fritz Paul. Stuttgart 1999. [In Vorbereitung]
- The National Union Catalog. Pre-1956 Imprints.* Mansell 1969.

