Parfümierter Qualm, Magennerven und brotfarbene Bärte: Strategien der Komisierung in Thomas Manns Frühwerk am Beispiel der Wagner- Reminiszenzen

Comic techniques and allusions to Wagner

Le comique dans les références à Wagner

Julian Reidy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3712>

DOI : 10.4000/germanica.3712

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

Pagination : 81-101

ISBN : 9782913857391

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Julian Reidy, „Parfümierter Qualm, Magennerven und brotfarbene Bärte: Strategien der Komisierung in Thomas Manns Frühwerk am Beispiel der Wagner-Reminiszenzen“, *Germanica* [Online], 60 | 2017, Online erschienen am: 30 Juni 2019, abgerufen am 06 Januar 2021. URL: <http://journals.openedition.org/germanica/3712> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/germanica.3712>

Parfümierter Qualm, Magennerven und brotfarbene Bärte: Strategien der Komisierung in Thomas Manns Frühwerk am Beispiel der Wagner- Reminiszenzen

Julian REIDY
Université de Genève

Einleitung und Problemstellung

Dass Thomas Mann „als humoristischer Erzähler“ und „ebenso-
sehr als Ironiker“¹ gelten darf, ist eine Binsenweisheit². Was das aller-
dings genau heißen soll, bleibt trotz vieler Selbstkommentare Manns
und trotz Moränen an Forschungsliteratur nach wie vor offen. Beim
Versuch, Manns Humor- und Komikkonzeption zu verstehen, ergeben
sich nämlich zwei grundlegende Schwierigkeiten. Die erste ist produk-
tionsästhetischer Natur: „Theoretische Definitionen oder größere
Analysen vonseiten Thomas Manns zu Humor oder Ironie gibt es
nicht“, und Mann hat, wenn er Humor und seine Erscheinungsformen

1. — Helmut Koopmann, „Humor und Ironie“, in: Helmut Koopmann (Hrsg.),
Thomas Mann Handbuch, Stuttgart, Kröner, 2001, S. 836-853, hier: S. 836.

2. — Siehe Käte Hamburger, *Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman*,
München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1965; Reinhard Baumgart, *Das Ironische
und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München, Ullstein, 1964.

direkt thematisierte, die einschlägigen Begrifflichkeiten nicht etwa „scharf abgegrenzt, sondern sie mit fließenden Übergängen bestimmt“³. Wer sich eine genauere Vorstellung von der signifikanten Rolle machen will, welche humoristische Schreibverfahren in Manns Werk spielen, muss also „[k]asuisti[sch]“ vorgehen: „Wir können nur induzieren, weil das Definieren im Gesamtwerk fehlt“⁴. Aus Manns Selbstäußerungen jedenfalls „lassen sich keine Begriffsbestimmungen gewinnen“⁵. Diese Selbstäußerungen sind zudem stets auch Lektüreeinweisungen, welche die Literaturwissenschaft eigentlich mit Vorsicht genießen sollte. Wenn etwa die Trope der Ironie in der Mann-Forschung immer wieder Beachtung findet, dann nicht zuletzt deshalb, weil Mann selbst ihr in seinen poetologischen Stellungnahmen einen prominenten Platz zuwies. Solche Selbstkommentare sind jedoch keine feste Grundlage für stringente literaturwissenschaftliche Analysen; sie sind zuweilen diffus oder gar widersprüchlich, und Manns ästhetische Praxis kongruiert keineswegs immer mit seinen ästhetischen Programmentwürfen und Definitionsversuchen.

Das lässt sich gerade am Beispiel der Ironie unschwer zeigen. Im Schlusskapitel der *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) mit dem Titel „Ironie und Radikalismus“ deutet Mann die Ironie als Teil einer Binäropposition: „Der geistige Mensch hat die Wahl [...], entweder Ironiker oder Radikalist zu sein“⁶. In der Ironie gewahrt er dabei den „Geist des Konservatismus“, oder genauer, eines „intellektualistische[n] Konservatismus“⁷ am Werk – wenn nämlich die Kunst im „Ironische[n]“ ihr „heimatliche[s] Element“ erkenne, so komme ihr eine „Mittel- und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben“ zu, von der aus sie „nach beiden Seiten“ kritisch wirken könne: „[S]ie richtet sich gegen das Leben sowohl wie gegen den Geist, und dies nimmt ihr die große Gebärde, dies gibt ihr Melancholie und Bescheidenheit. [...] Der Künstler also, sofern er Ironiker ist, ist melancholisch und bescheiden“⁸. Eine genaue Definition der Ironie gibt Mann hier ebenso wenig wie anderwärts, aber Koopmann ist wohl zuzustimmen, wenn er das in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* artikuliert Verständnis der

3. — H. Koopmann, „Humor und Ironie“, a.a.O., S. 836. Das erkannte schon Hamburger in ihrer Studie: „In seinem Sprachgebrauch unterscheidet [Mann] nicht immer zwischen Ironie und Humor, ironisch und humoristisch“ (K. Hamburger, *Humor...*, a.a.O., S. 14).

4. — Yvonne Nilges, „Humor und Größe haben viel mit einander zu tun“. Thomas Mann und Laurence Sterne“, *Thomas Mann Jahrbuch* 24/2011, S. 143–154, hier: S. 144.

5. — H. Koopmann, „Humor und Ironie“, a.a.O., S. 845.

6. — Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, hrsg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a.M., Fischer, 2009, S. 617.

7. — Ebd., S. 634.

8. — Ebd., S. 626.

Trope liest als „Fähigkeit und [...] Notwendigkeit, zwischen Extremen zu bleiben, Gegensätze von der jeweils anderen Seite her zu kritisieren und den Anspruch ihrer Dominanz damit zu relativieren. Ironie ist der Standpunkt der Standpunktlosigkeit“⁹ – oder eben des ‚Unpolitischen‘. Dementsprechend postuliert auch Hamburger: „Ironie hat ihre Wurzel in Distanznahme, d. h. in einem ‚kritischen‘ Bewusstsein, das sich niemals unmittelbar den Erscheinungen hingibt“¹⁰. Diese Ironiekonzeption scheint sich – im Gegensatz zu anderen Aspekten der *Betrachtungen* – lange in Manns Denken erhalten zu haben, denn noch im Aufsatz „Die Kunst des Romans“ (1939) definiert er „Ironie“ als „Objektivität“, und den „epische[n] Kunstgeist“ kurzerhand als „Geist der Ironie“: Dieser „Geist“ verbürge einen „sonnenhaft klar und heiter das Ganze umfassende[n] Blick, der eben der Blick der Kunst, will sagen der Blick höchster Freiheit, Ruhe und einer von keinem Moralismus getrübbten Sachlichkeit ist. [...] Die epische Ironie ist [...] eine Ironie des Herzens, eine liebevolle Ironie; es ist die Größe, die voller Zärtlichkeit ist für das Kleine“¹¹.

Diese Sichtweise scheint dann allerdings im ebenfalls 1939 erschienenen Roman *Lotte in Weimar* kurzerhand wieder kassiert zu werden: Hier divergieren die künstlerische Faktur und die theoretisch behauptete poetologische Position. Als nämlich Riemer gegenüber Lotte ausführt, weshalb er sich in Goethes Nähe nicht „wohl fühle[n]“ kann, kommt er auf dessen „eigentümliche Kälte“ und „vernichtenden Gleichmut“ zu sprechen – Goethe repräsentiere in gewisser Hinsicht „die Neutralität und Indifferenz der absoluten Kunst“, welche ihrerseits „auf umfassende[r] Ironie“ fuße:

Überlegen Sie, was das [d. h. Goethes – authentischer – Ausspruch, Ironie sei „das Körnchen Salz, durch welches das Aufgetischte erst genießbar“ werde, Anm. v. J. R.] heißen will: es sei nichts genießbar ohne einen Beisatz von Ironie, id est von Nihilism. Das ist der Nihilism selbst und die Vernichtung der Begeisterung, vorbehaltlich allenfalls derjenigen für die absolute Kunst, wenn das eine Begeisterung zu nennen ist¹².

Man tut zwar, wie Mathias Mayer mit Recht anmahnt, gut daran, sich zu vergegenwärtigen, dass hier nicht Mann, sondern eine Romanfigur

9. — H. Koopmann, „Humor und Ironie“, a.a.O., S. 846.

10. — K. Hamburger, *Humor...*, a.a.O., S. 12.

11. — Thomas Mann, „Die Kunst des Romans“, in: *Reden und Aufsätze Bd. 2*, Frankfurt a.M., Fischer, 1974, S. 348-362, hier: S. 353.

12. — Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, hrsg. von Werner Frizen, Frankfurt a.M., Fischer, 2003, S. 91f.; siehe zum Stichwort der ironischen „Kälte“ auch das ‚Teufelsgespräch‘ in *Doktor Faustus*. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt a.M., 2007, S. 331; S. 339.

spricht, ein „von Natur und Leben vernachlässigte[r] Adjutan[t]“¹³. Dennoch bürgt *Lotte in Weimar*, zumal durch die enge zeitliche Nachbarschaft zu „Die Kunst des Romans“, dafür, dass Manns humortheoretische Reflexionen und seine humoristische Praxis zwei sehr verschiedene Dinge sind.

Hierfür bietet auch eine Rundfunkdiskussion von 1953 ein klares Indiz. In diesem Rahmen hält Mann fest, dass „man [...] sehr wohl versucht sein“ könne, „die Ironie als das höhere Prinzip zu betrachten“ als den Humor (und lässt unerwähnt, dass er selbst lange diese Sichtweise hegte) –, fügt jedoch hinzu, dass es ihn „[l]angweil[e]“, von der Kritik „auf den Begriff der Ironie fest[ge]legt“ zu werden: „Ironie [...] ist der Kunstgeist, der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln, ein intellektuelles Lächeln [...], entlockt, während der Humor das heraufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst persönlich höher schätze [...]“¹⁴. Zum Ende seines Lebens scheint Mann eine spezifische Form von (begrifflich immer noch sehr unscharfem) ‚Humor‘ somit höher geschätzt zu haben als jenen Ironiebegriff, den er einst mit dem Künstlertum schlechthin identifizierte – ein Sinneswandel, der sich im wirkungsästhetischen Ideal des „heraufquellende[n] Lachen[s]“ ausdrückt, welches die „Ironie des Herzens“ aus dem Aufsatz über die „Kunst des Romans“ augenscheinlich ersetzt.

Dieses allerdings wiederum zu relativierende¹⁵ Umdenken schlug sich auch in einem Brief an Irita van Doren vom 28. August 1952 nieder, in dem es heißt: „Tatsächlich fühle ich mich in erster Linie als Humorist – und das ist eine Art von Selbstgefühl, das sich mit dem Olympischen und Pompösen schlecht zusammenreimt. Humor [...] ist ein Ausdruck der Menschenfreundlichkeit und guter Erdenkameradschaft“¹⁶. Erklärbar ist Manns Oszillieren zwischen (diffus bleibenden) Bekenntnissen zu ‚Ironie‘ und ‚Humor‘, bei letztlcher Favorisierung eines ‚menschenfreundlichen‘ Humorkonzepts, wahrscheinlich primär biographisch, auf Basis der „Erfahrungen der Nazi Herrschaft“, welche die „Einsicht“ gezeitigt haben mochten, „dass

13. — Mathias Mayer, „Thomas Manns ‚Heute‘. Ethik und Ironie der Menschlichkeit“, *Thomas Mann Jahrbuch* 19/2006, S. 9-22, hier: S. 16.

14. — Thomas Mann, „Humor und Ironie. Beitrag zu einer Rundfunkdiskussion“, in: *Reden und Aufsätze Bd. 3*, Frankfurt a.M., Fischer, 1974, S. 801-805, hier: S. 801f.

15. — Siehe Manns Brief an Reinhard Baumgart vom 21.1.1954: „Mit meiner kleinen Radio-Improvisation über Ironie und Humor hat es nicht viel auf sich. Sie war eigentlich nur eine momentane Reaktion auf den seichten [...] Missbrauch, den die Kritik mit Schlagworten treibt, die ich ihr selbst in die Hand gegeben, wie ‚Ironie““. Hans Bürgin, Hans-Otto Mayer (Hrsg.), *Die Briefe Thomas Manns 1951-1955 und Nachträge*, Frankfurt a.M., Fischer, 1987, S. 275. Siehe auch K. Hamburger, *Humor...*, a.a.O., S. 16f.

16. — Thomas Mann, *Briefe 1948-1955*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a.M., Fischer, 1965, S. 220.

auch die eigene Standpunktlosigkeit aufgehoben [...] werden müsse“¹⁷. Dabei kann das Humoristische, qua „herzaufquellende[m] Lachen“, ein „Antidot gegen Melancholisches“, gegen die „gemeine Wirklichkeit“¹⁸ bilden, ohne die kühle intellektuelle Distanz der Ironie¹⁹ aufzuweisen. In jedem Fall aber, das zeigen diese resümierenden Ausführungen beispielhaft, war Manns Auseinandersetzung mit den für sein Werk so wichtigen Techniken des Humors zeitlebens ziemlich unscharf und noch dazu amorph: Seine Sichtweise unterlag offenbar anhaltenden Veränderungsprozessen.

Daraus ergibt sich ein zweites, rezeptionsästhetisches oder forschungsgeschichtliches Problem, das andeutungsweise schon gestreift wurde. Viele Interpreten tendierten und tendieren nämlich dazu, besagte terminologische und konzeptuelle Unschärfen zu vereindeutigen, um Manns Schaffen dann doch eine einheitliche Definition von Humor, Komik und Ironie attestieren oder Mann eindeutig beispielsweise als ‚Humoristen‘ oder als ‚Ironiker‘ zeichnen zu können. So macht László V. Szabó die „Ironie“ als „Wesenszug“²⁰ von Manns Werken aus, während ihm Martin Swales eher ein „humorvoll-resigniertes Wissen um die materiellen Bedingungen geistiger Prozesse“²¹ zuspricht; klar wertend äußert sich sodann Ernst Nündel, der im Humor ein „mindere[s] Ideal“²² sieht. Wenig hilfreich scheint es auch, wie Reinhard Baumgart aller komiktheoretischen Differenzierung zu entsagen und stattdessen einen „Einheitsbegriff des Ironischen“ zu konstruieren, diesem in Manns Gesamtwerk nachzuspüren und den Autor folglich immer schon „als Ironiker aufzufassen“²³: Es ist wohl zu kurz gedacht, wenn man Thomas Manns Poetologie, die „Grundbedingung der Mannschen [sic]

17. — H. Koopmann, „Humor und Ironie“, a.a.O., S. 850.

18. — Ebd., S. 840.

19. — In diesem Prozess der Aufwertung des Humors und der Distanzierung von der Ironie manifestiert sich mit ziemlicher Sicherheit, wie Sibylle Schulze-Berge nachweist, Manns Lektüre von Harald Höffdings *Humor als Lebensgefühl. Der Große Humor* (1918). Höffding unterscheidet seinerseits zwischen Humor und Ironie, wobei er ersteren durch ‚Sympathie‘ geprägt sieht, letztere aber durch Spott; ihr „eigentliches Bestreben“ bestehe darin, „anzugreifen und zu vernichten“ (Harald Höffding, *Humor als Lebensgefühl. Der Große Humor*, Leipzig und Berlin, Teubner, 1918, S. 60). Siehe Sibylle Schulze-Berge, *Heiterkeit im Exil. Ein ästhetisches Prinzip bei Thomas Mann*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, S. 66ff.

20. — László V. Szabó, „Von Mythos zu Ironie und Humor in Thomas Manns Erzählung *Tristan*“, *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 1996, S. 181-191, hier: S. 186.

21. — Martin Swales, „Nimm doch vorher eine Tasse Tee...‘ Humor und Ironie bei Theodor Fontane und Thomas Mann“, in: Eckhard Heftrich u.a. (Hrsg.), *Theodor Fontane und Thomas Mann*, Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 1998, S. 135-148, hier: S. 145.

22. — Ernst Nündel, *Die Kunsttheorie Thomas Manns*, Bonn, Bouvier, 1972, S. 145.

23. — R. Baumgart, *Ironie...*, a.a.O., S. 13.

Prosa“, auf den Versuch reduziert, „Abstand zur Wirklichkeit“²⁴ oder „Distanz“²⁵ zu gewinnen.

Strategien der Komisierung im Frühwerk: Drei Fallbeispiele

„Distanz“, namentlich zu Manns Selbstinterpretationen, sollte allererst die Forschung einnehmen, zum Beispiel eben in Form der von Yvonne Nilges angemahnten ‚kasuistischen‘ Lektüre(n). Das soll hier zumindest ansatzweise versucht werden: Mit Blick auf die Reminiszenzen an und Anspielungen auf Richard Wagner in drei Texten des Frühwerks – *Buddenbrooks* (1901), *Tristan* (1902) und *Wälsungenblut* (1906) – sind exemplarisch einige distinkte Modi humoristischen Schreibens herauszuarbeiten, über die schon der junge Thomas Mann souverän verfügt. Damit ist nicht nur, auf der formalästhetischen Ebene, ein ausgewogeneres und klareres Bild von Manns früher Poetologie zu gewinnen. Zusätzlich ermöglicht eine solche ‚kasuistische‘ Lesart einen exakteren, gleichsam untertiefen Eindruck dessen, was Mann noch in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* als in sich geschlossene Ästhetik präsentiert, in der Parametern wie ‚Ironie‘ und ‚Humor‘ ein fester Platz unter dem stabilen, hermetischen, aus „Schopenhauer, Nietzsche und Wagner“ gebildeten „Dreigestirn ewig verbundener Geister“²⁶ zugewiesen wird. Denn die Wagner-Reminiszenzen der hier zu diskutierenden frühen Texte weisen den Tonsetzer gerade nicht oder jedenfalls nicht nur als jene „ewig[e]“ künstlerische Identifikationsgröße aus, von der Mann „[i]m Kleinen“ und „im Komischen“ seine „nordischen Wirkungsmittel“ – das „Leitmoti[v]“, den „Geis[t] des ‚Nibelungenrings‘“, „die symbolische Gehobenheit des Moments“²⁷ – bezogen haben will: Wagner erscheint außerdem als eine Art Prüfstein, an dem Mann verschiedene humoristische Darstellungstechniken erprobt. Dabei legt er keineswegs den „melancholisch[en] und bescheiden[en]“ Gestus des ‚vermittelnden‘ Ironikers an den Tag, sondern erhebt vielmehr, vermittelt origineller Komisierungen von Nietzsches Wagnerkritik, recht offensiv Anspruch auf seinen Platz im literarischen Feld.

Wenn nämlich ein junger Autor mit seinem Leitstern Nietzsche die Welt als ‚perspektivisch‘ zugerichtete versteht, als „Oberflächen- und Zeichenwelt [...]“, eine verallgemeinerte, eine vergemeinerte Welt“, und gerade deshalb ein besonders feines Sensorium für die wesentlich künst-

24. — Ebd., S. 22.

25. — Ebd., S. 80.

26. — T. Mann, *Betrachtungen...*, a.a.O., S. 86.

27. — Thomas Mann, „Der französische Einfluss“, in: Heinrich Detering (Hrsg.), *Essays I. 1893-1914*, Frankfurt a.M., Fischer, 2002, S. 73-75, hier: S. 74.

lerischen, wesentlich literarischen Techniken solch perspektivischer „Verderbniss, Fälschung, Veroberflächlichung und Generalisation“²⁸ entwickelt – dann ist es auch nur naheliegend, dass sich dieser Autor intensiv mit der Komik und den sie bedingenden Darstellungsstrategien befasst. Komik bietet nämlich, wie generell die „perspektivische Fälschung“²⁹ der Welt, momenthafte Entlastung und Beruhigung, einen „Uebergang aus momentaner Angst in kurz dauernden Uebermuth“ (so Nietzsches Definition des „Komischen“³⁰). Sie geht stets aus der ‚Perspektivierung‘ eines Gegenstands oder Ereignisses hervor, aus der Beobachtung und der Darstellung, aus dem ‚Machen‘ und Inszenieren: „Objektiv komisch ist nichts; es gibt nur das von einem Subjekt Komisierte, das komische Gefundene, Gesehene, Gestaltete, in die komische Perspektive Gerückte“³¹. Das Komische ist Gegenstand und Resultat gestaltender Akte und sprachlicher Verhandlungen, also eminent literaturfähig und dabei nicht nur, wie Dieter Lamping festhält, ein „*Kommunikationsphänomen*“³², sondern auch, und für einen jungen Nietzscheaner in dieser Hinsicht besonders interessant, ein ‚Perspektivphänomen‘.

Ein Objekt des Perspektivismus und mithin der Komik ist beim jungen Thomas Mann auch Richard Wagner mitsamt seiner Kunst. Deshalb, so meine Arbeitshypothese, stehen die Wagner-Reminiszenzen des Frühwerks immer auch exemplarisch für die Erkundung ‚perspektivischer‘ Techniken der Komisierung. Das wird nur bei näherem Hinsehen deutlich, denn Mann behauptet in seinen frühen poetologischen Statements, die im Rechenschaftsbericht der *Betrachtungen* ihren Kulminationspunkt finden, eine ungebrochene Vorbildrolle Wagners für sein eigenes Schaffen; als Teil des erwähnten „ewigen“ Dreigestirns habe Wagner ihn allererst die Kunstmittel zur Erzeugung „organische[r] Geschlossenheit“³³ gelehrt, und diese Kunstmittel seien „schon völlig Instinct bei mir geworden“³⁴. Das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine ‚geschlossene‘, gleichsam

28. — Friedrich Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft* 354: <http://www.nietzsche-source.org/#eKGWB/FW-354>. Letzter Zugriff: 28.6.2016.

29. — Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, NF-1885,43[1]: [http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,43\[1\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1885,43[1]). Letzter Zugriff: 28.6.2016.

30. — Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches I* 169: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-169>. Letzter Zugriff: 28.6.2016.

31. — Christian Janantzky, „Über Tragik, Komik und Humor“, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 41/1940, S. 3-51, hier: S. 23.

32. — Dieter Lamping, „Ist Komik harmlos? Über Veränderungen der komischen Literatur seit dem neunzehnten Jahrhundert“, in: Ders., *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, S. 86-99, hier: S. 94. Hervorhebung im Original.

33. — T. Mann, *Betrachtungen*..., a.a.O., S. 88.

34. — T. Mann, „Der französische Einfluss...“, a.a.O., S. 74.

harmonische und rein ‚instinktmäßige‘ Bezugnahme auf Wagner für Thomas Mann von allem Anfang an unmöglich war: Mann hörte und begriff Wagner in Kenntnis von Nietzsches *Wagner-Kritik*, aus der er eben nicht nur lernen konnte, „wie Wagner als Künstler gearbeitet hat“³⁵, sondern die ihm auch das ‚dekadente‘ und ‚pathologische‘, das berechnende, erkünstelte und verlogene Moment dieser Kunst vor Augen führte. So war ihm Wagner einerseits „der moderne Künstler par excellence“, dessen Techniken er selbst in seinem Schreiben „zu üben und auszubilden“³⁶ trachtete, andererseits aber auch der *décadent* par excellence, dessen Kunst ‚unechte‘, ‚dekorativ[e] Selbstdarstellung“³⁷ ist, „narkoti[sch] und aufpeitschen[d]“³⁸. Thomas Manns „Wagner-Verehrung“, kurzum, „ist eine Liebe mit schlechtem Gewissen, weil sie genau das bewundert und nachahmt, was Nietzsche als eine Art Betrug demaskiert hatte“³⁹ – Thomas Mann ist, den Beschwörungsformeln vom „Dreigestirn“ und dem künstlerischen „Instinct“ zum Trotz, „ein ungläubiger Wagnerianer“⁴⁰, ein „Schüler und Parodist“⁴¹ Wagners.

Diesen Zwiespalt versucht Thomas Mann mit verschiedenen, teils kontradiktorischen Schachzügen in seine Ästhetik zu integrieren. Die einfachste, aber auch unbefriedigendste ‚Lösung‘ besteht in der schlichten Leugnung der Problematik, etwa wenn Mann auf der Möglichkeit einer ‚instinktiven‘ und bruchlosen Indienstnahme der Wagner’schen Ästhetik beharrt. Die Einsichten Nietzsches lassen sich indes nicht so leicht verdrängen; Mann ist zum „ungläubigen“ Wagnerianismus verdammt. Eine zweite Strategie besteht darin, aus der Not eine Tugend zu machen und eben, wie Vaget schreibt, als „Schüler und Parodist“ Wagners aufzutreten: Mann macht aus Nietzsches *Wagner-Kritik* „eine Rezeptur“⁴² für sein eigenes Schaffen. Auf diese Weise kann die Entlarvung Wagners durch Nietzsche poetologisch fruchtbar gemacht werden, aber das durch diese Entlarvung heraufbeschworene „schlecht[e] Gewissen“ ist damit noch nicht exorziert.

Das gelingt erst durch die Anwendung einer dritten Strategie, die darin besteht, dass Mann auch Nietzsches *Wagner-Kritik* relativiert und ‚perspektiviert‘. Erst auf diese Weise kann das „untergründig[e]

35. — Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*, München, C. H. Beck, 2010, S. 116.

36. — T. Mann, *Betrachtungen...*, a.a.O., S. 87f.

37. — Ebd., S. 90.

38. — Thomas Mann, „Leiden und Größe Richard Wagners“, in: *Reden und Aufsätze Bd. 1*, Frankfurt a.M., Fischer, 1974, S. 363-426, hier: S. 406.

39. — H. Kurzke, *Epoche...*, a.a.O., S. 118.

40. — Ebd., S. 114.

41. — Hans Rudolf Vaget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a.M., Fischer, 2006, S. 99; Hervorhebung nicht im Original.

42. — H. Kurzke, *Epoche...*, a.a.O., S. 118.

Schuldbewußtsein“ überwunden werden, das sich notwendig einstellt, wenn Thomas Mann sich Nietzsches „Kritik der *Décadence*“ nassforsch als „Anleitung zur Verfertigung dekadenter Kunstwerke“⁴³ aneignet. Eine solche Relativierung erreicht Mann, indem er die Möglichkeit eines spielerischen, „unehrliche[n] Künstlertum[s], welches Wirkungen berechne[t] und erziel[t], die ihm selber ein Spott, denen es selbst überlegen wäre“, kategorisch ausschließt: „ein solches Künstlertum gibt es nicht“⁴⁴. Wagner hätte, so gesehen, also zumindest niemanden bewusst in die Irre oder in die *décadence* geführt, hätte nicht listig „berechne[t]“, sondern nur „sein eigenes Sein und Wesen“⁴⁵ zum Ausdruck gebracht. Nietzsches Kritik wäre dann eine unfaire Polemik⁴⁶ und der Künstler, mag er auch „objektiv unmoralisch sein“, „subjektiv gerettet“⁴⁷ – ja, mehr noch, diese Kritik wäre gar keine, sondern eigentlich ihr Gegenteil, „ein Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen, eine andere Form der Verherrlichung“⁴⁸. Mittels eines solchen „misreading“ im Sinne Harold Blooms kann Thomas Mann nicht nur seine Wagner-Verehrung retten, sondern auch selber produktiv werden, getreu dem Bloom’schen Diktum, wonach „[p]oetic influence [...] always proceeds by [...] an act of creative correction [...], of perverse, wilful revisionism“⁴⁹. Folglich erweist sich der junge Thomas Mann nicht nur als „Schüler und Parodist“ Wagners: Zu Nietzsche entsteht ein ähnlicher Bezug, indem seine Wagner-Kritik einer „creative correction“ unterzogen, mithin entschärft und ihrerseits ‚perspektivisch‘ relativiert wird. Auch das hat einen – mit Nietzsche gesprochen – ‚komischen‘ Effekt: Die Relativierung und ‚Perspektivierung‘ von Nietzsches Wagner-Kritik ermöglicht erst den „Übergang aus momentaner Angst“ (oder, mit Bloom gesprochen, ‚Einflussangst‘) in womöglich „kurz dauernden“, aber jedenfalls produktiven „Uebermuth“.

Groteske Inkongruenzkomik: *Buddenbrooks*

Dass sich Manns ‚ungläubiger‘ Wagnerianismus immer auch in einer Ästhetik des Komischen Bahn bricht, wird schon in *Buddenbrooks* deutlich. Hier werden an Gerda Buddenbrooks Duettpartner „Edmund Pfühl, Organist von Sankt Marien“⁵⁰, alle Topoi des zeitgenössi-

43. — Ebd.

44. — T. Mann, *Betrachtungen...*, a.a.O., S. 120.

45. — Ebd.

46. — Siehe in diesem Sinne auch T. Mann, „Leiden und Größe...“, a.a.O., S. 414.

47. — H. Kurzke, *Epoche...*, a.a.O., S. 120.

48. — T. Mann, „Leiden und Größe...“, a.a.O., S. 373.

49. — Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997, S. 30.

50. — Thomas Mann, *Buddenbrooks*, hrsg. von Eckhard Heftrich, Frankfurt a.M.,

schen Wagnerianismus und Antiwagnerianismus durchgespielt und ‚perspektivisch‘, also komisch, gebrochen. Hier erweist sich Mann als genauer Kenner der zeitgenössischen Wagner-Kritik⁵¹, was an Pfühl’s Invektiven gegen den Komponisten leicht belegbar ist:

Ich spiele dies nicht [...]. Das ist keine Musik ... glauben Sie mir doch ... ich habe mir immer eingebildet, ein wenig von Musik zu verstehen! Dies ist das Chaos! Dies ist Demagogie, Blasphemie und Wahnwitz! Dies ist ein parfümierter Qualm, in dem es blitzt! Dies ist das Ende aller Moral in der Kunst! Ich spiele es nicht!⁵²

In diesem „Ausbruch sind“ zweifellos „Nietzsche-Passagen [...] verdichtet und der Romansituation angepasst“⁵³, aber hier spricht, in karikaturesk komisierter Gestalt, auch der proto-Familiensoziologe Wilhelm Heinrich Riehl, dessen vielgelesener Band *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe* (1891) einen langen Aufsatz über Wagner enthält. Kritisiert werden dort beispielsweise der übersteigerte „Glanz“ der „Scenerie“ in Wagners Musikdramen und deren „[b]erausch[ende]“⁵⁴ „malerische Effekte“⁵⁵, sowie prinzipiell der un- oder amoralische Künstlergestus des Tonsetzers, um den von seiner „Partei“ ein „Kultus“ betrieben und der in den Rang eines „Messias“⁵⁶ erhoben werde (in einen „fanatischen Cultus“ des „Nichts“⁵⁷ verfällt ja im Übrigen auch Hanno, als er im Wagner-Stil phantasiert)⁵⁸.

Die Komik dieser Romanszene und der Figur Pfühl überhaupt besteht, abgesehen von der Karikierung des Typus des Antiwagnerianers, darin, dass der Musiker trotz seiner offensiv behaupteten Verweigerungshaltung dann doch, „durch Gewöhnung und Zureden“⁵⁹, zum Wagnerianer wird. Erzeugt wird diese Komik durch die sorgfältige Dramaturgie beziehungsweise die ‚Perspektivierung‘ der Pfühl-Passagen. „Objektiv komisch ist“ ja, wie gesagt, „nichts“, auch nicht die Figur des Edmund Pfühl; wohl aber kann das „in die komische Perspektive Gerückte“⁶⁰

Fischer, 2001, S. 543.

51. — Siehe Eckhard Heftrich, *Thomas Mann. Buddenbrooks. Kommentar*, Frankfurt a.M., Fischer, 2001, S. 358f.

52. — T. Mann, *Buddenbrooks*, S. 547f.

53. — E. Heftrich, *Kommentar...*, S. 358.

54. — Wilhelm Riehl, „Richard Wagner“, in: Ders., *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe*, Stuttgart, Cotta, 1892, S. 443-528, hier: S. 484.

55. — Ebd., S. 462.

56. — Ebd., S. 475.

57. — T. Mann, *Buddenbrooks*, a.a.O., S. 827.

58. — Dieser Absatz entstammt mit leichten Anpassungen Julian Reidy, *Welthäuser und Urdinge. Raumsemantiken in Thomas Manns Erzählwerk*, Habilitationsschrift, 2017 (in Vorbereitung).

59. — T. Mann, *Buddenbrooks*, a.a.O., S. 548.

60. — C. Janentzky, „Über Tragik...“, a.a.O., S. 23.

komisch sein, und das ist hier der Fall. Konkret beruht die „komische Perspektive“ auf der Inszenierung eines „komischen Scheiterns“⁶¹, wie es Karlheinz Stierle beschreibt: An Pfühl wird lehrbuchmäßig „eine der wirkungsvollsten Formen des Komischen“ vorgeführt, namentlich ein „plötzliche[s] Umschlagen einer Subjekt-Objekt-Relation in eine Objekt-Subjekt-Relation“⁶². Das Objekt von Pfühls Verachtung – Richard Wagners Musik – wird sukzessive zum kontrollierenden ‚Subjekt‘, das nun Pfühl seinerseits zum ‚Objekt‘ macht: Er kann sich, nach einiger (durch Gerda forcierter) „Gewöhnung“, der hypnotischen Kraft dieser Musik nicht mehr entziehen und agiert sodann nicht mehr als autonomes Subjekt, sondern als ‚Berauschter‘⁶³. Pfühls Handeln ‚scheitert‘ also (und wirkt dadurch komisch), weil es in „Fremdbestimmtheit“ mündet, und zwar eine „Fremdbestimmtheit“, die „beziehbar [ist] auf ein außerhalb des Subjekts liegendes Quasi-Subjekt, das im Handlungsverlauf selbsttätig eine Gegenhandlung zu erzeugen scheint, so daß der Handlungssinn an einem unvorhersehbaren Gegensinn zum Scheitern kommt“⁶⁴.

Die primäre humoristische Technik, mit der in *Buddenbrooks* auf Wagner rekurriert wird, ließe sich demnach als Form der *Inkongruenzkomik* definieren: als eine Komik des Gegen- und Widersinns, der überraschenden Kontradiktion, des Auseinanderklaffens von Absicht und Handlung. Man ist eingeladen, über Pfühl, über das Wagner-Pathos, aber auch über die wirkungslos und heuchlerisch erscheinende zeitgenössische, an Nietzsche geschulte Wagner-Kritik zu lachen. Der Text bringt ein generelles ‚komisches Scheitern‘ zur Darstellung, eine umfassende Inversion von Subjekt-Objekt-Relationen, die letztlich *alle* Positionen tangiert, depotenziert, delegitimiert und somit komisiert. Man könnte hier tatsächlich mit Thomas Wegmann von einer ‚perspektivischen‘ und typisch Mann’schen komischen „Äquidistanz“⁶⁵, sprechen – oder, mit Wolfgang Iser, von Komik

61. — Karlheinz Stierle, „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“, in: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hrsg.), *Das Komische*, München, Fink, 1976, S. 237-268, hier: S. 238.

62. — Ebd., S. 242f.

63. — Der Antiwagnerianer Riehl begriff übrigens genau dieses ‚komische Scheitern‘ beziehungsweise diese dialektische ‚Kippstruktur‘ als paradigmatisch für den Diskurs über Wagner und ortete darin einen der Gründe für Wagners durchschlagenden und anhaltenden Erfolg: „Fast alle die Belästigten und Beleidigten, Trotzenden und Grollenden bekehrten sich nach und nach und opferten begeistert ihre Kraft dem Meister. [...] Wagner fesselte, indem er abstieß“. W. Riehl, „Richard Wagner...“, a.a.O., S. 479.

64. — K. Stierle, „Komik...“, a.a.O., S. 242f.

65. — Thomas Wegmann, „Erzählen vor dem Schaufenster. Zu einem literarischen Topos in Thomas Manns *Gladius Dei* und anderer Prosa um 1900“, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33.1/ 2008, S. 48-71, hier: S. 66; Hervorhebung nicht im Original. Wegmann schreibt „ironische Äquidistanz“, was aber

als ‚Kipp-Phänomen‘, als „wechselseitige[m] Zusammenbrechen“ und ‚Kippen‘ verschiedener „Positionen“⁶⁶, das scheinbar feste „Verstrickungen“ auflöst und so ein „befreiende[s]“⁶⁷ Lachen gestattet. Diese ‚äquidistante‘, ‚kippende‘ Inkongruenzkomik basiert dabei nicht allein auf einer für Mann typischen Ironisierungsstrategie. Das grundlegende komisierende Darstellungsverfahren ist hier vielmehr das der Groteske, insofern als diese stets unaufgelöste und gerade deshalb komische, in ein ‚entlastendes‘ Lachen mündende Dissonanzen und Diskrepanzen zur Anschauung bringt: Die Groteske, mit ihren „phantasievoll[e] Kombinationen von Heterogenitäten“⁶⁸, „zerstört grundsätzlich die Ordnungen und zieht den Boden fort“⁶⁹; sie ist die privilegierte Strategie einer ‚kippenden‘ Komik der Inkongruenz und des ‚Perspektivismus‘. Es ist, konträr zu Manns humortheorietischen Aussagen, also nicht oder nicht nur die Ironie, der in seiner Ästhetik des Komischen eine „Mittel- und Mittlerstellung“ zukommt und die „nach beiden Seiten“ kritisch zu wirken vermag, sondern auch oder gar in erster Linie die aporetisch strukturierte Groteske, deren Mittel sich Mann in *Buddenbrooks* denn auch ausgiebig bedient.

Burleske Groteskkomik: *Tristan*

Ein ähnlicher Befund ergibt sich mit Blick auf die Erzählung *Tristan* (1903), die Thomas Mann bekanntlich einem ganz bestimmten komischen Modus zuordnete: In einem Brief an den Bruder Heinrich vom 13. Februar 1901 kündigt er „[e]ine Burleske“ an, „die wahrscheinlich ‚Tristan‘ heißen wird“⁷⁰. Was man sich unter einer „Burleske“ genau vorzustellen hat und vor allem was Thomas Mann sich darunter vorzustellen vermochte, ist indes nicht so einfach zu klären. Dass die Burleske jedenfalls „[i]n der Hierarchie der Gattungen [...] auf der untersten Stufe“, nachgerade „an der Grenze der Literaturfähigkeit“⁷¹ steht, drückt

zu kurz greift, da die Ironisierung beispielsweise eben der Pfühl-Gestalt nur eine von diversen humoristischen Techniken ist, die Mann in *Buddenbrooks* und anderen Texten mobilisiert, um eine übergreifende Inkongruenzkomik zu erzeugen.

66. — Wolfgang Iser, „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“, in: W. Preisendanz, R. Warning (Hrsg.), *Das Komische*, a.a.O., S. 398-409, hier: S. 399.

67. — Ebd., S. 402.

68. — Rolf Haaser, Günter Oesterle, „Grotesk“, in: Klaus Weimar u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I, Berlin und New York, De Gruyter, 1997, S. 745.

69. — Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hamburg, Stalling, 1960, S. 62.

70. — Thomas Mann, *Briefe 1889-1936*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a.M., Fischer, 1962, S. 26.

71. — Günter Berger, *Der komisch-satirische Roman und seine Leser. Poetik, Funktion und Rezeption einer niederen Gattung im Frankreich des 17. Jahrhunderts*,

sich schon nur im Fehlen eines entsprechenden Lemmas im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* aus⁷². Zwei Spezifika der Burleske kann man dennoch ausmachen: zum einen ist sie auf einer niedrigen „Sprachebene“ angesiedelt, zum anderen und damit zusammenhängend transformiert, travestiert und parodiert sie ein „hohe[s] Sujet“⁷³. Schon hier zeigt sich, dass Manns programmatische Lektüeranweisung mit ebensolcher Vorsicht zu genießen ist wie seine humortheorietischen und poetologischen Reflexionen: ‚Burlesk‘ ist *Tristan* nämlich nur in einem Sinne des Begriffs, eben durch die in der Erzählung vorgenommene Transposition des pathosschwangeren Wagner-Stoffs in die banale Umgebung des Sanatoriums Einfried und in die ganz und gar unheldische Personenkonstellation Klöterjahn – Spinell – Gabriele. Keineswegs aber ist die Novelle auf einer niedrigen „Sprachebene“ angesiedelt; ihr ausgeklügelter ‚burlesker‘ Impetus erschließt sich nur dem aufmerksamen, darüber hinaus mit Wagners *Tristan*-Oper vertrauten Leser. Manns vollmundige Ankündigung einer „Burleske“ erfüllt sich also nicht oder lässt jedenfalls auf kein allzu fundiertes Verständnis des Gattungsbegriffs schließen.

Eher scheint in *Tristan*, wie Hans Rudolf Vietgen gezeigt hat, ein Versuch vorzuliegen, Nietzsches Forderung nach einer entlarvenden Banalisierung und ‚Verbürgerlichung‘ Wagners in parodistischer Manier umzusetzen⁷⁴. Umso kurioser mutet es dann allerdings an, wenn Vietgen trotzdem an anderer Stelle postuliert, dass sich Mann „von dem charakteristisch burlesken Zug der Erzählung“ „[b]efriedigt“⁷⁵ zeigen

Heidelberg, Winter, 1984, S. 50.

72. — Wer dort nach der Burleske sucht, wird auf die „Humoreske“ verwiesen und erfährt im entsprechenden Artikel, dass aufgrund terminologischer und gattungsge-schichtlicher Unschärfen von einer „Verwendung“ des Begriffs Burleske „als literatur-wissenschaftliche Gattungsbezeichnung“ abzusehen sei: Johann Holzer, „Humoreske“, in: Harald Fricke u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, Berlin und New York, De Gruyter, 2007, S. 104.

73. — G. Berger, *Der komisch-satirische Roman...*, a.a.O., S. 50. Siehe hierzu auch Stefanie Wolff, *Todesverlachen: das Lachen in der religiösen und profanen Kultur und Literatur im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. u.a., Peter Lang, 2009, S. 47.

74. — Siehe Hans Rudolf Vietgen, *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1984, S. 86. Die einschlägige Nietzsche-Passage im Wortlaut: „Frage: wie prüft man diesen Gehalt, diesen ewigen Gehalt? – Der Chemiker antwortet: man übersetzt Wagnern in’s Reale, in’s Moderne, – seien wir noch grausamer! in’s Bürgerliche! Was wird dabei aus Wagner? – [...] Ja, in’s Große gerechnet, scheint Wagner sich für keine andern Probleme interessirt zu haben, als die, welche heute die kleinen Pariser *décadents* interessiren. Immer fünf Schritte weit vom Hospital! Lauter ganz moderne, lauter ganz großstädtische Probleme! zweifeln Sie nicht daran!“. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* 9: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA-9>. (Letzter Zugriff: 28.6.2016).

75. — Hans Rudolf Vietgen, „Die Erzählungen“, in: Helmut Koopmann (Hrsg.),

konnte: Die Erzählung *Tristan* ist schon nur aufgrund ihrer formalästhetischen Geschliffenheit eben gerade nicht in „charakteristisch[er]“ Weise ‚burlesk‘. Auf der richtigen Fährte ist dagegen wohl Anthony Heilbut, wenn er in diesem wichtigen Text des Frühwerks Spuren einer anderen, oben schon behandelten komischen Darstellungstechnik ortet: „Although Mann initially described ‚Tristan‘ as a “burlesque”, such a term barely covers his final product. [...] Perhaps ‚a grotesque [...] burlesque‘ will do“⁷⁶.

Dafür spricht, dass in *Tristan* nicht einfach nur eine burleske Travestie gestaltet wird, also eine vor allem auf der Sprachebene banalisierende und deshalb komische Behandlung eines ‚hohen Sujets‘. Die Herabsetzung dieses Sujets wird vielmehr mit den Mechanismen genuin grotesker Komik bewerkstelligt, oder, um mit Michail Bachtin zu sprechen, mit den Mitteln des „grotesken Realismus“: „Ein Grundzug des grotesken Realismus ist die *Degradierung*, d.h. die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde“⁷⁷.

Auch in *Tristan* erhält die „*Degradierung*“ des ‚hohen, geistigen, idealen‘ Wagner-Stoffs eine dezidiert „materiell-leibliche“ Komponente: Die Ärzte verbieten Gabriele Klöterjahn das Klavierspiel aus der konkreten Furcht, dass es sie körperlich affizieren könnte, und die Dramaturgie der Novelle suggeriert denn auch einen ursächlichen Zusammenhang zwischen ihrer Kunstübung und ihrem wahrscheinlich tödlichen Blutsturz am Ende; dem impotenten Spinell ist Wagners Musik ein Surrogat für nicht ausgelebte körperliche Bedürfnisse, ein „aesthetic substitute for life and sexuality“⁷⁸; der Rätin Spatz sodann schlägt, in Entsprechung zu einem zeitgenössischen antiwagnerianischen Klischee⁷⁹, „diese Art von Musik auf ihre Magenerven“⁸⁰. Auf dem Höhepunkt von Gabrieles immer stärker erotisierter Interpretation des Klavierauszugs von *Tristan und Isolde* erfolgt schließlich ein klar

Thomas Mann Handbuch, Frankfurt a.M., Fischer, 2005, S. 559.

76. — Anthony Heilbut, *Thomas Mann. Eros and Literature*, New York, Knopf, 1996, S. 157.

77. — Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1987, S. 70; Hervorhebung im Original.

78. — Hannelore Mundt, *Understanding Thomas Mann*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004, S. 60.

79. — So heißt es z. B. in Nietzsches Nachschrift zum *Fall Wagner*, dass Wagner „den Magen“ „verschleimt“, und Riehl konstatiert, dass Wagners „musikalische Schreibart“ „der großen Masse bereits den Magen völlig verdorben hat“. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA-Nachschrift>. (Letzter Zugriff: 28.6.2016); Wilhelm Riehl, *Die Familie*. Stuttgart, Cotta, 1882, S. 271.

80. — Thomas Mann, „Tristan“, in: Ders., *Frühe Erzählungen 1893-1912*, hrsg. von Terence J. Reed, Frankfurt a.M., 2004, S. 351.

„materiell-leibliche[r]“ und somit grotesker Bruch der pathetischen Versuchsanordnung:

Und sie fuhren fort in den trunkenen Gesängen des Mysterienspiels. [...] Und ein geheimnisvoller Zwiegesang vereinigte sie in der namenlosen Hoffnung des Liebestodes, des endlos ungetrennten Umfangenseins im Wunderreiche der Nacht. [...] O chromatisch empor-drängendes Entzücken der metaphysischen Erkenntnis! [...] Plötzlich geschah etwas Erschreckendes. Die Spielende brach ab und führte ihre Hand über die Augen, um ins Dunkel zu spähen [...]. Die Thür dort hinten, die zum Korridor führte, hatte sich geöffnet, und herein kam eine finstere Gestalt, gestützt auf den Arm einer zweiten. [...] [E]s war jene Kranke, die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hatte und keines Gedankens mehr fähig war, es war die Pastorin Höhlenrauch am Arme ihrer Pflegerin. [...] ‚Ja, das war die arme Höhlenrauch‘, sagte sie [Gabriele]. Dann wandte sie die Blätter und spielte den Schluß des Ganzen, spielte Isoldens Liebestod⁸¹.

Die ins ‚Metaphysische‘ gesteigerte und nobilitierte Feier des „Liebestodes“ wird ausgerechnet durch eine grotesk-konkrete Erinnerung an die unter Umständen brutale und vernichtende körperliche Komponente der ‚Vereinigung‘, des „ungetrennten Umfangenseins“ unterbrochen: Die Pastorin Höhlenrauch, die durch ihre Herabwürdigung zur Gebärmaschine ihre Gesundheit und ihren Verstand eingebüßt hat, verkörpert geradezu einen banalen, grotesken und in jedem Fall „materiell-leiblichen“ ‚Liebestod‘, der hier mit dem ‚metaphysisch-wagnerianischen‘ ‚Liebestod‘ konfrontiert wird und so die gesamte Szene ins Groteske überführt.

Die Komik des *Tristan* ist also, entgegen der anderslautenden Beteuerung Manns, nicht in erster Linie burlesk, sondern patent grotesk. Auch hier zeigt sich neben der souveränen Handhabung komisierender Techniken durch Mann die Unzuverlässigkeit seiner poetologischen Selbstaussagen: Die ‚Burleske‘ ist eigentlich keine, und wenngleich Mann in den *Betrachtungen* die „Groteskkunst“⁸² würdigt, doch auch

81. — Ebd., S. 353f.

82. — T. Mann, *Betrachtungen...*, a.a.O., S. 615. Konkret geht es Mann dort um eine Abgrenzung „von impressionistischer und expressionistischer Kunst“: Erstere zeichne sich durch „Lust, Treue und Kraft der Naturempfängnis“ aus, zweitere durch einen „Trieb zum Grotesken“, zu einem übersteigerten Darstellungsmodus also, der zwar eine legitime kritische Stoßrichtung aufweisen könne, dem aber zugleich ein „Impetus zur Vergewaltigung des Lebens innewohne“, so daß der „Freiheit der Kunst [...] gewisse Grenzen“ zu setzen seien (ebd., S. 614). Mann spricht zwar beiden Kunstmodi Qualitäten zu, verortet sich aber doch relativ klar auf der ‚impressionistischen‘, also gerade *nicht* ‚grotesken‘ Seite. Siehe zu diesen gewundenen und ziemlich forcierten Unterscheidungen „zwischen richtiger und falscher Satire, richtiger und falscher Groteske“ auch Kurzke, *Epoche*, a.a.O., S. 169.

scharf kritisiert, entpuppt er sich im *Tristan* seinerseits als gewiefter ‚Groteskkünstler‘.

Doppelte Entlarvung durch ‚Mechanisierung‘: *Wälsungenblut*

Auch die skandalumwitterte⁸³ „Judengeschichte“⁸⁴ *Wälsungenblut*, deren Publikation Mann 1906 zunächst unterdrückte und die erst „1921 autorisiert in einem“ hochpreisigen „bibliophilen Privatdruck“⁸⁵ mit streng limitierter Auflage erschien, mobilisiert mehr und intrikatere humoristische Techniken als ‚nur‘ die typisch Mann’sche Ironie (obwohl man die Erzählung, allerdings mit potenziell stark divergierenden Resultaten, sehr wohl unter dem Vorzeichen der Ironie lesen kann⁸⁶). Die Auseinandersetzung mit den Wagner-Bezügen der Erzählung, die ja schon im Titel einsetzen, wird in der Forschung nach wie vor tendenziell durch die übergeordnete Frage nach dem literarischen Antisemitismus in *Wälsungenblut* gefiltert. Vergegenwärtigt man sich aber die humoristischen Techniken, welche die Wagner-Reminiszenzen der Erzählung tragen – insbesondere dann, wenn Wagners Kunst im Rahmen der Schilderung der *Walküre*-Aufführung sozusagen performativ in die Erzählhandlung eindringt –, zeigt sich ein komplexeres Bild.

83. — Siehe hierzu zusammenfassend Yahya Elsäghe, „Wälsungenblut“, in: Andreas Blödmann und Friedhelm Marx (Hrsg.), *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 2015, S. 132-135, hier: S. 132.

84. — Thomas Mann, *Briefe 1. 1889-1913*, hrsg. von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt a.M., Fischer, 2001, S. 333.

85. — Y. Elsäghe, „Wälsungenblut“, a.a.O., S. 132.

86. — In der travestierenden „Gleichsetzung“ der jüdischen Zwillinge Sieglind und Siegmund Aarenhold mit dem gleichnamigen „Wälsungenpaar“ aus Wagners Oper *Die Walküre* (1870) sieht Yahya Elsäghe eine Ironie am Werk, welche letztlich darauf abzielt, die durch nichts zu kompensierende „Alterität“ selbst der hochgradig assimilierten Aarenholds freizulegen: So dient der „zutiefst ironische“ (Y. Elsäghe, „Wälsungenblut“, a.a.O., S. 133) Gehalt der Novelle in Elsäghes Lesart zuvörderst dazu, „eine unbedingte Skepsis gegenüber der Assimilierbarkeit der Juden“ zu artikulieren (ebd., S. 134). Einen anderen Akzent setzt Oliver Kohns, in dessen Lesart die Ironie des Texts wiederum auf antisemitische Denkmuster und insbesondere auf Nietzsches Charakterisierung der Juden als ‚Volk von Schauspielern‘ zurückfällt: „Manns Erzählung nimmt Nietzsche gewissermaßen wörtlich und buchstabiert das Leben einer jüdischen Familie als ‚Speerspitze‘ der Décadence, der Künstlichkeit, der Negation des Lebens aus“ – durch diese ‚Perspektivierung‘ insbesondere von Nietzsches Kulturkritik werde die Erzählung lesbar als genuine „Verhandlung der Moderne“. Siehe Oliver Kohns, „Die Verhandlung der Moderne in Thomas Manns ‚Wälsungenblut‘“, in: Stefan Börnchen, Claudia Liebrand (Hrsg.), *Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne*, München, Fink, 2008, S. 161-185, hier: S. 173; S. 182; Hervorhebung im Original. Das ironisch-burleske Substrat der Novelle eröffnet also disparate Deutungsperspektiven, je nachdem, wie stark man ihre patenten Antisemitismen ins Gewicht fallen lässt.

Zwar bringt die Novelle tatsächlich eine ironisch-burleske Polarität zur Darstellung: „*jeunesse isidorée*“ vs. germanische Junggötter; Bärenfell als luxuriöser Bettvorleger statt als Index archaisch-rauer Lebensformen; ein schmalbrüstiger *décadent*“ in der Rolle des Siegmund, sowie die Installierung der Oper eines „antisemitischen Komponisten“ als „Medium der jüdischen Selbstidentifikation“⁸⁷. Man kann diese Polarität unbestritten als ironische Appellstruktur verstehen, welche die „unhintergebar[e] *otherness*“⁸⁸ der jüdischen Figuren indizieren soll. Die ironische Leitmotivstruktur „à la Wagner“⁸⁹ erschöpft sich aber gerade nicht in dieser entlarvenden, ausgrenzenden und alterisierenden Funktion – die Leitmotivstruktur wird vielmehr ihrerseits destabilisiert und ‚perspektiviert‘. Wagners „nordisch[e] Sagengestalten“, die „germanische[n] Junggötter“ mit ihren „archaisch-raue[n] Lebensformen“⁹⁰ werden nämlich in *Wälsungenblut* ebenso komisiert wie die ‚dekadenten‘ jüdischen Aarenholds; die Erzählung wahrt zumindest in der Beschreibung der Operninszenierung tatsächlich eine gewisse komische ‚Äquidistanz‘.

Wie in *Tristan* versucht Mann in *Wälsungenblut* eine aufwendige Versprachlichung des Wagner’schen ‚Gesamtkunstwerks‘. In beiden Texten entsteht Komik durch eine Metalepse oder *mise en abyme*: Die pathetischen Wagner-Stoffe firmieren als Fiktionen innerhalb der Diegese und schwappen gleichsam in die alltägliche, zeitgenössische Lebenswelt der Figuren über: Spinell und Gabriele spielen groteskerweise die dramatische Tristan-Konstellation in einem modernen Sanatorium nach, und die „germanische[n] Junggötter“ Siegmund und Sieglinde werden zu einem ‚dekadenten‘ jüdischen Zwillingsspaar im Berlin der Jahrhundertwende transformiert. In *Wälsungenblut* ist jedoch die konkrete Aufführungssituation zusätzlich emphatisiert. Der Wagner-Stoff selbst wird hier durch Akte der Performanz ‚perspektiviert‘, relativiert und komisiert, ganz unabhängig vom zusätzlichen ironischen Effekt, der durch die ihn rezipierenden und spiegelnden Zwillinge entsteht.

Um die Art dieser Komisierung genauer zu verstehen, ist ein Blick auf die Beschreibung der *Walküre*-Aufführung nötig. Sie setzt mit „Sturm, Sturm“ ein:

Der rauhe Befehl des Gottes erschallte [...], und *gehorsam* krachte der Donner darein. [...] Siegmund, ein rosiger Mann mit *brotfarbenem Bart*, erschien in der hölzernen Tür [...] Dann trugen seine starken, mit Fell und Riemen umwickelten Beine ihn in tragisch schleppenden

87. — Y. Elsaghe, „Wälsungenblut“, a.a.O., S. 133.

88. — Ebd.

89. — Ebd.

90. — Ebd.

Schritten nach vorn. Seine blauen Augen unter den blonden Brauen, dem blonden Stirngelock seiner *Perücke*, waren gebrochenen Blicks, wie bittend, auf den Kapellmeister gerichtet [...]. [...] Dann kam Sieglinde von links. Sie hatte einen *alabasternen* Busen [...]. Mit Staunen gewahrte sie den fremden Mann; und so drückte sie das Kinn auf die Brust, daß es sich faltete, stellte *formend* die Lippen ein und *gab ihm Ausdruck*, diesem Erstaunen, in Tönen, die warm aus ihrem weißen *Kehlkopf* emporstiegen und die sie mit der Zunge [...] *gestaltete*. [...] Hunding kam, bauchig und x-beinig wie eine *Kuh*. [...] Sein Baß war *rostig* und kolossal. [...] Hunding schlief wie ein *Stein* [...]. [...] Aber dann sah Sieglind verstohlen den Kapellmeister an und erhielt ihren Einsatz [...]. [...] Ein Windstoß fauchte, die große, gezimmerte Tür sprang auf, *eine Flut von weißem elektrischen Licht* ergoß sich breit in den Saal, und plötzlich entblößt von der Dunkelheit standen sie da und sangen das Lied von dem Lenz und seiner Schwester, der Liebe. [...] Lebhafter Beifall. Das Licht ging auf. Tausend Leute erhoben sich, reckten sich unvermerkt und applaudierten [...] den Sängern, die dort nebeneinander vorm Vorhang erschienen, *wie Masken vor einer Jahrmarktsbude* [...] ⁹¹.

Diese sprachliche Wiedergabe des Operngeschehens steht nicht einfach im Dienst einer entlarvenden, antisemitisch grundierten Ironisierung. Sie geht auch über die Dissonanz- und Inkongruenzkomik des Grotesken hinaus. Der Fokus liegt hier vielmehr auf einer komisierenden Offenlegung des künstlichen, falschen und verlogenen Moments dieser Inszenierung: auf der Entlarvung ihrer ‚Velleität‘, um einen in Manns ästhetischen Schriften prominent figurierenden Begriff zu verwenden. Denn exakt einem dergestalt kraftlosen, einem „unechte[n], nicht im Sein gegründete[n] Wollen“⁹², scheint die Aufführung verpflichtet zu sein. Somit fungiert Wagners Kunst in *Walsungenblut* letztlich gerade nicht als authentisch-germanisches Widerlager der durch die Aarenholds personifizierten jüdischen *décadence*, sondern ist, insbesondere in den Abschnitten zur *Walküre*, genuin komisch perspektiviert – als substanzlose, mechanisierte „perspektivische Fälschung“ nach Nietzsche, an den hier aber wiederum nicht in polemischer oder affirmativer, sondern eben in komisierender Weise angeknüpft wird.

Diese Komik könnte man mit Blick auf Henri Bergsons bekannten Aufsatz *Le rire* (1900)⁹³ spezifizieren als Kontrastkomik, die in der Bloßstellung einer entmenslichenden *Mechanisierung* und

91. — Thomas Mann, „Walsungenblut“, in: Ders., *Frühe Erzählungen...*, a.a.O., S. 449-454. Hervorhebungen nicht im Original.

92. — H. Kurzke, *Epoche...*, a.a.O., S. 94.

93. — Thomas Mann besaß ihn in der deutschen Ausgabe von 1914, siehe Thomas Mann-Archiv, Signatur Thomas Mann 4331.

Automatisierung gründet⁹⁴. Solche Komik, so Bergson, entsteht nämlich immer dann, wenn ein „Körper“ die erwartbare „*Gespanntheit* und *Elastizität*“⁹⁵ vermissen lässt: „Lächerlich ist [...] eine gewisse *mechanisch wirkende Steifheit* in einem Augenblick, da man von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit erwartet“⁹⁶. Exakt solche lächerliche „Steifheit“ prägt leitmotivisch die Wagner-Schilderung in *Wälsungenblut*: Die Interaktion zwischen Schauspielern und Dirigent ist plump, sodass es mehrfach zur Illusionsdurchbrechung, zur Offenbarung der ‚Mechanik‘ der Aufführung kommt; die technischen Hilfsmittel zur Erzeugung des Sturmwindes und des grellen Lichts stechen scharf ins Auge; die Akteure lassen jegliche „Elastizität“ vermissen und werden in der Beschreibung mit statischen ‚Dingen‘ beziehungsweise ‚steifen‘ Materialien assoziiert („brotfarbe[n]“, „alabaster[n]“, „rosti[g]“); schließlich und endlich wirkt die ganze Versuchsanordnung so lachhaft wie das Treiben maskierter Gesellen auf einem Jahrmarkt.

Zentral ist nun auch bei Bergson die fundamental kritische, entlarvende Qualität solcher Komik: Komisch am enthüllten „Automatismus“, an der „unwillkürliche[n] Gebärde“ und am „unbedachte[n] Wort“ ist stets die „unbewußt[e] [P]reisg[abe]“⁹⁷ einer verborgenen Wahrheit. *Wälsungenblut* eignet also eine doppelte Entlarvungs- und Komisierungsstruktur. Einerseits wird, wie die Forschung erst im Zuge des „*cultural turn*“ bemerkte oder bemerken wollte, die „scheinbar so vollständige Akkulturation“ der jüdischen Familie Aarenhold als „Maskerade“ enttarnt und somit suggeriert, dass es so etwas wie einen „unassimilierbaren“ und für die ‚deutsche‘ Mehrheitsgesellschaft bedrohlichen „Kern des jüdischen Wesens“⁹⁸ gebe. ‚Unwillkürlich‘, ‚mechanisch‘ und komisch im Bergson’schen Sinn sind dabei beispielsweise die erwähnten ironisch-unvorteilhaften Kontrastierungen des jüdischen Zwillingspaars in der Novelle mit dem Wagner’schen Zwillingspaar in der *Walküre*, aber auch ihr extrem affektiertes, artifizielles Sprechen, sowie dann am Ende die berühmte Rekurrenz auf „jiddische Vokabeln“⁹⁹, die tatsächlich mit einem „unbedachte[n] Wort“ die ganze „Fassade“ der Assimiliertheit zum Einsturz bringt. Man muss nicht eigens betonen, dass heutigen LeserInnen bei dieser antisemitisch grundierten Komisierung das Lachen im Halse stecken

94. — Für den entsprechenden Hinweis danke ich Markus Winkler, Genf.

95. — Henri Bergson, *Das Lachen*, Hamburg, Meiner, 2011, S. 23; Hervorhebungen im Original.

96. — Ebd., S. 18; Hervorhebungen im Original.

97. — Ebd., S. 105.

98. — Y. Elsaghe, „Wälsungenblut“, a.a.O., S. 134; Hervorhebungen im Original.

99. — Ebd.

bleiben dürfte – allzu deutlich offenbart sich darin eine „rassistische Stoßrichtung“¹⁰⁰. Dabei sollte man aber nicht übersehen, dass die an Bergsons Komikbegriff gemahnende ‚Preisgabe‘ der Juden Siegmund und Sieglind Aarenhold eben komplementiert wird durch eine nicht minder entlarvende und verheerende ‚Preisgabe‘ des autochthonen Wagner-Universums: Die in Wagner und seiner *Walküre* exemplifizierte ‚germanische‘ Norm ist in *Wälsungenblut* genauso ‚mechanisch‘, komisch und lächerlich wie die beiden jüdischen Sonderlinge, die an dieser Norm gemessen werden.

Ausblick

Die hier unternommenen ‚kasuistischen‘ Analysen der humoristischen Schreibstrategien in Thomas Manns Frühwerk sollten gezeigt haben, dass Manns poetologische Selbstkommentare gerade auch in dieser Hinsicht mit größter Vorsicht zu genießen sind. Zum einen etablieren die Wagner-Reminiszenzen in *Buddenbrooks*, *Tristan* und *Wälsungenblut* stets einen komisch gebrochenen, ‚perspektivischen‘ Bezug zum Komponisten; dieser erscheint nicht als die Identifikationsgröße, zu der ihn die *Betrachtungen* programmatisch erklären, sondern als Objekt vielfältiger Komisierungsstrategien, die durch ihr ‚Kippen‘ im Sinne Isers auch Nietzsches Wagner-Kritik erfassen. So erhebt der junge Thomas Mann Anspruch auf Verortung im literarischen Feld als Autor, der mit souveräner humoristischer ‚Äquidistanz‘ „Schüler und Parodist“¹⁰¹ Wagners zu sein vermag und im gleichen Zug Nietzsches Wagner-Kritik künstlerisch implementiert und transzendiert: Es gelingt Mann, anders und mit Bourdieu ausgedrückt, „gegen die etablierten Positionen und deren Inhaber all das zu erfinden, was [...] [ihn] genuin definiert“ und dabei „keine andere Schiedsinstanz an[zu]erkenn[en] als die spezifische Norm seiner Kunst“¹⁰¹.

Zum anderen und zugleich entpuppen sich auch die humortheoretischen und terminologischen Positionsbezüge der poetologischen Schriften als chimärisch. Nicht genug damit, dass Thomas Mann dort ohnehin eher diffus bleibt und keine kohärenten Definitionen oder Unterscheidungskriterien von Begriffen und Kategorien wie ‚Humor‘ und ‚Ironie‘ erarbeitet: oft entsprechen zudem die literarischen Texte keineswegs der anderwärts artikulierten Programmatik. Man konstatiert also bei genauem Hinsehen eine frappierende Diskrepanz zwischen dem, was Mann *theoretisch* über die Ironie, das Groteske und ähnliches zu sagen hat – und dem, was er *praktisch* in seinen Texten dann

100. — Ebd.

101. — Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2001, S. 127.

tatsächlich tut. So konnte hier beispielhaft gezeigt werden, dass Mann in *Buddenbrooks* und *Tristan* entgegen anderslautender Selbstkommentare genuin ‚groteske‘ Inkongruenzkomik erprobt und in *Wälsungenblut* eine mit Bergson lesbare Komik der ‚Mechanisierung‘ anwendet, welche die ironisch-antisemitische Appellstruktur des Texts allererst ergänzt. Die theoretisch-poetologischen Äußerungen dienen augenscheinlich weniger der Explikation denn der Verschleierung, und die Mann-Forschung ist auch in diesem Punkt gehalten, auf die verführerische „Komplizenschaft [...] mit ihrem Autor“¹⁰² zu verzichten. Aus humortheoretischer Warte betrachtet, erweist sich das Frühwerk mithin gerade durch seine programmatische Inkohärenz als kohärent: durch die explorative Mobilisierung vielfältiger komischer Darstellungsmodi und seine offenkundig emanzipierte Distanz zu Manns theoretisch-poetologischen Positionsbezügen.

102. — Bernd Hamacher, „Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann“, in: St. Börnchen, C. Liebrand (Hrsg.), *Apokrypher Avantgardismus*, a.a.O., S. 29-50, hier: S. 30.