

Wolfgang Nehring
(Los Angeles)

*Thomas Mann: Ästhetizismus und die Denkstruktur
des Einerseits-Andererseits – mit Bezug auf «Wälsungenblut»*

Abstract

Thomas Mann is an author without a fixed point of view. When he discusses a problem he tends to opt for an «on the one hand – on the other hand». His novella *Wälsungenblut* is the epitome of aestheticism. How is this aestheticism portrayed? For once the author appears to be unfaithful to his typical way of thinking and to give way to satire. One of the most interesting aspects is how Richard Wagner's *Walküre* is included in this argument.

Wer leben will, muss Entscheidungen treffen. Diese Wahrheit ist aber nicht jedermanns Sache. Schon Goethes Werther verwahrt sich gegen die Ermahnungen des Freundes Wilhelm, seine Wünsche auf Lotte entweder «durchzutreiben» oder sich zurückzuziehen, mit den Worten: «In der Welt ist es sehr selten mit dem Entweder-Oder getan». Je empfindlicher ein Mensch ist, desto weniger wird er bereit sein, harte Realitäten zu akzeptieren oder ihnen gar praktisch-rational zu begegnen. «Du wirst mir also nicht übel nehmen» fährt Werther fort, «wenn ich dein ganzes Argument einräume, und mich doch zwischen dem Entweder-Oder durchzustehlen suche»¹. Der junge Tonio Kröger, der zwischen seinen künstlerischen Ambitionen und den Anforderungen der Familientradition hin und her gerissen wird, ist im ähnlichen Fall, ist eine Art “Werther redivivus”, der sich aus dem Entweder-oder wegstehlen möchte.

Um der harten Alternative des Entweder-oder zu entkommen, sucht man Auswege, Ausflüchte, am häufigsten mittels des Sowohl-als-auch oder seiner Umkehrung des Weder-noch. Weder die eine noch die andere von zwei Möglichkeiten erscheint verzichtbar oder annehmbar. Aber das

¹ Brief vom 8. August. *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Band 6, Hamburg 1965, S. 43.

eine (das Sowohl-als-auch) grenzt unversehens an Maßlosigkeit, das andere dagegen an Hilflosigkeit. Thomas Mann und seine Protagonisten begnügen sich jedoch selten mit einer dieser simplen Varianten der Unentschiedenheit. Der Autor entzieht sich zwar mit erstaunlicher Konsequenz eindeutigen Stellungnahmen zu Lebensfragen und komplexen Situationen – Helmut Koopmann spricht von einem «Generalangriff auf das Absolutsetzen von Werten² –, aber er bevorzugt für seine Standpunktlosigkeit eine andere Formel, das Einerseits-andererseits, das viel intellektueller und raffinierter ist als ein Sowohl-als-auch oder Weder-noch. Verwandte Prinzipien der Ambivalenz, des Vorbehaltes, der Überparteilichkeit, die man verschiedentlich bei Thomas Mann bemerkt hat³, sind ein Teils-teils oder das Nicht-nur-sondern-auch, doch keines gehört dem Autor so charakteristisch zu wie das Einerseits-andererseits, mag es unmittelbar verbalisiert werden oder unausgesprochen bleiben. Diese Formel zeigt nicht irrationales Wünschen an, sondern ist ein Denkprinzip, das verschiedene Gesichtspunkte und Gegensätze als solche erkennt und gegeneinander abwägt. Die Betrachtung einer Sache von verschiedenen Seiten wird nicht nur als Möglichkeit erwogen, sondern in ihrer Berechtigung oder Notwendigkeit wahrgenommen. Die Ambivalenz der Widersprüche wird gleichsam zum Prinzip erhoben. So heißt es an bekannt prominenter Stelle im *Tonio Kröger*: «Dem Sohne des Konsuls Kröger schien es einerseits, als sei es dumm und gemein», an seinem Versemachen «Anstoß zu nehmen, und er verachtete dafür sowohl die Mitschüler wie die Lehrer... andererseits aber empfand er selbst es als ausschweifend und eigentlich ungehörig, Verse zu machen, und musste all denen gewissermaßen recht geben, die es für eine befremdende Beschäftigung hielten»⁴. Ähnliche Formulierungen durchziehen das ganze Werk Thomas Manns, am berühmtesten vielleicht die Stelle in *Der Tod in Venedig*: «Von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, – unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: “Ich liebe dich”»⁵.

Das zentrale Problem in Thomas Manns Werk ist, wie bekannt, die von den Anregungen Schopenhauers und Nietzsches bestimmte Antino-

² Helmut Koopmann, Humor und Ironie, in: *Thomas Mann-Handbuch*, hrsg. von H. Koopmann, Stuttgart 1990, S. 847.

³ Koopmann a.a.O., Martin Walser, *Selbstbewusstsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt 1981 u.a.

⁴ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt 1963, S. 215.

⁵ Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, *Sämtliche Erzählungen*, a.a.O., S. 396.

mie zwischen Geist und Leben und der daraus abgeleitete Konflikt zwischen Kunst und Bürgerlichkeit. Es bedarf keines besonderen Ingeniums zu erkennen, dass auch die Formel des Einerseits-andererseits in diesen Kontext gehört. Die intellektuelle Reflexion, die sich in ihr abspiegelt, thematisiert nichts häufiger als eben diese Antinomie. Einerseits sind Geist und Kunst Auszeichnungen, andererseits versagen sie vor dem alltäglichen Leben und ihre Repräsentanten leiden unter einem schlechten Gewissen.

Thomas Mann gilt wegen der Ambivalenz seiner Weltbetrachtung in der Forschung als ironischer Autor, ja man hat ihn gelegentlich schlechthin als den «ironischen Deutschen» bezeichnet⁶. Er muss diese Kategorisierung so oft gehört haben, dass er sich in späten Jahren dagegen gewehrt hat und sich auf seinen «Humor» berief. «Ich freue mich immer, wenn man in mir weniger den Ironiker als einen Humoristen sieht», heißt es in dem kurzen Beitrag «Humor und Ironie» aus der *Nachlese* seiner Schriften⁷. Des ungeachtet denkt der Autor viel mehr über die Ironie nach als über den Humor, und seine Sprache, die jede Aussage, jedes Attribut gleich wieder unterläuft, variiert, in Frage stellt oder gar aufhebt, ist zweifellos mehr intellektuell ironisch als gefühlsmäßig humorvoll bestimmt. Zu einer plausiblen Definition von Ironie kommt der Autor jedoch nicht. Gelegentlich erscheint Ironie als bloße Distanz; dann aber, ganz romantisch, als souveränes Über-den-Dingen-Schweben, das wie bei Goethe zu «künstlerischer Objektivität» führen soll⁸; bisweilen gilt sie als «Bescheidenheit, als rückwärts gewandte Skepsis; schließlich wird sie als Sehnsucht nach dem Gegenteil apostrophiert⁹.

Vor allem will Thomas Mann kein kritischer Ironiker, kein Satiriker sein. In dem Kapitel «Ironie und Radikalismus» in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* heißt es ausdrücklich: «Ironie ist immer Ironie nach beiden Seiten»¹⁰. Und er bezeichnet die Ironie als ein «erotisches» Phänomen¹¹, weil sie aus dem sich selbst verleugnenden Geist kommend, zum Leben strebt – das Leben sucht. Mit Ironie rechtfertigt er in den *Betrachtungen* seinen ei-

⁶ Vgl. Erich Heller, *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Frankfurt 1959.

⁷ Thomas Mann, «Humor und Ironie», Beitrag zu einer Rundfunkdiskussion, in: *Nachlese, Prosa 1951-1955, Stockholmer Gesamtausgabe* der Werke von Thomas Mann, Frankfurt 1967, S. 167.

⁸ Ebd., S. 166.

⁹ Vgl. Thomas Mann, «Ironie und Radikalismus», in: *Betrachtungen eines Unpolitischen, Stockholmer Gesamtausgabe* der Werke von Thomas Mann, Frankfurt 1956, S. 568.

¹⁰ Ebd., S. 565.

¹¹ Ebd., S. 560-61.

genen Konservatismus, d.h. einerseits seine geistige Liebe zum gewöhnlichen Leben, andererseits seinen politischen Konservatismus. Mit der Hegelschen und Kiekegaardschen Ironie-Kritik will seine ironische Denkweise nicht zu tun haben, aber eine Mitte zwischen zwei Positionen ist die Ironie auch nicht. Das Einerseits-andererseits seines Denkens verhindert eine wirkliche Vermittlung zwischen den Gegensätzen. Das Ende des *Tonio Kröger* wäre vielleicht solch ein mittlerer Kompromiss zwischen gegensätzlichen Positionen, – aber die Ironie verlässt den Autor da auch.

Man hat darüber reflektiert, ob Thomas Manns Figuren Ironiker sind oder der Autor selbst. Martin Walser behauptet in seinen Frankfurter Vorlesungen *Selbstbewusstsein und Ironie*¹², dass zwar die Figuren ironisch seien, nicht aber der Autor, dem es um Legitimierung seiner politischen Haltung gehe. Mir scheint es eher umgekehrt. Tonio Kröger leidet unter seinem und Thomas Manns Konflikt, aber nicht er ist der Ironiker, sondern der Erzähler und der hinter diesem stehende Autor.

Die meisten Figuren Thomas Manns, die den Konflikt zwischen Geist und Leben repräsentieren und aushalten müssen, sind Künstler und künstlerische Dilettanten. Je weniger sie als Künstler überzeugen, desto mehr werden sie zu bloßen Ästheten. Tonio Kröger ist ein erfolgreicher Schriftsteller – kein Ästhet; denn seine tiefste und letzte Liebe gehört nicht der Schönheit der Kunst, sondern dem gewöhnlichen Leben. Es genügt nicht, Ästhetizismus mit dem Prinzip des *l'art pour l'art* gleichzusetzen und alle Artisten, die von der Wirklichkeit nichts wissen wollen Ästheten zu nennen. Ästhetizismus wird zur Zeit der Jahrhundertwende oft als eine Art von Dilettantismus verstanden. Der junge Thomas Mann hat die Werke Paul Bourget's mit den Analysen von Dilettantismus, *l'art pour l'art* und Dekadenz gelesen und ist, wie neuere Forschung meint, von ihm anfangs mehr beeinflusst als von Nietzsche¹³. Trotzdem scheint es nicht abwegig – bei ihm wie überhaupt – zwischen Dilettantismus und Ästhetizismus zu unterscheiden. Ein Dilettant ist ein Liebhaber der Kunst, der gern schaffen würde, aber Gefühl und Schöpfertum verwechselt und sich selbst mehr als die Kunst genießt. Ein Ästhet ist derjenige, der sich mit schönen Dingen umgibt ohne eigentlichen Anspruch auf Produktivität. Tonio Kröger ist weder das eine noch das andere. – Thomas Manns Idee der Kunst ist bekanntlich primär dem Intellekt verbunden. Nur der intel-

¹² Walser (vgl. Anm. 3), a.a.O., S. 114-115.

¹³ Vgl. Klaus Schröter, *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1965. Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München 1985. Jens Malte Fischer, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978.

lektuelle Künstler hat genügend Distanz zum Leben, um es überzeugend darstellen zu können. Aber da der analytische Intellekt letztlich lebensfremd und lebensfeindlich ist, läuft der Künstler Gefahr zum Dilettanten in einem anderen Sinn zu werden, zum Lebensdilettanten.

Als Prototyp des Ästheten und Dilettanten bei Thomas Mann darf der Schriftsteller Detlev Spinell in der Erzählung *Tristan* gelten, der einen kostbaren, aber «unmenschlich langweiligen» kleinen Roman¹⁴ geschrieben hat und sich nicht krankheitshalber, sondern um des Stiles willen im Schweizer Sanatorium aufhält; denn «es gibt Zeiten», bekennt er der Gattin des Herrn Klöterjahn, «in denen ich das empire einfach nicht entbehren kann.» Er meidet die Gemeinschaft mit den anderen Gästen, er flieht vor dem krassen Leben in die Welt der «geradlinigen Tische, Sessel, Draperien», in die «Helligkeit und Härte», in die «kalte, herbe Einfachheit und reservierte Strenge» dieses Aufenthaltes, um sich sittlich zu restaurieren, wie er sagt¹⁵. Nur manchmal fällt er aus der Rolle, fällt den distinguiertesten Herrschaften seiner Umgebung um den Hals, weil er, wie es heißt, in den «ästhetischen Zustand» gerät und sich angesichts einer Schönheits-Vision nicht beruhigen kann: «Gott, sehen Sie, wie schön»¹⁶. Spinell ist also einerseits als vollendeter Narr hingestellt, andererseits erscheint sein Ästhetizismus doch mit einem wirklichen Kunstenthusiasmus verbunden. Nicht nur, dass er die ätherische Gabriele Klöterjahn – oder Eckhof, wie er sie mit ihrem Mädchennamen nennt – aus der Trivialität ihrer Ehe herausredet, sondern vor allem dadurch, dass er ihrem Klavierspiel von Wagners *Tristan und Isolde* mit höchster Begeisterung verfällt. Dass er die Kranke in die todestrunkene Welt des *Tristan* schickt und sie damit tatsächlich in den Tod treibt, wird ihm nicht als grausame Übeltat, als Frevel bewusst, sondern nur als höheres Recht und Fest der Kunst.

Richard Wagner figuriert auch bei den Ästheten in der Inzest-Novelle *Wälsungenblut* an prominenter Stelle, worauf ja bereits der Titel verweist. Diese Geschichte aus dem Jahr 1905/06 ist sicher das extremste Beispiel von Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus und der Dekadenz zur Zeit der Jahrhundertwende um 1900 – ungemildert durch glaubhaftes, wenn auch dilettantisches Kunstgefühl.

Die Erzählung, die für das erste Heft der *Neuen Rundschau* von 1906 bestimmt war, wurde, wie wir wissen, nachdem das Manuskript schon für

¹⁴ *Sämtliche Erzählungen* (vgl. Anm. 4), a.a.O., S. 176.

¹⁵ Ebd., S. 179.

¹⁶ Ebd., S. 176.

den Druck gesetzt war, vom Autor zurückgezogen und erst 1921 in kleiner Auflage in einer bibliophilen Edition mit Illustrationen des *Simplicissimus*-Malers und Graphikers Thomas Theodor Heine veröffentlicht. Die offizielle Erklärung für die ungewöhnliche Druckgeschichte hat Klaus Pringsheim, der Zwillingbruder von Thomas Manns Frau Katja, bekannt gemacht. Sie ist jetzt bequem bei Vaget im *Thomas Mann-Handbuch* und bei Jens Malte Fischer in seinem Kommentar zur Epoche des Fin de Siècle nachzulesen¹⁷. Da heißt es, Thomas Mann habe die Veröffentlichung im letzten Augenblick untersagt, weil sein Schwager Klaus ihn wissen ließ, dass man in München kolportierte, er habe mit einer antisemitischen Erzählung die Familie seiner Frau bloßgestellt, um sich wegen schlechter Behandlung zu rächen, die er als Verlobter Katjas erfahren habe. Von gewaltsamen Drohungen des Schwiegervaters, von denen einige wissen wollten, meldet Klaus Pringsheim nichts. Thomas Mann habe spontan von sich aus gehandelt, als er von dem unfundierten Gerede hörte; aber Wutausbrüche des Professors Pringsheim registriert sein Sohn durchaus. – Interessant ist, wie weite Kreise die Gerüchte der Nicht-Veröffentlichung gezogen haben. Arthur Schnitzler schreibt in einer Tagebuchnotiz, er habe eine «seltsame Geschichte von Thomas Mann gehört. Er [Thomas Mann] schreibt eine Novelle *Wälsungenblut*. Geschwisterpaar, von Walküre heimkehrend liebt sich auf einem Bärenfell. Schluss: die Schwester (verlobt) Was soll ich thun? – Bruder: Haben wir den Goi beganeft. – Auf Bies [des Herausgebers der *Neuen Rundschau*] Ersuchen streicht Mann den Schlußsatz. Plötzlich schickt der Schwiegervater 6000 Mark zum Einstampfen der Auflage: Denn in der Novelle ist, wie jeder wußte, was noch rechtzeitig auch an des Schwiegervaters Ohren drang, die Frau Manns, die ganze Familie portraitgetreu geschildert. Die Geschichte selbst natürlich erdichtet». «Tragikomödie des Literaten» fügt Schnitzler hinzu. «Die Tyrannei des Stoffes»¹⁸.

Thomas Mann war ein verbindlicher Autor, der, soweit es an ihm lag, Provokationen oder gar Skandale vermied. Zunächst änderte er also Oscar Bie zuliebe – gegen die ausdrückliche Empfehlung des um Rat gebetenen

¹⁷ Hans Vaget, *Wälsungenblut*, in: *Thomas Mann-Handbuch* (vgl. Anm.2), S. 576-580. Jens Malte Fischer (vgl. Anm. 13), a.a.O., S. 233-241. Ursprungstext: Klaus Pringsheim, «Ein Nachtrag zu *Wälsungenblut*», in: *Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns*, hrsg. von Georg Wenzel, Berlin und Weimar 1966, S. 253-268.

¹⁸ Tagebucheintrag 25. Januar 1906, in: Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1903-1908* (= Band 3), Wien 1991, S. 181.

Bruders Heinrich¹⁹ – den ursprünglichen Schlusssatz über den Bräutigam: «was soll mit ihm sein? Beganekt haben wir ihn, den Goy!»²⁰. Es sollte stattdessen in der *Neuen Rundschau* heißen, und heißt auch so im Privatdruck von 1921 und in den *Gesammelten Erzählungen*: «Dankbar soll er uns sein. Er wird ein minder triviales Dasein führen, von nun an» (325)²¹. Wir werden prüfen müssen, ob der Aussagegehalt des Schlusses dadurch bedeutend verändert wurde. – Ganz wohl war Thomas Mann bei seiner Familien- und Inzest-Geschichte unabhängig von der Änderung wohl nicht. Zunächst las er das Manuskript, allerdings in Abwesenheit des Professors Pringsheim, seiner Schwiegermutter und den Schwägern vor, offensichtlich um ein “Plazet” zu hören, (das er auch ohne weiteres erhielt). Dann häufen sich die Urteile, die die eigene Erzählung als relativ unbedeutend abtun. An Heinrich Mann schrieb er, nachdem er die Erzählung *Die Schauspielerin* des Bruders gelesen hatte, dass er mit *Wälsungenblut* «gewissermaßen gethane Arbeit gethan habe – und zwar sehr gut und vollständig gethane. Weniger schade also, dass die Geschichte nicht erscheint»²² – eine Bemerkung, die entweder unehrlich erscheint oder zumindest als eine krasse Fehlbeurteilung sowohl des eigenen Werks als auch der Geschichte des Bruders. An den Verleger Bermann-Fischer, der 1931, angesichts einer französischen Übersetzung, Interesse an einem deutschen Neudruck zeigte, schrieb er, er habe auf die Geschichte nie «großen Wert» gelegt, und fand z.B. *Unordnung und frühes Leid* viel bedeutender und reifer²³. In den fünfziger Jahren, sorgt Thomas Mann sich um ein mögliches Missverständnis der Erzählung als antisemitisches Werk und meint, auch das Inzest-Thema sei überholt, da er es auf viel höherem Niveau in dem späten Roman *Der Erwählte* behandelt habe²⁴. Erst im Jahre 1958, also drei Jahre nach dem Tod des Autors, wurde die Geschichte in die *Gesammelten Erzählungen* aufgenommen.

¹⁹ Der Brief Heinrichs ist nicht erhalten. Aber nach Thomas Manns Antwort vom 5. Dezember 1905 kann man ihn erschließen. Thomas Mann – Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt 1968.

²⁰ Wortlaut nach *Dichter über ihre Dichtungen, Thomas Mann*, Teil I 1889-1917, hrsg. von Hans Wysling und Marianne Fischer, Frankfurt 1975, S. 224.

²¹ Alle Zitate aus *Wälsungenblut* in Klammern im laufenden Text nach *Sämtliche Erzählungen* (vgl. Anm.4).

²² *Briefwechsel*. S. 45.

²³ *Dichter über ihre Dichtungen* (vgl. Anm. 20), a.a.O., S. 228-229. Weitere Zeugnisse hier ebenso wie bei Vaget im *Thomas Mann-Handbuch* (vgl. Anm.2) und in Vagets *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984.

²⁴ *Dichter über ihre Dichtungen*, a.a.O., S. 230.

Zur Zeit der Entstehung war Thomas Mann, wie er dem Bruder erklärte, stolz auf die Milieuschilderung, weil sie «wirklich neu» sei²⁵. Später hatte er, wie gesagt, gerade wegen dieser Milieudarstellung Sorge und bekannte sich eigentlich nur zur Beschreibung der Wagner-Oper. Beide haben ihr gutes Recht und gehören zusammen. Alle Figuren in *Wälsungenblut* sind geprägt von dem Luxus eines vermögenden Hauses. Herr Aarenhold hat es, aus ärmlichen ostjüdischen Verhältnissen kommend²⁶, durch eine günstige Heirat und geschickte geschäftliche Spekulationen zu scheinbar unbegrenztem und unerschöpflichen Reichtum gebracht, so dass er sich gegenwärtig ausschließlich seinen Liebhabereien, der Sammlung wertvoller Bücher und Kunstgegenstände widmen kann; denn erst Kultur gibt dem Reichtum den Status, den man sucht. Die Villa gleicht einem modernen Schloss, und die wertvollen Gobelins und Möbel stammen tatsächlich aus Schlössern der feudalen Epoche. Die Kinder des Hauses profitieren von den Leistungen des Vaters, aber zeigen wenig Dankbarkeit. Sie wollen von seiner Herkunft und dem eigenen Blut nichts mehr wissen. Sie verachten ihre Eltern und spotten über des Vaters Kunstsammlerei, die ihm eigentlich nicht zustehe. Herr Aarenhold selbst muss Thomas Manns *Tonio Kröger* gelesen haben; denn er empfindet Schuldbewusstsein gegenüber den Kindern und «gibt ihnen gewissermaßen recht» (315). «Aber zuletzt», heißt es, «musste er seine Persönlichkeit behaupten, musste sein Leben führen können und auch davon sprechen... Er hatte ein Recht darauf, hatte nachgewiesen, dass er der Betrachtung wert war.» Ihm liegt das Einerseits-andererseits noch im Blut, die Jungen sind rigoros. Assimilation an die Gesellschaft – Kunz ist Husaren-Leutnant, Sieglinde wird den zwar unbedeutenden, aber im Ministerium tätigen Herrn von Beckerath heiraten – doch hauptsächlich das Selbstgefühl und die Arroganz privilegierter Luxuswesen bestimmen ihre Existenz.

Bezeichnend ist ihr Reden und Urteilen, der dialektische Scharfsinn, die aburteilende Rhetorik und Ironie, die Verachtung aller derjenigen, die nicht des Raffinements des eigenen Geschmacks teilhaftig sind. Es ist die Rede von einem, der «zum Five o'clock tea im Smoking erschienen sei. «Nachmittags im Smoking? ... Das tun doch sonst nur die Tiere», befindet

²⁵ *Briefwechsel* (vgl. Anm. 19), S. 46.

²⁶ Thomas Mann nennt zwar in seinem ersten Brief über *Wälsungenblut* an den Bruder (Brief vom 20. November 1905) die Erzählung eine «Judengeschichte» (*Briefwechsel*, S. 40), betont im Folgebrief (vom 5. Dezember 1905 jedoch die Dezenz der Milieudarstellung und stellt fest, dass die Wörter "Jude" und "jüdisch" im Text nicht vorkommen (*Briefwechsel*, S. 42).

schockiert, die 19-jährige Sieglinde (307), ihre sonst so geistreich gezielte Diktion vergessend. Im Gespräch über Kunst verlangen sie alle das Äußerste an «Können», «Leistung», «Erfolg». Guter Wille, «Absicht», «Gesinnung» zählen nicht; «unverträumte Intellektualität» ist das Zeichen des Gelingens; Beckeraths «unbewaffneter Enthusiasmus» gibt nur Anlass zum Hohn (307-308).

Hauptpersonen der Geschichte sind die Zwillinge Siegmund und Sieglinde, sogleich daran erkennbar, dass sie die einzigen sind, deren Aussehen genau beschrieben wird. Jedes für sich stellt ein ästhetisches Gebilde dar: Beide sind von kindlichen Wuchs; sie gleicht in ihrem schweren bordeauxroten Samtkleid einem Jugendstil-Bild; er heißt ephebenhaft, ist auf Dekor gestellt und trägt eine «himbeerfarbene» Rohseide-Krawatte und brillante Manschettenknöpfe. Doch erst in ihrer Zweisamkeit, der vollkommenen Einheit der beiden Gestalten wird der ästhetische Eindruck komplett. Sie gehen stets Hand in Hand und kümmern sich nur um einander, d.h. um das Aussehen und die ästhetische Befindlichkeit des anderen Ich. Sieglindes Haar ist geschmückt mit einem Goldreif, «von dem in ihre Stirn hinab eine große Perle hing – ein Geschenk von ihm»; er trägt eine gewichtige goldene Handfessel – «ein Geschenk von ihr» (302). Ja, sie scheinen aneinander gefesselt. Wenn sie wie Verliebte auf dem Sofa miteinander kosen oder auf ihren Spaziergängen gleichzeitig an einem kleinen Veilchen- oder Maiglöckchenstrauß schnuppern, reicht nichts an ihre verzückte, andächtig-zärtliche Gemeinsamkeit heran, die mit dem ironisch intellektuellen Ton ihrer Rede seltsam kontrastiert. «Du bist ganz wie ich», stellt er fest (324); ihre Zuwendung ist letztlich Narzissmus.

Dass der Ästhetizismus eine innere Leere ausfüllen muss, wird ihnen trotz ihres Scharfsinnes nur halb bewusst. Die Tage vergehen in Untätigkeit. Siegmund nutzt die überzähligen Stunden zwischen den Mahlzeiten, um die neuesten Romane durchzublättern, wenige Seiten anzulesen und die ganzen Produkte erbärmlich zu finden, was nicht hindert, dass er sie für seine Bibliothek künstlerisch einbinden lässt. Wenn er sich stundenlang für die Oper fertig macht und in rosaseidenen Unterkleidern und roten Saffian-Pantoffeln vor dem Spiegel an sich herumputzt, so heißt das «Arbeit», nicht weniger als die Malstunden, die er bei einem berühmten Kunstprofessor nimmt, ohne selbst zu erwarten, dass sie zur Entwicklung eines Talentes führen. «Das schöne Leben verarmt einen», schrieb der junge Hofmannsthal gelegentlich²⁷. Siegmund ahnt etwas von dieser Er-

²⁷ Die nachdenkliche Betrachtung in einem Brief an Leopold von Andrian beschreibt genau den Kontext von Thomas Manns Erzählung: «Ich glaube, das schöne Leben verarmt einen. Wenn man immer so leben könnte, wie man will, würde man alle Kraft ver-

kenntnis, aber er kann und will nicht aus seiner parfümierten Welt hinaus, zumal Sieglinde die ästhetischen Operationen des Bruders uneingeschränkt bewundert.

Ist hier etwas von liebevoller, von behahender Ironie im Spiel? Ist hier eine geheime Identifizierung des dichterischen Ichs mit seinen Figuren wahrnehmbar, von der der Autor verschiedentlich spricht?²⁸ Gibt es bei Siegmund und Sieglinde ein Einerseits-andererseits der Beurteilung durch den Erzähler oder den Leser? Das Lächerliche und Satirische scheint durchaus zu überwiegen. Wenn die beiden angewidert oder verächtlich auf die Zuschauer vor dem Operngebäude oder das Ko-Publikum in der Oper herabsehen, so bleibt ihr Snobismus ohne versöhnliche Kompensation.

Zum ersten Mal in Wagners Oper *Walküre*, wo die großen germanischen Siegmund und Sieglinde agieren, nach denen die Zwillinge genannt sind, scheint Siegmund Aarenhold ergriffen. Zwar will er sich nichts anmerken lassen und spottet gegenüber der besorgten Schwester leichtfertig über die schwache Aufführung. Doch er lässt sich von der Schicksalschwere der Gestalten auf der Bühne, von dem Leiden und der Leidenschaft erregen und glaubt zu erkennen, dass nur aus Liebe und Not des Lebens das Schöpferische entsteht. Ein «Brennen oder Zehren war in seiner Brust ... wohin? wonach? Nach dem Werk? Dem Erleben? Der Leidenschaft?». Große Worte und Empfindungen! Wer Siegmund – vielleicht wegen seiner Malstunden? – primär als Dilettanten versteht, mag der Frage nach dem Werk einige Bedeutung zugestehen²⁹. «Das einzige „Werk“, das ihm gelingt, ist der Inzest», konstatiert nüchtern Jens Malte-Fischer³⁰. Wer Siegmund mehr als bloßen Ästhetem sieht, wird die Sehnsucht nach Erlebnis und Leidenschaft wichtiger nehmen.

lieren», heißt es. Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, Frankfurt 1968, S. 64.

²⁸ So in dem poetologischen Essay «Bilse und ich», der fast zeitgleich mit *Wälsungenblut* entstand und in dem es Thomas Mann darum geht (vor allem mit Beziehung auf *Buddenbrooks*), das Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit abzugrenzen. Hier reflektiert der Autor einerseits über die Nähe, andererseits über den Gegensatz des Dichters zu seinem Gegenstand und diagnostiziert den «Anschein [!] einer Feindseligkeit, der aus der rücksichtslosen Beobachtung und aus der «Prägnanz des Ausdrucks» entstehe bzw. entstehen könne. In: *Altes und Neues, Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten, Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann*, Frankfurt 1961, S. 26.

²⁹ Gail Finney hält es für möglich, dass Thomas Mann hinter der Dekadenz Siegmunds die Suche nach Produktivität und Schöpferium nahe legt. G. Finney, *Self-Reflexive Siblings: Incest as Narcissism in Tieck, Wagner, and Thomas Mann*, in: *German Quarterly* LVI, 2 1983, S. 243-256.

³⁰ Fischer (vgl. Anm.13), S. 238.

Sehen wir genauer, nicht was passiert, sondern wie: In die Villa zurückgekehrt, will Siegmund sich nicht aus seiner «süßen Drangsal» (320) heraus ironisieren lassen und folgt dem Beispiel seiner großen Namensvetters, indem er die Schwester auf dem Bärenfell liebt. Aber wie wird dieses Erlebnis dargestellt? Wie Wagners Siegmund begreift Siegmund Aarenhold die Gleichheit Sieglindes, die für ihn freilich nicht so neu ist wie für den Wagnerschen Heroen. Wie dieser stammelt er etwas von Rache. Aber Rache an wem? An dem armen Beckerath? An der Trivialität der Umwelt?³¹ Und was wird aus der trotzig-festlichen Leidenschaft der Opern-Helden? Nur die Worte der Verfeimten macht er sich zu eigen, die frohen, starken Gefühle sind ihm fremd. «Wie egoistische Kranke, wie Hoffnungslose» pflegten und berauschten sie sich, hieß es bereits in der Beschreibung der ästhetischen Spaziergänge der Geschwister (312). Der Autor nimmt die Wendungen jetzt wörtlich auf (325). Diesmal gehen ihre «Liebkosungen» jedoch über in ein «hastiges Getümmel», das im «Schluchzen» endet. Kann das neu erwachte Leidenschaft in ihm oder in ihnen beiden sein? Ist das ein tief eingreifendes Erlebnis? Ist hier etwas von Schöpfung? Es sieht nicht danach aus. Thomas Mann hat einmal von Siegmund und Sieglinde als von einem «wild verzweifelten Zwillingsspaar und seiner Gefühlsverwirrung aus Üppigkeit, Einsamkeit und Hass» gesprochen³². Die Gefühlsverwirrung ist nicht zu übersehen. Der Hass gegen die Welt der anderen ist spürbar, aber die wilde Verzweiflung ist uns der Autor schuldig geblieben. Und auch die Rache, von der immer wieder bei dem Autor ebenso wie in der Sekundärliteratur die Rede ist, scheint wenig fundiert³³. Ein wohlüberlegter oder auch nur bewusster Racheakt liegt gewiss nicht vor. Erst der süffisante Kommentar *nach* dem Ereignis kann als Ausdruck eines Rachegefühls, gerichtet gegen den Verlobten der Schwester, den Germanen und Goy Beckerath verstanden werden. Der Inzest selbst scheint vielmehr die verwirrte, unverständene Imitation von etwas in der Oper vage Gespürtem. – Nach dem Akt ist alle Erregung vorbei. Während die Schwester noch ratlos betroffen auf dem Bärenfell hockt, lehnt Siegmund, sich in den Hüften wiegend, an der Kommode und fällt auf die Frage nach Beckerath in seine freche, arrogante Attitüde

³¹ Vaegt (vgl. Anm. 17 und 23).

³² Brief an Efraim Frisch im Oktober 1921. zitiert nach *Dichter über ihre Dichtungen* (vgl. Anm. 20), a.a.O., S. 227.

³³ In dem Brief an seinen Bruder vom 5. Dezember 1905, indem Thomas Mann die Veränderung des Schlußsatzes rechtfertigt, schreibt er: «es ist ja nicht unbedingt nötig, den Schluss auf die "Rache" zu stellen» (*Briefwechsel*, S. 42), d.h. also, dass er in dem ursprünglichen Satz das Rachemotiv ausgedrückt sah.

zurück: «Dankbar soll er uns sein; er wird ein weniger triviales Leben führen von nun an» (325). Logisch ist diese Aussage nicht, aber anmaßend umso mehr.

War die ursprüngliche Antwort «beganefit haben wir ihn, den Goy» anders gemeint? Frech ist sie gewiss nicht weniger. Das gewissenlose Bekenntnis zum Betrug steht in dieser Hinsicht der arroganten Ironie der neuen Version nicht nach. Aber das Wichtigste scheint mir darin zu liegen, dass Thomas Mann Siegmund hier in die jiddische Sprache zurückfallen lässt, die sonst bei den Aarenholds verpönt und verboten ist³⁴. Die Assimilation ist in dieser Grenzsituation machtlos zurückgenommen. Die Welt, die man scheinbar abgetan hatte, erweist ein inneres Leben. Dieser von dem Autor sicher nicht übersehene Aspekt geht in der neuen Version verloren.

Kann man sich nach dem Gesagten auf den Standpunkt stellen, die Dekadenz sei in diesem Werk für Mann eher ein ästhetischer Reiz als ein menschlich-moralisches Fehlverhalten oder sowohl das eine wie das andere? Es ist schwer, der Geschichte von Siegmund und Sieglinde positive Seiten abzugewinnen³⁵. Thomas Mann scheint mit seiner Dekadenz-Satire dem Denkprinzip des Einerseits-andererseits untreu geworden zu sein. Dennoch gibt es ein wirkliches Einerseits-andererseits in der Novelle, nicht eigentlich in der Haupthandlung, sondern in der Darstellung der Oper.

Die Opernfiguren werden in ihrem schicksalhaften Leiden und Handeln mit großem Einfühlungsvermögen vorgestellt. Die Beschreibung des ersten Aktes der *Walküre* kann als Meisterwerk gelten. Kein Wunder, dass der blasierte Siegmund Aarenhold dieser Schicksalsdramatik verfällt. Aber trotz der heroischen Größe, trotz aller Bewunderung für die Lebenskraft in diesem Bühnenspiel schafft der Erzähler eine ironische Distanz zu dem Geschehen, die dadurch entsteht, dass er nicht nur die germanischen Heroen, sondern zugleich die Interpreten der Rollen darstellt. Das ist nicht Kritik an der Aufführungspraxis der Zeit, wie man gesagt hat, sondern eine bewusste Illusionsstörung. Siegmund ist ein «rosiger Mann mit brot-

³⁴ Der Autor selbst lässt sich überreden, dass dieser Rückfall angesichts der ironischen Diskretion, die sonst in der Novelle gewahrt wurde, einen Stilbruch darstelle (Briefe vom 20. November 1905 und vom 5. Dezember 1906 an den Bruder). «Bie hat insofern recht, als die jüdischen Ausdrücke ein bischen aus dem Style fallen». *Briefwechsel*, S. 42.

³⁵ Natürlich hat man auch das versucht. Mechthilde Curtius rehabilitiert den Inzest als eine «Rettung der Hoffnungslosen, um aus dem Leben im Zubehör aufzutauchen». M. Curtius, *Erotische Phantasien bei Thomas Mann*, Königstein 1984, S. 20.

farbenem Bart» (315). Seine müden fleischigen Arme und besonders die Erwähnung seiner Perücke verfremden den Wagnerschen Helden. Sieglindes im Musselinkleid wogender Busen und die zum Gesang «formend» eingestellten Lippen bringen so viele Äußerlichkeit in die Szene, dass das Ernste und Leidenschaftliche durch ein respektlos Komisches in kritischer Balance gehalten wird: einerseits erleben wir Schicksalsnot und Schicksalsenthusiasmus im germanischen Mythos, andererseits üppige Sänger aus der modernen Gegenwart. Es liegt darin sicher keine Abwertung, keine Verspottung Wagners³⁶, aber der anerkennenden Bewunderung steht distanzierend wieder einmal kritische Reflexion (oder hier Beobachtung) gegenüber.

Der Geschwisterinzest wird in der *Walküre* als ungebrochener Lebenswillen gefeiert. Wenn dieser Inzest in die überfeinerte Aarenhold-Atmosphäre übertragen wird, so hat man darin mit Recht eine Travestie gesehen. Aber die Travestie darf nicht missverstanden werden – als gegen Wagner und das Germanische seines Werks gerichtet. Wagner ist zwar mit seiner verführerischen Musik und seinem unkonventionellen Plot ein idealer Anreger für dekadentes Menschentum. Dekadent lächerlich erscheinen aber nur die modernen Imitatoren.

³⁶ Es ist nicht gerechtfertigt, hier schon Thomas Manns ambivalente Reserve gegenüber Wagner, wie sie in seiner großen Ansprache «Leiden und Größe Richard Wagners» aus dem Jahr 1933 zum Ausdruck kommt, hineinzulesen.