

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 2012, HEFT 1

RAINER WARNING

Ästhetisches Grenzgängertum
Marcel Proust und Thomas Mann

Vorgetragen in der Sitzung
vom 12. November 2010

MÜNCHEN 2012

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEIM VERLAG C. H. BECK MÜNCHEN

ISSN 0342-5991
ISBN 978 3 7696 1661 3

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München 2012
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Inhalt

Einleitung	3
1. Marcel Proust	7
1.1 Erinnerung und imaginäre Retrojektion: Die Verabschiedung werkhafter Geschlossenheit	7
1.2 Mythenspaltung und Identitätsschwund: Sodom und Gomorrha	11
1.3 Homosexualität und Inszenierung: Charlus und Marcel	18
1.4 Näherungen an den Wahnsinn: Jupiens Bordell	27
1.5 Den Mythos zu Ende bringen: Prometheus in Zimmer 43	33
1.6 Abgründige Alterität: Das Rätsel Albertine	38
1.7 Phantasmatische Supplemente: Vom Verhör zum Wahnsinn	43
1.8 Le côté Dostoïevski de Proust: Das Pariser Gefängnis als Mordhaus	46
2. Thomas Mann	53
2.1 Mit Nietzsche in Venedig: Aschenbachs Sympathie mit dem Abgrund	55
2.2 Vom Literarischen zum Artistischen: Felix Krull als „Kostümkopf“	58
2.3 Der Mythos als „garde-fou“: Felix als Hermes	63
2.4 Rausch und Ekel: Felix bei Müller-Rosé	68

2.5 Androgyne Schönheit und Salto mortale:	
Felix bei Stoudebecker	70
2.6 Zeus, Hera und Zouzou:	
Felix bei Familie Kuckuck	75
2.7 Zurück von Kloster Belem:	
Felix und Zouzous Kuss – Ekel	77
2.8 Zurück von der Corrida:	
Felix und Maria Pias Busenwogen	82
2.9 Joseph in Ägypten und Adrian Leverkühn:	
Gratwanderungen	86
Versuch eines Fazits	99

Einleitung

Thomas Mann hat sich zu Proust nur spärlich geäußert. Man ist geneigt, den Grund zuvorderst in zeitgeschichtlichen Umständen zu sehen: Die Publikation der *Recherche du temps perdu* erstreckte sich wegen der Kriegsereignisse schon in Frankreich diskontinuierlich über einen Zeitraum von 1913 bis 1927, und entsprechend verzögerten sich deutsche Übersetzungen. Auf Proust aufmerksam gemacht wurde Thomas Mann indes schon 1920 von Annette Kolb¹, und in den dreißiger Jahren häufen sich Tagebucheinträge über die Lektüre von *Der Weg zu Swann* und *Die Herzogin von Guermantes*, die inzwischen vorlagen in Übersetzungen von Rudolf Schottländer bzw. Franz Hessel und Walter Benjamin². Kommentiert werden diese Lektüren kaum. Dafür finden sich des Öfteren Unmutsäußerungen, wenn nicht er, Thomas Mann, zusammen mit Proust und Joyce zu den drei Größten der Gegenwartsliteratur gezählt wurden, sondern Kafka³. Konkretes Lob beschränkt sich auf Prousts Kenntnisreichtum im Historischen, Biologischen und Botanischen. Die Einladung von Philip Rahv, 1947 an einer Sonderausgabe der *Partisan Review* zu Prousts 25. Todestag mitzuwirken, lehnt er nach langem Zögern ab mit der Begründung, nach Abschluss eines eigenen größeren Romans brauche er Entspannung⁴.

1 Tb. 28. 7. 1920. Ich zitiere die Tagebücher in den Ausgaben von P. de Mendelssohn und, ab 1944, von I. Jens, Frankfurt a. M., 1977–1995.

2 Tb. 28. 7. 1935; 22. 8. 1935; 19. 10. 1935; 28. 11. 1936; 13. 1. 1936; 17. 1. 1963; 31. 12. 1937; 11. 1. 1938; 12. 1. 1938.

3 Das zieht sich hin bis zur Empörung über H. Levin, siehe Tb. 3. 2. 1947 mit dem von Jens zitierten Brief an A. Knopf.

4 Tb. 29. 1. 1947.

Als Fazit dieser Tagebucheintragungen ergibt sich ein interessantes, aber doch auch gebrochenes Verhältnis. Die einzige längere Äußerung zu Proust findet sich nicht in den Tagebüchern, sondern im Vorwort zu einem amerikanischen Auswahlband dostojewskischer Erzählungen, betitelt „Dostojewski – mit Maßen“, geschrieben 1946. Es geht Thomas Mann dort um die „furchtbare moralische Wucht“, um die Scheu „vor dem Genie als Krankheit und der Krankheit als Genie, vor dem Typus des Heimgesuchten und Besessenen, in welchem der Heilige und der Verbrecher *eines* werden ...“ (IX_{657ff.})⁵. Und von dieser Wucht wird abgesetzt, was er Prousts „psychologische nouveautés“ nennt, die „Überraschungen und Bijouterien, von denen sein Werk wimmelt. (...) Die psychologischen Funde, Neuheiten und Keckheiten des Franzosen sind das reine Amusement, verglichen mit den bleichen Offenbarungen Dostojewskis, eines Menschen, der in der Hölle war. Hätte Proust den ‚Raskolnikow‘ (‚Schuld und Sühne‘) schreiben können, diesen größten Kriminalroman aller Zeiten? An Wissen fehlte es ihm nicht dazu, aber an Gewissen ...“. Dieses Urteil in diesem Kontext überrascht. Denn es geht Mann ja primär um die Begründung, weshalb er selbst sich bislang nie zusammenhängend über Dostojewski geäußert habe, es geht um sein eigenes „Ausweichen“, sein „Vermeiden“, seine „Scheu“ vor diesem nach Mereschkowskis Urteil „verbrecherischen“ Werk, diesem „gewaltigen Bruchstück, voll eines furchtbaren, die Grenzen der Kunst überschreitenden Realismus“. Daher „Dostojewski – mit Maßen“. Hätte also Mann selbst den ‚Raskolnikow‘ schreiben können, den er bei Proust vermisst?

Ich werde im Folgenden diese Frage für Thomas Mann verneinen und zu zeigen versuchen, weshalb er das nicht hätte können. Für Proust aber werde ich sie bejahen. In beiden Fällen geht es um eine Grundfrage des Ästhetischen, die das *Fin de siècle* intensiv beschäftigt, die aber so alt ist wie abendländische Kunstreflexion.

5 Ich zitiere Thomas Mann mit Band- und Seitenzahl im laufenden Text nach *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M. 1974. Fehlt die Bandzahl, gilt weiterhin die zuletzt genannte. Im Interesse der Übersichtlichkeit zitiere ich nach dieser Ausgabe, auch wenn es um Texte geht, die inzwischen vorliegen in der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* der Werke, Briefe und Tagebücher, hgg. H. Detering u. a., Frankfurt a. M. 2002 ff.

Es ist die Frage nach dem Verhältnis von Genie und Wahnsinn. Dazu gibt es auch einen postmodernen, aber inzwischen schon wieder ‚klassisch‘ gewordenen Aufsatz von Michel Foucault, den er 1964 publizierte unter dem Titel „La folie, l’absence d’œuvre“. Er erschien in einem Band der Zeitschrift *La Table Ronde*, der die damalige Situation der Psychiatrie zum Thema hatte. Foucault sieht diese Situation bestimmt durch eine Entpathologisierung des Wahnsinns in moderner Literatur. Wie bei Freud, gehe es auch hier, in der Literatur, um eine sprachliche Doppelbödigkeit, aber das wahnhaft Verdeckte sei nicht mehr ein psychologisch entschlüsselbarer Ursprung krankhafter Rede, sondern eine auf immer unerschließbare Leere, eine Falte, ein „pli“, in dem sich dieser Ursprung verliere. Das Kunstwerk der nachklassischen Moderne suche nicht immer und grundsätzlich, aber doch mit zunehmender Faszination die Grenze zum Wahnsinn, es vermöge an den Wahnsinn heranzuführen, sei mit seiner Sprache immer schon potenziell transgressiv, würde aber mit der Transgression selbst aufhören, Kunstwerk zu sein. In diesem Sinne spricht Foucault sehr schön von einer „zwillingshaften Unvereinbarkeit von Werk und Wahnsinn“, „ihrer Möglichkeit füreinander und ihres Ausschlusses voneinander“⁶.

Diese Grenze kann unthematisch bleiben, sie kann unter bestimmten historischen Voraussetzungen zu Texthybriden führen, und sie kann schließlich Gegenstand eines reflexiven Spiels werden, das den klassischen Werkbegriff infrage stellt. Entsprechend selbst-reflexiv wird dann das Subjekt dieses Spiels. Es inszeniert sich als Grenzgänger, als Borderliner, der mit seinem Absturz spielt, aber immer nur bis zu dem Punkt, da er sich zugleich noch an das prekär gewordene Werk zurückbindet und also das Ästhetische selbst zum Grenzphänomen macht. Dass wir uns damit im Bereich der nachklassischen Moderne befinden, ist ebenso klar wie die hori-

6 „Der Wahnsinn, das abwesende Werk“, zitiert nach M. Foucault, *Schriften zur Literatur*, übers. von K. von Hofer und A. Botand, Frankfurt a. M. 1988, 119–129, 127. Die Stelle lautet im französischen Original: „Là en cette région pâle, sous cette cache essentielle, se dévoile l’incompatibilité gémellaire de l’œuvre et de la folie; c’est le point aveugle de leur possibilité à chacune et de leur exclusion mutuelle“, zitiert nach Foucault, *Dits et écrits 1954–1988*, hg. D. Defert/F. Ewald, 4 Bde, Paris 1954, Bd I, 412–420, 419.

zonthafte Präsenz der Namen Nietzsche und Freud. Aber wer sich als Borderliner inszeniert, entzieht sich damit auch den mit diesem Begriff verbundenen Reduktionismen. Dies zu betonen, scheint mir ein zentrales Anliegen Foucaults, und ich möchte es nochmals aufrufen, wenn ich mich nunmehr Marcel Proust und Thomas Mann zuwende.

1 Marcel Proust

1.1 Erinnerung und imaginäre Retrojektion: Die Verabschiedung werkhafter Geschlossenheit

Was jeder Proust-Leser als Erstes mit der *Recherche* assoziiert, ist die Madeleine-Episode. Sie findet sich gleich im ersten Band, am Ende eines langen Auftakts, der von den zunächst fehlschlagenden Versuchen des Erzählers handelt, sein weithin dem Vergessen anheimgefallenes bisheriges Leben in der Erinnerung wiederzugewinnen. In der Madeleine-Episode scheinen diese Versuche einen ersten Erfolg zu finden⁷. Was dem Erzähler unerwartet zuteil wird, ist die beglückende Erfahrung der „*mémoire involontaire*“, einer unwillkürlichen Erinnerung, assoziativ ausgelöst durch den Duft einer teegetränkten Madeleine, mit der die Mutter ihn an einem kalten Wintertag in der Pariser Wohnung aufzuwärmen sucht. Was assoziiert wird, ist jene Tasse madeleinegetränkten Lindenblütentees, den Tante Léonie ihm als Kind sonntags vor dem Kirchgang in Combray bereitete (I_{66f.}; I_{44f.})⁸. Die Erklärung dieses Glücksge-

7 Binnenchronologisch ist diese Episode schwer zu lokalisieren. Im endgültigen Text heißt es einfach „un jour d’hiver“, die Vorstudien laufen noch zu auf „un de ces derniers hivers“, womit die Episode deiktisch nahe an das nunc der Erzählsituation gerückt ist (L. Keller, *Les avant-textes de l’épisode de la madeleine*, Zürich 1978, 55). Das Interesse, der Erinnerung eine Tiefendimension zu verschaffen, führte dann zur Spreizung von Madeleine-Episode und *Matinée de Guermantes* und damit zur Trennung von erster Erfahrung unwillkürlicher Erinnerung und deren poetologischer Explikation, womit aber nicht, wie häufig vermeint, die Madeleine-Erfahrung zu einer Kindheitsepisode distanziert ist. Ihre zeitliche Unbestimmtheit ist Ergebnis der zahlreichen strukturellen Veränderungen, die die *Recherche* im Laufe ihrer Entstehung erfuhr.

8 Ich zitiere Prousts *Recherche* mit Band- und Seitenangabe im laufenden Text nach der Übersetzung von Eva Rechel-Mertens, revidiert von L. Keller, hg. von L. Keller, *Werke II*, 6 Bde, Frankfurt a.M. 1994–2001. Sofern ich das franz. Original ebenfalls im laufenden Text oder in den Anmerkungen hinzugebe, zitiere ich nach der neuen Pléiade-Ausgabe, hg. J.-Y. Tadié u. a., 4 Bde, Paris 1987–1994.

fühls wird ihm erst sehr viel später zuteil. Auf einer *Matinée* der *Princesse de Guermantes*, binnenchronologisch gleich nach Kriegsende und also erst im letzten Band erzählt, wird Marcel eine ganze Kaskade solcher Erinnerungen zuteil. Er erfährt sie wiederum euphorisch, als quasi-religiöse Wiederauferstehungen, als „résurrections“ der verloren geglaubten Vergangenheit, als zeitent-hobene Präsenzen, „un peu de temps à l'état pur“, als das Wesen der Dinge, die „essence des choses“ (7^{258ff.}; IV^{445ff.}). Marcel deutet diese Beglückung als Berufung zum Schriftsteller, der mit seiner Lebensgeschichte eine verloren geglaubte Identität wiederzugewinnen hofft. Gleich morgen, „dès demain“, wird er damit beginnen, das niederzuschreiben, was der Leser schon vom ersten Satz der *Recherche* an kennt. Diese Suche also, die der Titel anspricht, wird miterzählt. Ein teleologischer Spannungsbogen von der Madeleine-Episode bis zur *Matinée Guermantes*, also vom ersten bis zum letzten Band überwölbt ein Projekt, das sich am Ende, also zwei Jahrzehnte nach seiner ersten Konzeption kurz nach 1900, auf über dreitausend Seiten ausgewachsen haben wird.

Dieser Spannungsbogen stiftet formal so etwas wie eine werkhafte Einheit, und in der Tat war Proust besorgt, dass man dem, was er um 1900 im Einzelnen noch gar nicht absah, Strukturlosigkeit, ja Fragmentcharakter als typisch dekadenten Makel vorwerfen würde. Daher der Rekurs auf einheitsstiftende oder zumindest einheitssuggestierende Topoi. Denn topisch ist schon der Berufungstopos, der über die Romantik auf jüdisch-christliche Heilsmythen mit dem Dreischritt von Paradies, Fall in die Zeitlichkeit, Heilsversprechen und Erlösung zurückreicht. Topisch sind auch die beiden scheinbar divergierenden Wege des Helden, also der von Combray nach Méséglise als Weg sexueller und der von Combray nach Guermantes als Weg sozialer Initiation, zwei Wege, die sich am Ende auf unerwartete Weise wieder treffen. Topisch ist sodann die mit dieser Vereinigung verbundene symbolisch besetzte Geburt eines Sohnes oder einer Tochter, bei Proust also die Tochter von Gilberte Swann und Robert de Saint-Loup. Und topisch ist schließlich die finale Apotheose des Themas am Ende der *Recherche*, also die mit der Redundanz von gleich vier Absätzen vermeintlich zur Kontinuität gebannte Zeitentiefe einschließlich des feierlichen „FIN“, mit dem Proust, wahrscheinlich erst sechs Mo-

nate vor seinem Tod, einem wesentlich unvollendeten Text den Fetisch der Vollendung aufzuzwingen suchte.⁹

Diese Insistenz auf werkhafter Geschlossenheit macht umso deutlicher, dass sie sich faktisch nicht realisiert hat.¹⁰ Darin manifestiert sich ein Konflikt mit der romantischen Erinnerungskonzeption, der um die Jahrhundertwende akut wird. Der an die fünfzig Seiten lange Auftakt der *Recherche* ist die Suche des Erzählers nach dem Anfang seiner Geschichte. Vordergründig, und darin schließt Proust an die Romantik an, ist das die Suche nach identitätsstiftender Erinnerung. Aber der Gesamtkomplex kulturgeschichtlicher Konstellationen war zu sehr zerklüftet, als dass sich noch bruchlos an die Romantik anknüpfen ließ. Die Erinnerung war sich selbst gegenüber skeptisch geworden, am deutlichsten bekanntlich bei Freud. Proust sucht die Lösung – wiederum vordergründig – in einer markierten Opposition. Der eine Pol ist die traumatische Erinnerung an das Drama des Zubettgehens, an den „drame du coucher“ (I₆₆; I₄₄), ausgelöst durch die Angst des kleinen Marcel vor dem Ausbleiben des mütterlichen Gutenachtkusses, die immer dann sich regte, wenn abends Besuch kam, insbesondere der Familienfreund Swann, und die Mutter unten nicht abkömmlich war. Immer wieder kehrt die Erinnerung zu diesem „pan lumineux“ (I₄₃), zu diesem auf eine einzige Szene reduzierten Combray zurück bis zu der erlösenden Erfahrung – und das wäre der markierte Pol der Opposition – der Madeleine. Sie scheint das Trauma zu sprengen, erinnert wird von nun an ganz Combray, „tout Combray“ (I₄₉), und die Geschichte der Kindheit kann erzählt werden.

⁹ Zu Topoi narrativer Geschlossenheit siehe A.K. Mortimer, *La clôture narrative*, Paris 1985, 18 ff. Speziell zum mythischen Dreischritt der *Recherche* siehe G. Genette, „Proust palimpseste“, in *Figures*, Paris 1966, 39–67, 65 f. Zur Textgenese des „Fin“ siehe *Recherche* IV₆₂₅ mit Anm. 2, IV₁₃₂₀. Zum „inachèvement“ des *Temps retrouvé* generell siehe die Einleitung von B. Brun zur Flammarion-Ausgabe, Paris 1986, 9–50.

¹⁰ M.R. Finn hat das prägnant formuliert: „the tendency towards openness fights against closure, and the attraction of incompleteness – the enchantment of not ending“, as Valéry called it – undermines the notion of conclusion“. Unter Bezugnahme auf Mortimer spricht er geradezu von einer quasi-neurotischen „overdetermination of closure“ (*Proust, the Body and Literary Form*, Cambridge UP 1999, 145 ff.).

Aber die Madeleine ist so harmlos nicht. Man hat auf die Onomatopoesie ihrer weichen Lautung wie auf die Muschelform des Gebäcks verwiesen und darin Assoziationen zur mütterlichen Vulva sehen wollen, im Prinzip sicherlich zu Recht. Das wurde dann aber überzogen, wann immer man Prousts ebenso behutsam wie raffiniert versprachlichte Opposition freudianisch hart als Deckerinnerung hat lesen wollen. Freud selbst war da vorsichtiger. Hans Blumenberg hat anlässlich des Umgangs der Evangelisten mit der Kindheit Jesu hingewiesen auf Freuds Neujahrsbrief vom 3. Januar 1899 an Wilhelm Fliess, in dem es heißt:

Zuerst hat sich ein Stückchen Selbstanalyse durchgerungen und mir bestätigt, dass die Phantasien Produkte späterer Zeiten sind, die sich von der damaligen Gegenwart bis in die erste Kindheit zurückprojizieren, und auch der Weg, auf dem das geschieht, hat sich ergeben, wieder eine Wortverbindung. Auf die Frage, was in der ersten Kindheit vorgefallen, lautet die Antwort: Nichts, aber es war da der Keim sexueller Regung da (...) ¹¹.

Blumenberg kürzt noch den „Keim sexueller Regung“ weg, um sein eigenes Argument zu pointieren, dass nämlich „die vermeintliche Erinnerung mit der Rückprojektion von Phantasmen einsetzt – und vielleicht dabei bleibt“. Kindheit sei damit „Sache der ‚ästhetischen Erfahrung‘ geworden“, und er selbst illustriert das an einer Beispielreihe von Rilke über Musil bis Sartres *Les mots*.

Ich denke, Proust ließe sich dieser Reihe als vielleicht eindringlichster Name einfügen, und dies vor allem im Blick auf den bei Blumenberg nur kurz gestreiften Zusammenhang von Verklärung der eigenen Kindheit mit dem gleichzeitigen „Sich-Vordrängen der Schuldfrage, wie man solchen ‚Besitz‘ preiszugeben hatte einwilligen oder gar einfordern können“. Denn eine „zur Individuation mitgeborene Sündhaftigkeit“ prägt ja auch Prousts Combray so eindringlich, dass man von dieser Kindheitserinnerung zwar nicht sagen kann, dass sie, wie Blumenberg im Blick auf Sartre formuliert, „vor lauter Retrojektionen keine ist“. Wohl aber besteht schon bei der sexuellen Besetzung des abendlichen Dramas

11 S. Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, hg. J. M. Masson, Frankfurt a. M. 1986, Nr. 188, 370. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich H. Blumenberg, der ihn zitiert und für seine Argumentation auswertet in *Matthäuspassion*, Frankfurt a. M. 1988, 138–141.

Anlass, gerade die „Keime sexueller Regung“ nicht wegzukürzen. Marcel selbst sieht in der Rückschau des Erzählers einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem ersten weißen Haar der Mutter und seinem tränenreichen Terror, den ausgerechnet der Vater eines Abends noch mit der Empfehlung zu schlichten sucht, die Mutter möge doch einfach mit ihrem Bett in das Kinderzimmer ziehen.¹² Und das ändert sich auch nicht wesentlich mit der von der Madeleine eröffneten scheinbar so ungetrübten Erinnerung an ganz Combray. Nimmt man die inzwischen zugänglich gewordenen Avant-textes, also den umfangreichen Skizzenapparat hinzu, so zeigt sich, dass Proust diese Kindheit über weitere Motive wie zum Beispiel das Weißdornmotiv in der Maiandacht und wenig später vor Tansonville mit einer Intensität bearbeitet hat, die in ihren thematischen Varianten immer wieder auf sexuelle Konnotationen abstellt, also ganz beherrscht ist von der wechselseitigen Irritation von Sakralem und Profanem und nicht von der Wiedergewinnung authentischer Erinnerungen. Erinnerung wird von imaginären Retrojektionen ununterscheidbar¹³.

1.2 Mythenspaltung und Identitätsschwund: *Sodom und Gomorrha*

Es ist, als sei die romantische Poetik unwillkürlicher Erinnerung, noch bevor sie in der Madeleine-Episode erstmals zur Sprache kommt, schon im Vorhinein mit dem Trauma des „drame du coucher“ unterlaufen, ja als inszeniere die *Recherche* gleich von Beginn an das Dementi ihrer essenzialistischen Prämissen. Seit den sechziger Jahren spielt sie denn auch in den wegweisenden Arbeiten der

12 U. Sprenger hat gezeigt, wie subversiv die vordergründig eher komische Szene angelegt ist. Über die Referenz auf Abraham, Sarah und Isaak wird die gemeinsame Nacht mit der Mutter intertextuell lesbar als erster Schritt Marceles auf dem Weg nach Sodom („Genese und Genesis – Abraham in Combray“, in *Schreiben ohne Ende. Prousts ‚Recherche‘ im Spiegel ihrer textkritischen Aufarbeitung*, hg. R. Warning. Siebente Publikation der Marcel Proust Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1994, 148–167).

13 Siehe hierzu Vf., „Befleckter Weißdorn: Zum Imaginären der *Recherche*“, in *Proust-Studien*, München 2000, 179–211.

Proust-Forschung keine wesentliche Rolle mehr.¹⁴ Diskontinuitäts- und Alteritätserfahrungen und hier vor allem solche im Bereich der Sexualität haben demgegenüber zunehmend an Bedeutung gewonnen. Der kleine Marcel hat von Beginn an Probleme mit der ersehnten Integration in die ihn umgebende Welt der Heterosexualität. Stattdessen sieht er sich häufig wenn auch nicht ohne Neugier masturbatorischen Gelüsten wie episodischen Begegnungen mit männlicher und vor allem auch weiblicher Homosexualität ausgesetzt. Das beginnt gleich im ersten Band, also in *Du côté de chez Swann* mit der Initiation in die lesbische Szenerie von Montjouvain. Im zweiten Band, also in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, werfen seine Verdächtigungen Schatten auf die vordergründige Heiterkeit und Unbeschwertheit der Gruppe junger Mädchen am Strand von Balbec und insbesondere auf seine Beziehung zu Albertine. In *Le côté de Guermantes* erfassen diese Schatten auch den zweiten Weg, also das Haus der Guermantes mit dem Baron de Charlus als seinem eindrucksvollsten Repräsentanten. Der nächste Band heißt dann ausdrücklich *Sodome et Gomorrhe*, und zeitweise

14 Eine erste Phase anspruchsvollster Proust-Forschung in Deutschland fand ihren Höhe- und Endpunkt in H.R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘*, Heidelberg 1955. Diese in Frankreich kaum hinreichend bekannt gewordene Arbeit ist im Prinzip bis heute unüberholt, ein ‚Klassiker‘ im Rahmen einer Argumentation, die – gegen Georges Poulet – hegelianisch an der ‚Aufhebung‘ aller Diskontinuität in einem kontinuieritätsgarantierenden Wiedererkennen festhält, also an einer essenzialistischen Interpretation unwillkürlicher Erinnerung (170). Poulet sah demgegenüber den je neuen Selbstentwurf des Subjekts an eine transzendente creatio continua rückgebunden und also nicht schon in der Vergangenheit des Ichs vorgegeben. Beide, Jauss wie Poulet, blieben aber trotz dieser Differenz einer letztlich romantisch-idealistischen Kunstkonzeption verhaftet, die um 1960 zu Ende ging. Exemplarisch für die neue Phase der Proust-Forschung wurden Autoren wie G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris 1964, 1986, dann G. Genette, „Proust palimpseste“, (siehe oben Anm. 9), L. Fraisse, *Le processus de création chez Marcel Proust. Le Fragment expérimental*, Paris 1988, und schließlich A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris 1989, hier insbes. die ‚Conclusion‘ 299 ff. In Deutschland suchten das Münchener Symposium über *Schreiben ohne Ende* (siehe oben Anm.12) und die in Vf., *Proust-Studien* versammelten Arbeiten, dann auch seitherige Symposien der Marcel Proust Gesellschaft und die Proust-Arbeitsgruppe der Universität Siegen um V. Roloff und U. Link-Heer, jetzt um W. Hülk den Dialog mit der französischen Diskussion.

wollte Proust auch noch die beiden Folgebände, also *La prisonnière* und *Albertine disparue*, diesem Titel subsumieren.

Diese thematisch die *Recherche* somit wesentlich bestimmende Ebene taucht in den Erinnerungserfahrungen der *Matinée Guermantes* nicht auf.¹⁵ Das ist bereits bezeichnend für die Divergenz zwischen der offiziellen Erinnerungspoetik und der Richtung, welche der Gang des Erzählten selbst nimmt. Die Poetik unwillkürlicher Erinnerung schließt Dysphorisches nicht aus, integriert es aber in ihre Teleologie euphorischer Auferstehungserfahrungen der Vergangenheit. Das Erzählte hingegen entzieht sich, je weiter es fortschreitet, der Möglichkeit solch euphorisierender Zuordnungen. In der großen, eigens als Teil I abgesetzten Einleitung zu *Sodome et Gomorrhe* findet sich ein Motto, das weit über diesen Roman hinausreicht auf die *Recherche* insgesamt. Proust übernimmt es aus zwei Versen von Alfred de Vignys *La Colère de Samson*¹⁶:

Bientôt, retirant dans un hideux royaume
 La Femme aura Gomorrhe et l'Homme aura Sodome,
 Et, se jetant de loin, un regard irrité,
 Les deux sexes mourront chacun de son côté.

15 So ist in der Wiederauferstehung Balbecs die „schmerzliche Erinnerung“ ausgespart, Albertine geliebt zu haben (7₂₆₉; IV₄₅₃), und ebenso verfährt Proust mit dem Drama des Zubettgehens: Als Marcel in der Bibliothek Guermantes G. Sands *Francois le Champi* entdeckt, mit dessen Lektüre die Mutter ihn seinerzeit zu trösten suchte, fühlt er sich zwar von einem „schmerzlichen Eindruck“ berührt, aber was gleichsam als Essenz wiederersteht, bleibt doch der „ganze Reiz jener Nacht“, der „vielleicht süßesten und traurigsten Nacht“, in der er „die erste Abdankung“ bei seinen Eltern erreicht hatte (7_{283 ff.}; IV_{462 ff.}). Allemal wirkt die unwillkürliche Erinnerung eher verklärend als dysphorisch vertiefend. Die zerstörerische Beziehung zu Albertine bleibt ebenso außen vor wie das abendliche Drama von Combray. Dabei darf man textgenetische Gründe nicht vergessen. Wie bei der Madeleine, so folgten ursprünglich auch bei der abendlichen *Francois le Champi* – Lektüre die poetologischen Reflexionen gleich auf die Episoden selbst. Mit deren Abtrennung und Verlagerung an das Ende gewann Proust zwar den quasi-teleologischen Spannungsbogen vom ersten zum letzten Band und damit die Geschlossenheitsfiktion, aber was er sich damit einhandelte, war die Inkongruenz der finalen Poetik mit dem, was sich unter dem Spannungsbogen ereignet hatte und dieser Poetik nicht mehr fügen wollte.

16 Das Gedicht reflektiert das spannungsreiche Verhältnis Vignys zu seiner Geliebten Marie Dorval, einer der großen Aktrinen des romantischen Dramas.

Über Vigny also bezieht sich Proust auf die biblische Verfluchung derer von Sodom und Gomorrha. Zwei Verse greift er heraus: „La Femme aura Gomorrhé et l’Homme aura Sodome“, in der Übersetzung von Keller: „Die Frau wird in Gomorrha, der Mann in Sodom herrschen“, und zum anderen „Les deux sexes mourront chacun de son côté“, wiederum mit Keller: „Und getrennt werden beide Geschlechter zugrunde gehen“. Vielleicht trägt das einer – allerdings nur im Französischen möglichen – Pointe nicht Rechnung, kehrt doch das „chacun de son côté“ in der *Recherche* wieder mit den beiden ‚Seiten‘, dem „côté de chez Swann“ und dem „côté de Guermantes“. Damit wäre der gesamte Raum dieser *Recherche* insgeheim bezogen auf den biblischen Fluch. Was dieser zerstört hat, ist die unvordenkliche Einheit eines mythischen Androgyns, eines „Ur-Hermaphroditismus“, eines „hermaphroditisme initial“ (4₄₉; III₃₁). Weil uns dieser Hermaphroditismus auch bei Thomas Mann beschäftigen wird, will ich gleich hier das Interesse darauf lenken. Proust spaltet den Mythos und bezeichnet damit eine Trennungsformel, welche die *Recherche* vom ersten bis zum letzten Band in immer neuen Varianten zum Thema machen wird¹⁷. Sie ist ausgerichtet nicht auf die Vereinigung der Geschlechter mit Zeugung und Geburt, sondern eben auf Trennung, Feindschaft, Leiden und Tod. Insofern bezeichnet sie den Gegenpol zur idealistischen Erinnerungspoetik, die allen Tod einbezogen sieht in eine naturhaft-organologische Zyklik von Tod und Wiedergeburt und diese Wiedergeburt als „résurrection“, als ‚Wiederauferstehung‘ konnotativ noch christlich-religiös überhöht.

Diese Gegenstrebigkeit von Euphorie und Dysphorie wird in der *Recherche* nicht zur Synthese gebracht. Sie wird auch nicht aufgehoben in einer wie weit auch immer gefassten Konzeption werkhafter Einheit. Versuche, ihr aus klassizistischer Perspektive eine solche Einheit aufzuzwingen, führen zu Lektüren, in denen

17 Das Verhältnis dieser für die *Recherche* basalen Trennungsformel zu den traditionellen Kosmogonien Hesiod’scher Prägung habe ich näher ausgeführt in „Auf der Suche nach der Genesis – Beginnlosigkeit in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*“, in *Marcel Proust. Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*, hgg. P. Oster/K. Stierle. Dreizehnte Publikation der Marcel Proust Gesellschaft, Frankfurt a. M./Leipzig 2007, 9–24.

der Text selbst mehr oder weniger stark selegiert, reduziert, ja ignoriert werden muss, und dabei fällt dann das unter den Tisch, was thematisch wie strukturell die Modernität Prousts ausmacht. Dazu zählt insbesondere der gesamte Albertine-Komplex¹⁸, der sich zu einem mehrere Bände füllenden Albertine-Roman, wie man ihn zu nennen pflegt, auswachsen wird und der gerade die auf immer verlorene und vertane Zeit für eine neue Ästhetik zu gewinnen sucht, erzählt er doch eine nicht mehr der Romantik, sondern dem Fin de siècle geschuldete Liebesgeschichte, die Intersubjektivität an leidvoll erfahrener Alterität scheitern lässt. 1920, also zwei Jahre vor seinem Tod, schreibt Proust an Henri de Régnier: „Le Je‘ est une pure formule, le phénomène de mémoire qui déclenche l’ouvrage est un moyen voulu, comme si vous voulez la grive de Montboissier qui ramène Chateaubriand à Combours“¹⁹. Die

18 Für die mit Albertine verbundene Dezentrierung der ursprünglichen Konzeption zentral ist der Brief Prousts an Gaston Gallimard vom 16./17. Oktober 1917, in dem Neustrukturierungen erörtert werden angesichts der Tatsache, dass Albertine inzwischen zum eigentlichen Zentrum des Werks geworden sei („... est devenue précisément un principe d’action et le vrai centre de l’ouvrage“); vier Jahre später, in einem Brief an Jacques Rivière, ist demgegenüber die Rede von der Albertine-Geschichte als einem bloßen „intermezzo“ (Marcel Proust, *Correspondance*, hg. Ph. Kolb, 21 Bde, Paris 1970–1993, Bd XIX, 765 bzw. Bd XVII, 536). Die Widersprüchlichkeit zwischen den beiden Äußerungen wird in der Forschung häufig je nach Interesse einseitig in Anspruch genommen, obwohl sie mit den jeweiligen Kontexten relativ schlicht plausibilisierbar ist. Im ersten Fall argumentiert Proust unter dem Zwang einer sich abzeichnenden Strukturveränderung und den sich daraus ergebenden Sequenzen für Titelgebung und Bandfolge, im zweiten Fall hingegen argumentiert er pragmatisch unter den Zwängen klassizistischer Kritiker wie Paul Souday.

19 „Das ‚Ich‘ ist eine reine Formel, das Erinnerungsphänomen, welches ein Werk auslöst, ist ein gewolltes Mittel, wie, wenn Sie so wollen, die Drossel von Montboissier, die Chateaubriand nach Combours zurückversetzt“ (übers. R. W.). Die Stelle ist zitiert nach *Correspondance*, Bd XIX, 630. Auf sie gestoßen bin ich bei P. Campion, „Le Je‘ proustien. Invention et exploitation de la formule“, in *Poétique* 89 (1992) 3–29. Wieweit ich mit Campions Interpretation übereinstimme, ist schwer entscheidbar, da seine höchst komplexe Lesung auf das hinausläuft, was er gegen jedwede autobiographische Nähe als kreative Trennung, als „subjectivation de la subjectivité“ bezeichnet, die er dann aber mit diversen Referenzen von Freud über Foucault bis Aristoteles zu einem „Être absolu“ ontologisiert. Mir liegt demgegenüber am

Drossel von Montboissier ist in den *Mémoires d'outre-tombe* Auslöserin einer unwillkürlicher Erinnerung Chateaubriands an das Combourg seiner Kindheit, und dass Proust sie mit der Madeleine-Episode zitiert, hat man zu oft unkritisch gelesen als kontinuierlichen Anschluss seiner eigenen Erinnerungspoetik an die der Romantik. Der späte Brief macht deutlich, dass ihm auch diese Berufung bloßes Mittel war oder zumindest inzwischen geworden ist, Mittel zur Füllung eines formelhaften Ich. Seine fiktive Autobiographie ist nicht Erinnerung als fetischisierende Aneignung, sondern Ausbeutung der Erinnerung für eine ästhetische Konstruktion. Daher auch hat man zu Recht die Madeleine-Episode immer wieder mit Freud zu lesen versucht, sie von euphorischer Glückserfahrung auf unterschwellige Schuldgefühle der Mutter gegenüber transparent zu machen gesucht. Freud selbst hat, wie wir eben sahen, schon um die Jahrhundertwende die Annahme einer nur freizulegenden Authentizität der Erinnerung zur Kontrastfolie seiner analytischen Indienstnahme von Erinnerungen gemacht, hat sie, fast wie in einem kühnen Vorgriff auf Sartres *Les mots*, auf Retrojektionen des Imaginären befragt. Zusammen mit Proust eigener Formel vom Ich als einer puren Formel und der Erinnerung als gewolltem Mittel kann das Anlass sein, die *Recherche* zu lesen als die Verabschiedung einer wesentlich von der Romantik geprägten Erinnerungspoetik des 19. Jahrhunderts zugunsten einer zukunfts offenen Poesie der Moderne im Zeichen einer vom Imaginären durchschossenen Erinnerung, eines emphatisch Neuen, das sich zunächst noch nicht anders definieren kann als über Kategorien einer vergebliehen Suche, über Erfahrungen von Schmerz, Selbstverlust und Tod.

In diesen Kontext gehört insbesondere der mit den „résurrections“ unwillkürlicher Erinnerung unvermittelte und unvermittelbare Vergleich des Kunstwerks mit „puits artésiens“, jenen Brunnen des Artois, in denen das Wasser kraft eigenen Überdrucks zutage schießt: „Man kann fast sagen, dass es mit den Werken wie

Nachweis einer Füllung der Formel durch eine Autor und Erzähler hybridisierende Erzählinstanz, die Erinnerung wie Retrojektionen des Imaginären ununterscheidbar macht und Fragen nach einer ästhetischen Ontologie außen vor lässt.

mit den artesischen Brunnen ist, nämlich, dass sie um so höher sich erheben, je tiefer der Schacht ist, den das Leiden in unserem Herzen aufgehoben hat (7₃₂₀; IV₄₈₇)²⁰. Strukturell folgt aus dieser Substitution euphorischer Teleologie durch dysphorische Abgründigkeit die Preisgabe eines Schöpfungskonzepts, das fundiert ist in der Kreativität eines letztlich metaphysisch gehaltenen Subjekts und in einer dieser Kreativität verdankten werkhaften Einheit. Das zeigt sich deutlich auch an jenen Avant-textes, die nicht nur aus stilistischen Gründen Verworfenes enthalten, sondern mit alternativen konzeptionellen Möglichkeiten spielen und zahlreiche Passagen enthalten, die als ‚capital‘ oder gar ‚capitalissime‘ überschrieben sind, also noch zu einer Einarbeitung vorgesehen waren, zu der es nicht mehr gekommen ist. Sie dokumentieren eine nicht etwa als Makel reflektierte Unabgeschlossenheit, sondern ein geradezu wie selbstverständlich vorausgesetztes Ignorieren werkhafter Grenzen,²¹ das die Einheitskonzeption der ‚offiziellen‘ Erinnerungspoetik dementiert. Diesem Dementi entspricht auch eine erstmals schon in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von G. Deleuze herausgestellte und im Prinzip die gesamte *Recherche* beherrschende, eminent moderne Struktur, für die bereits bei Proust selbst der Begriff der Serie erscheint.²² Das Prinzip serieller Variation erfasst Motive wie gleich zu Beginn in der Kindheitsgeschichte von Combray das berühmte Weißdornmotiv, dann aber auch und vor allem die mit immer neuen und überraschenden perspektivischen Umschlägen verbundene Wiederkehr der Figuren. Serialität wird hier freilich unterschiedlich eingesetzt. Markiert findet sie sich im Verhältnis des Erzählers zu Charlus einerseits und Albertine andererseits, also

20 „On peut presque dire que les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d’autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur“.

21 R. Barthes spricht in seiner an Proust orientierten letzten Vorlesungsreihe am Collège de France von einem unablässig durch „marcottage“, 209 („Ableger“, 391), durch „floculation“, 336 („Ausflocken“, 394) vermehrten Werk: „Le statut, *l’eidos de La recherche du temps perdu*, c’est d’être une œuvre infinie“, 336 („Der Status, das *eidos* der *Suche nach der verlorenen Zeit* ist das eines unendlichen Werkes“, 396; *La préparation du roman I et II*, hg. N. Léger, Paris 2003, dtsh *Die Vorbereitung des Romans*, übers. H. Brühmann, Frankfurt a. M. 2008.

22 *Proust et les signes*, (hier Anm.14), Kap. VI, 83 ff. („Série et groupe“).

den beiden Figuren, bei denen auch thematisch das mit der Homosexualität verbundene Grenzgängertum am eindringlichsten textprägend wird. An ihnen lässt sich denn auch die Frage nach der ästhetischen Arbeit Prousts an dieser Thematik am deutlichsten illustrieren, weshalb ich mich im Folgenden auf die beiden Serien männlicher und weiblicher Homosexualität konzentriere.

1.3 *Homosexualität und Inszenierung: Charlus und Marcel*

Der Baron Charlus aus dem Hause der Guermantes ist die zentrale Figur der Serie männlicher Homosexualität. Seine historische Referenz ist der Graf von Montesquiou, thematisch ist er für Proust Fluchtpunkt einer entmoralisierenden Bezugnahme auf den zeitgenössischen psychiatrischen Diskurs. Marcel ist für Charlus zunächst ein Jüngling, an dem er sich als Initiator, als Erzieher versucht. Der Initiant wächst aber schnell in die umgekehrte Rolle eines Beobachters hinein, wobei diese Beobachtung immer wieder auf eine Ambivalenz von Mitleid und Faszination hinausläuft. Charlus ist der Gebildetste der Guermantes, er beherrscht die „bienséances“ altadliger Salonkultur gestisch wie sprachlich und wird schnell Mittelpunkt der ihn jeweils begehrenden gesellschaftlichen Zirkel. Aber diese Beherrschung der „bienséances“ ist nicht stabil, sie kippt immer wieder in „indécence“. Indezent können seine unstenen, bald ängstlich-lauernden, bald aufdringlich fixierenden Blicke werden, Indezenz droht sodann seiner Rede. Charlus gleitet über die Sprache elegant wie ein Schlittschuhläufer („une voix qui semblait patiner sur les mots“, II₅₈₉), verfällt dann aber urplötzlich in Grobheiten, Kränkungen, Obszönitäten, die er delirierend herausheult. Diese rauschhaft-delirierende Rede mag Marcel stellenweise erdrücken, ihn zum Verstummen bringen, sodass er sich nicht mehr anders zu wehren weiß, als den gerade daliegenden neuen Zylinder des Barons zu Boden zu werfen und zu zertrampeln (3_{782f}; II₈₄₇).²³ Gleichwohl tragen all diese Exzentrizitäten, die

23 Siehe hierzu die schöne Analyse der Szene bei U. Sprenger, *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘*, Tübingen 1995, Kap. 2.3, 96 ff.

brüsken Übergänge von Disziplin in Rausch, von Eleganz in Aggressivität oder Weinerlichkeit bei zum Faszinosum der Gestalt.

Mit programmatisch-thematischem Gewicht eingeführt wird Charlus zu Beginn von *Sodom und Gomorrha*. Hinsichtlich seiner Erzählstrategie ist dieser Auftakt zunächst verwirrend. Marcel wartet in einer kleinen Kammer der elterlichen Wohnung mit Blick in den Hof auf die Rückkehr der Guermites, als er unerwartet Zeuge der Begegnung von Charlus mit dem Westenschneider Jupien wird, der im Haus gegenüber Laden und Werkstatt hat. Diese Begegnung steht im Zeichen des Exzeptionellen, ja fast Wunderbaren: Der effeminierte Charlus findet in dem ihm bisher unbekanntem Jupien einen Partner, mit dem sich die Konstellation des „homme-femme“ zu einer der seltenen Renaissance des Ur-Hermaphroditismus zu fügen scheint, quasi-naturhaft wie die Befruchtung einer Orchidee mittels der den Pollenstaub übertragenden Hummel.²⁴ Diese Begegnung erscheint Marcel in ihrem balzhaften Gehabe so kurios, dass er sie heimlich weiterverfolgen will, nachdem beide in Jupiens Laden verschwunden sind. Er kennt sich in den Örtlichkeiten so gut aus, dass er über Wohnung, Küche, Hintertreppe und Keller ins Nachbarhaus und von dessen Souterrain in Jupiens Werkstatt und Laden gelangen könnte. Aber er nimmt dann doch nicht diesen militärischen ‚Grabenweg‘, sondern wagt den ungedeckten Gang an den Hofwänden entlang. Von der Werkstatt aus wird er Zeuge eines lustvollen Stöhnens im Laden nebenan, das er über eine Leiter und Luke beobachten könnte, aber er öffnet sie nicht. Er sieht also nichts, verfolgt stattdessen das Gespräch, mit dem beide nebenan ihre Begegnung fortsetzen. Das Ganze erinnert ihn an eine ähnliche Begebenheit in Montjouvain

24 Der „homme-femme“ ist keine Erfindung Prousts, sondern ein bereits der zeitgenössischen Psychiatrie vertrauter Typus effeminiertes Homosexualität. Auch bei Proust ist er nur eine Variante in einem breiteren Spektrum, das Proust insgesamt als Manifestationen moderner Homosexualität von der griechischen abzusetzen bemüht ist. Darin gründet seine Differenz zu André Gide. Auch botanische Metaphorik wie die von Hummel und Orchidee ist im zeitgenössischen Diskurs vorgegeben, so bei Maeterlinck und Darwin. Ich verzichte auf nähere Hinweise angesichts der in allen Proust-Kommentaren wie in der entsprechenden Spezialforschung leicht zugänglichen, überreichen Dokumentation.

bei Combray, wo er Zeuge eines Treffens der Komponistentochter Mlle Vinteuil mit deren lesbischer Freundin wurde, aber auch dort blieb die Einsicht beschränkt, weil man innen die Fenstervorhänge zuzog. Eine eigentümliche Mischung von Abenteuer und Gefahr scheint ihm Dingen dieser Art, „des choses de ce genre“, wie es heißt, in ihrer Inszenierung anzuhaften, wobei nicht spezifiziert wird, wer diese „mise en scène“ bewerkstelligt, die betreffenden Figuren, das erlebende Ich oder das erzählende, um damit seinem Adressaten, dem Leser also, vorzuenthalten, was sich zunächst so theatralisch anlässt. Der Sache nach handelt es sich um ‚klassische‘ Voyeur-Szenen, klassisch in ihrem psychoanalytischen Verständnis als triebbedingte, heimliche Beobachtung sexueller Objekte und Vorgänge, um perverse Schaulust also. Was bei Proust auffällt, und das gilt, wie sich zeigen wird, für alle Voyeur-Szenen der *Recherche*, ist eine eigentümliche Rahmung, die das Zwanghafte der Schaubegierde bricht. Inszenierung wäre dann Oberbegriff dieser Brechungseffekte und damit erstes Signal für jene Entpathologisierung der Perversion, wie wir sie im Sinne der These Foucaults verfolgen wollten.

Seit die Homosexualitätsthematik in der Proust-Forschung nicht mehr marginalisiert wird, haben diese die beiden Serien eröffnenden Voyeur-Episoden eine Fülle von Interpretationen provoziert, auf die ich hier nur selektiv und immer auch schon im Blick auf die Art und Weise eingehen kann, wie die jeweiligen Aspekte bei Thomas Mann wiederkehren.²⁵ Inszeniert ist auf einer primären Ebene all das, was das Verhalten der Figuren selbst aufgrund ihrer homosexuellen Veranlagung wie im Gefolge ihrer sozialen Stigmatisierung charakterisiert. Man kann das als Maskerade bezeichnen, aber es ist eine spezielle Form der Maskerade, eine Selbstpräsentation, die sich mittels sprachlicher, gestischer, mimischer und vestimentärer Details als abweichend zugleich bemerkbar machen will und nicht will, die den Selbstverrat zugleich braucht und zu ka-

25 Zu Proust siehe als die letzte und detailreichste deutsche Untersuchung G. Schuhen, *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust*, Heidelberg 2007. Die Beobachtungen zum „Genie in der Scheide des Lasters“ anlässlich der Montjouvain-Episode (225) decken sich mit Vf., „Gefängnismusik: Feste des Bösen in *La Prisonnière*“ (1989), jetzt in *Proust-Studien* 109–140, 123 ff.

schieren sucht. Diesem double-bind kommt die „honnêteté“ des Faubourg Saint-Germain insofern entgegen, als die Selbstpräsentation des „honnête homme“ immer schon eine affizierte und darin sekundäre Natürlichkeit ist, hinsichtlich vollkommenen Gelingens also höchst prekär und stets vom komischen Kollaps bedroht. Die klassische Komödie hat das im Gattungsinteresse ausgebeutet. Prousts Homosexuelle hingegen leben selbst im sozialen Zwang doppelter Selbstreflexion, und darin oszilliert ihr Balzverhalten, wie Marcel es bei der ersten Begegnung von Charlus mit Jupien bemerkt, eigentümlich zwischen Schönheit und Komik.

H. Plessner hat in seiner Anthropologie des Lachens das Komische mit der Komplementarität von „Grenzlage“ und „Grenzreaktion“ zu fassen gesucht. Komisch, so Plessner, ist eine Gegensinnigkeit, die gleichwohl als Einheit sich vorstellt und hingenommen werden will. Das charakterisiert die Grenzlage des komischen Konflikts, der überall da hervorbrechen kann, „wo eine Norm durch die Erscheinung, die ihr gleichwohl offensichtlich gehorcht, verletzt wird“. Das komische Objekt ist in sich selbst gegensinnig, mehrdeutig, widersprüchlich und also nicht einfach oppositiv auf Sinnhaftigkeit zu beziehen. Auf diese Grenzlage antwortet das Lachen als Grenzreaktion: Im Lachen kollabiert der Mensch als leibseelische Einheit, das Lachen ist, wie das Weinen, eine vom Körper übernommene Antwort auf eine unbeantwortbare Situation, eine eruptive, aller symbolischen Prägung entbehrende Zwangsreaktion. Der Körper kompensiert das Abdanken des Intellekts, eine epistemische Aporetik wird somatisch ‚gelöst‘.²⁶ Das aber bedeutet auch, was Plessner selbst so deutlich nicht sagt, dass dieses Lachen allemal

26 *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, (1941), 3. Aufl. Bern/München 1961, 111 f., 190 f. Wohl sagt Plessner, dass wir mit dem Lachen theoretisch nicht fertig werden (121), aber die allein körperliche Reaktion wird dann doch idealistisch positiviert zum Paradoxon einer noch im Kollaps symbolisch geprägter Antwort sich artikulierenden „Menschlichkeit: da noch fertig werden zu können, wo sich nichts mehr anfangen läßt“ (191). Mit Unabgeholtenheit meine ich die Skala von Hilflosigkeit bis zu boshafter Aggressivität („satanisches Lachen“), die vielleicht am deutlichsten der „Grenzlage“ des Komischen Rechnung trägt und in dieser Funktion auch für Prousts ästhetisches Grenzgängertum zu veranschlagen sein könnte.

etwas Unabgeholtenes zurücklässt. Sobald bei Proust Homosexualität zum impliziten oder expliziten Thema wird, kommt Komik ins Spiel. Das ist immer wieder erwähnt worden, aber eher beiläufig als Faktum, das nicht weiter befragt wurde. Meine Hypothese also wäre, dass die doppelte Reflexivität des Homosexuellen ihn immer wieder in Grenzlagen treibt, die als komische wahrgenommen werden können, aber eben mit einem Lachen, das mit der Sache nicht wirklich fertig wird, deren Ambivalenzen vielmehr als unabgeholten und unabgeltbar in sich aufnimmt. In einem Brief Thomas Manns vom 26. 5. 1942 an Agnes E. Meyer heißt es über Homoerotik generell: „Künstlerisch ist nur eine groteske Behandlung dieser Sphäre möglich, wie bei Proust“²⁷. Er bezieht sich hier wohl auf die romantische Poetik, für die das Groteske die klassische Trennung von Tragischem und Komischem substituiert. Homosexualität wäre dann eine thematische Spezifizierung dessen, was Plessner systematisch zu begründen sucht. Die Einschränkungen, zu denen er beim Begriff des Komischen gelangt, legen eine Konvergenz von Komischem und Groteskem nahe, weil gerade bei der Wahrnehmung wie der Darstellung von Homoerotik auch das Groteske so begriffsperrig bleibt wie ein epistemisch nicht einholbares Komisches. Die komische Maskerade verbirgt hier nichts, sondern sie ist identisch mit dem Imaginären homosexueller Existenz und homosexueller Sozialität, und dies auf der Ebene der Wahrnehmung höfischer Theatralität wie auf der ihrer Darstellung, also für die Art und Weise, in der Marcel, der dieser Gesellschaft angehört, dieses Imaginäre in seinem inszenierenden Schreiben Gestalt werden lässt. Exemplarisch zeigt das die Ouvertüre im Hof der Guermantes. Alle auf diese Ouvertüre folgenden Szenen der Charlus-Serie sind deren Variation, wobei bald der eine Pol, also

27 Ich verdanke diesen Fund H. Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, Bern/München ²1982, 90, mit Anm. 47, 333. Auf diese Arbeit Wyslings werde ich in Teil II wiederholt zurückkommen. Zum Grotesken hatte sich Thomas Mann in gleichem Sinne schon 1922 geäußert anlässlich einer Joseph Conrad gewidmeten Besprechung, wo es heißt, „dass selbst das Großartige heute kaum anders als in der Gestalt des Grotesken erscheint“. Das Groteske stehe generell für einen modernen „antibürgerlichen Stil“, der sich der klassizistischen Opposition von Tragischem und Komischem nicht mehr füge (X₆₅₁).

das Rätsel, und bald der andere, also die komisierende Wahrnehmung und Darstellung, dominiert. So erklärt die vielschichtige Konvergenz von „honnêteté“ und Homosexualität die ebenso lapidare wie zutreffende Feststellung von U. Link-Heer, dass Proust mit seiner *Recherche* das „Paradox eines modernen Romans schuf, der auf einer höfischen Bühne spielt“²⁸.

Die Akteure dieser höfischen Bühne sind die erzählten Figuren wie Marcel selbst in der Doppelung von erlebendem und erzählendem Ich. Dabei erscheint das erlebende Ich in der überlegenen Perspektive des erzählenden Ichs zwar als weithin naiv, aber die erzählerische Überlegenheit rechtfertigt sich allenfalls mit Bezugnahmen auf ein übergeordnetes kulturelles Wissen, nicht mit gelebter und als gelebter zu Erkennen gegebener Homosexualität. Marcel lässt sich als erzählendes Ich ebenso wenig sexuell festlegen wie als erlebendes Ich. Man kann das als Camouflage interpretieren, und André Gide hat sich Proust gegenüber anlässlich des Erscheinens von *Sodome et Gomorrhe* in diesem Sinne kritisch geäußert. Prousts Reaktion scheint den Vorwurf zu bestätigen: „Vous pouvez tout raconter, mais à condition de ne jamais dire Je“²⁹. Aber weshalb dann der geradezu programmatische Wechsel von der von vornherein Distanz schaffenden Er-Form des *Jean Santeuil* zur Ich-Form de *Recherche*? Wichtig ist hier Prousts Insistenz auf der Unterscheidung des „je“ von einem „moi“, das mit dem „je“ zusammenfallen könne, aber nicht müsse³⁰. Wie sich dieser liberale Umgang mit dem fiktiven Ich erklärt, insbesondere die Frage, wie

28 „*Chi sprezza, ama*. Prousts Ars Erotica der Verstellung und Nonchalance“, in *Erotische Recherchen. Zur Dekodierung von Intimität bei Marcel Proust*, hg. F. Balke/ V. Roloff, München 2003, 211–227, 211.

29 Äußerung Prousts in einem Gespräch mit A. Gide, von diesem festgehalten unter dem Datum vom 14. 5. 1921 in seinem *Journal*, Bd I, Paris 1948, 692.

30 Auf strikter Trennung zwischen fiktivem Ich und Autor besteht Proust 1913 in einem Interview anlässlich des Erscheinens von *Du côté de chez Swann* („Swann expliqué par Proust“, in *Contre Sainte-Beuve*, hg. P. Clarac, Paris 1971, 557–559, 558; „Swann“ von Proust erläutert“, in der Frankfurter Ausgabe *Werke I*, Bd 3, 351–354, 352). Sieben Jahre später, im Flaubert-Essay von 1920, ist er liberaler geworden, wenn er spricht vom „narrateur qui dit je et qui n'est pas toujours moi“, vom „Erzähler, der ‚ich‘ sagt, der ich aber nicht immer bin“ (*Gegen Sainte-Beuve* 559, *Werke I*, Bd 3, 409).

er mit dem Erzählten selbst zusammenhängt, hat die Proust-Forschung seit langem umgetrieben. Offenbar ist Proust – zum Ärger späterer Erzähltheoretiker – weniger an einer strikten Trennung als an einer metonymischen Beziehung zwischen Ich und Autor gelegen. Er war, wie wir noch näherhin sehen werden, durchaus bereit, das fiktive Ich als auktoriale Projektion zu erkennen zu geben, ist doch die Maske für ihn keine Camouflage, sondern Überschneidung von Wissen und Imaginärem, Vertrautem und Unvertrautem, von Topie und Heterotopie.³¹ Mit solcher Inszenierung zielt er auf Entpathologisierung, dem Voyeurismus soll der Charakter perverser Schaulust genommen werden zugunsten visionärer Erkundung des dunklen Kontinents eines wesentlich von seiner labilen, devianten Sexualität beherrschten „moi“, die Proust ein lebenslang ungelöstes Problem blieb. Die Suche würde als Vision zusammenbrechen, wenn sie zur nackten Ansicht führte. Dass die Luke geschlossen bleibt, mag vordergründig mit einer letzten psychologischen Hemmung Marcells motivierbar sein. Der erzählerische Grund ist ein anderer: Mit dem Öffnen der Luke würde das Tabu durchbrochen, von dem die Faszination lebt. Mit der Grenze darf gespielt, sie darf nicht transgrediert werden. Würde sie transgrediert, bräche die gesamte ästhetische Konstruktion der Szene zusammen. Darin gründet die potentielle Langweiligkeit aller Pornographie. Das Faszinosum lebt vom Spiel mit einer Entbergung,

31 Heterotopien sind für Foucault ‚andere Räume‘ im Sinne von Gegenplatzierungen im Gesamt der Raumorganisation einer instituierten Gesellschaft. Sie sind keine Utopien, sondern gleichsam realisierte Utopien, welche die realen Plätze einer gegebenen sozialen Formation repräsentieren, bestreiten und invertieren. Ihre Spezifität folgt aus der jeweiligen Aktualisierung dieser Trias. Ihr Spektrum reicht von Kliniken, Altersheimen, Gefängnissen über Friedhöfe, öffentliche Parks, Jahrmärkten, Theatern und Museen bis hin zu Orten absolut geschützter wie verborgener illegaler Sexualität („Des espaces autres“, in *Dits et écrits 1954–1968*, hg. D. Defert/E. Ewald, 4 Bde, Paris 1954, Bd IV, 752–762; dt. Übers. von W. Seiter, „M. Foucault, ‚Andere Räume‘“, in *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. K. Barck u. a., Leipzig 1990, 34–46). Zu Foucaults wissenschaftssoziologischer Grundlegung des Konzepts selbst wie zum Schritt von der sozialen zur literarischen Heterotopie mit Interpretationen zu Rousseau, Hugo, Rimbaud, Baudelaire, Flaubert, Zola, Céline, Rilke, Thomas Mann, Proust und Réda siehe Vf., *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2010.

die gleichwohl nicht statthat. Die Schau wäre pornographische Tötung dieses Spiels, anders gesagt: Der Autor-Erzähler Marcel hindert den erlebenden Marcel, die Luke zu öffnen.

Gerade als Objekt dieser Suche aber musste das fiktive Ich geschlechtsspezifisch so unbestimmt wie möglich gehalten werden. In *Le côté de Guermantes* findet sich eine Episode, da Marcel auf Aquarellen Elstirs, hinter denen sich Bilder Moreaus verbergen, eine ‚Rasse‘ von Dichtern zu gewärtigen glaubt, die von Musen oder Kentauren begleitet sind und ihm durch eine „gewisse Asexualität“, eine „certaine insexualité“ charakterisiert scheinen (3₅₉₁; II_{714f.}). Das ist ein von den Goncourts eingeführter Neologismus, den man mit Gründen auf Proust selbst zu beziehen gesucht hat.³² Denn nichts kann besser die Selbstsuche illustrieren, von der eben die Rede war, als ein Ich, dessen Sexualität einer Leerstelle gleichkommt, ganz im Sinne wiederum der „pure formule“, von der Proust in seinem Brief an Régnier spricht. Die Maske kaschiert also nicht etwa peinliche Direktheit bei den ‚Dingen dieser Art‘, sondern sie meint deren komplexe Inszenierung. Sie als theatralisch zu bezeichnen, wäre insofern missverständlich, als eine typisch theatralische, ästhetische Distanz voraussetzende Kommunikationssituation nicht gegeben ist. Spricht man von Inszenierung, ist immer das in aller Komik Unabgegoltene, das von Thomas Mann als ‚grotesk‘ Bezeichnete mitzuberücksichtigen. Darin unterscheidet sie sich von jenem dekonstruktiven Spiel, für das A. Robbe-Grillet die Voyeur-Situation ausgebeutet hat.³³ Nie wird bei Proust der Voyeur selbst zum Beobachteten, zum Ertappten. Wenn Marcel den ihn oder andere belauernden Charlus beobachtet, ertappt er nicht den Voyeur, womit die Szenerie selbstreflexiv würde, sondern

32 Siehe L. Adert, „L' insexualité du poète“, in *Poétique* 136 (2003) 387–403, 400.

33 Zu einer gegenwärtigen Robbe-Grillet-Renaissance siehe den von V. Roloff u. a. herausgegebenen Band *Alain Robbe-Grillet – Szenarien der Schaulust*, Tübingen 2011, zu Robbe-Grillet's Dekonstruktion der Voyeur-Szenarien insbes. den Beitrag von S. Winter, „Alain Robbe-Grillet: Voyeure in Bild und Text“, 77–86. Auf die Gefahren der schon in den siebziger Jahren diskutierten ermüdenden Repetitionseffekte serieller Spiele geht der Band kaum ein, was sich aber bei ausdrücklich intermedialer Einbeziehung des filmologisch experimentierenden Robbe-Grillet nicht so aufdrängt.

der Lauernde wird ihm selbst zu etwas Neuem, weckt seine eigene Neugier. Ertappt wird bei Proust allenfalls der Leser, aber auch der sieht sich dann nicht zurückgeworfen auf heimliche Sexualwünsche. Die sind immer nur Auslöser einer diffus sich artikulierenden Neugier nach Neuem, sei es euphorisierend oder dysphorisierend.

Auch diese Doppelung nimmt Proust in den Auftakt mit hinein. Auf die Zufallsbegegnung draußen und die Lustbefriedigung drinnen folgt zunächst eine Unterhaltung, die Marcel weitere Aufschlüsse über Charlus gibt, der sich unbeobachtet wähnt und den begehrten Jupien auf seine Art umwirbt. Aber dann geht die Perspektive unvermittelt über auf das erzählende Ich, und das beginnt sogleich mit einem hochgradige Emotionalität signalisierenden syntaktischen Ungeheuer von mehreren Seiten, in dem all die Zwänge und Selbstverleugnungen, die Enttäuschungen und Passionen verklagt werden, denen sich die sozial Stigmatisierten ausgesetzt sehen. Insbesondere mit der Analogisierung von Homosexualität und Judentum als von jeher und auf immer verfolgten ‚Rassen‘ wird hinter dem erzählenden Ich der reale Autor Marcel Proust erkennbar, der als Jude und Bisexueller mit beiderlei Stigmatisierungen seine Erfahrungen gemacht hatte und daraus schöpfen kann für die weitere Geschichte von Charlus. Dessen Niedergang wird beginnen mit dem Geiger Morel als einer Gegenfigur Jupiens, die Charlus, wiewohl von ihm gefördert, in den Wahnsinn treibt. Auf der großen Soirée Verdurin in der *Prisonnière* nutzt die von Rachsucht erfüllte bürgerliche Aufsteigerin geschickt Morel für das öffentliche Outing seines Förderers. Damit ist Charlus' immer noch gewährte gesellschaftliche Fassade zum Einsturz gebracht, und fortan geht es nur noch bergab. Bei all dem darf man freilich nicht der Verlockung verfallen, diesen Absturz in der Tradition traditionellen Erzählens mimetisch zu lesen. Der Autor selbst ist involviert, auch wenn uns verschlossen bleibt, in welchem Ausmaß Proust selbst mit der inszenierten sozialen Stigmatisierung Bekanntschaft gemacht hat. Der Leidensdruck ist der eines „moi“, das als Instanz nur greifbar wird in dem, was es unter der Maske des „je“ inszeniert.

1.4 *Näherungen an den Wahnsinn: Jupiens Bordell*

Bei der Soirée Verdurin begegnen wir einem Charlus, der selbst noch nicht zu bemerken scheint, wie sehr ihm das Alter inzwischen zugesetzt hat. Seine ehemals komisch-faszinierende Gestalt ist einem monströsen Koloss gewichen, seine versteckten Werbungen mit den peinlichen Folgen haben ihn mehr und mehr auf den Weg von Lüge und Selbstverleugnung gezwungen, eine soziale Marginalisierung beginnt sich abzuzeichnen, die indes einer nicht mitmacht: der Erzähler Marcel. Der sieht den physischen Verfall kompensiert durch eine zunehmende Überlegenheit im Ästhetischen, in Dingen des Geschmacks, auch wenn Charlus selbst es in den Künsten nicht weit gebracht hat. Und dann kommt es erstmals zu einer Assoziation, die Wahnsinn und Dichtertum ausdrücklich verschränkt: Charlus ist wie ein Wahnsinniger, der Gesunde in Schrecken versetzt, weil er ein erhabenes Gedicht verfasst hat. Man sperrt ihn ein, aber er kommt nicht frei, weil er sich, wie dummerweise auch der Anstaltsleiter selbst, für Jesus Christus hält. Das macht seine Lage aussichtslos:

Der Dichter, den kein Vergil geleitet, ist zu beklagen, da er durch eine Hölle von Pech und Schwefel wandern und sich, um einige Bewohner Sodoms herauszuführen, in das Feuer stürzen muß, das vom Himmel fällt. Seinem Werk fehlt jeder Reiz, in seinem Leben waltet die gleiche Strenge wie bei jenen ehemaligen Priestern, die weiterhin der Regel eines unverbrüchlichen Zölibats folgen, damit niemand einem anderen Umstand als dem Verlust des Glaubens die Tatsache zuschreiben kann, dass sie das Priestergewand abgelegt haben. Allerdings verhält es sich mit jenen Schriftstellern nicht immer genauso. Welcher Irrenarzt hat nicht vor lauter Begegnungen mit Irren seine eigene Irrsinnskrise durchgemacht? Er ist noch glücklich zu schätzen, wenn er versichern kann, dass nicht ein zuvor schon latent vorhandener Irrsinn ihn dazu bestimmt hat, sich mit ihnen zu befassen. Der Gegenstand seiner Suche wirkt häufig auf den Psychiater zurück. Welche dunkle Neigung, welche grauenhafte Faszination aber hat ihn zuvor den Gegenstand wählen lassen? (5290; III₇₁₁³⁴)

34 Le poète est à plaindre, et qui n'est guidé par aucun Virgile, d'avoir à traverser les cercles d'un enfer de soufre et de poix, de se jeter dans le feu qui tombe du ciel pour en ramener quelques habitants de Sodome. Aucun charme dans son oeuvre; la même sévérité dans sa vie qu'aux défrôqués qui suivent la

Die Zuordnungen sind nicht sogleich durchschaubar und sollen es wohl auch nicht sein. Der von Vergil geleitete Dichter, der den Kreis der Sodomiten durchschreitet, war Dante. Der von keinem Vergil geleitete Dichter, so möchte man weiterlesen, ist Charlus. Aber Charlus hat es bei allem ästhetischen Interesse zu einem Gedicht nicht gebracht, und schon gar nicht würde gerade er andere aus dem Kreis der Sodomiten herausführen wollen. Damit bringt sich der Erzähler selbst als ein moderner Dante, als ein Vergils entbehrender Durchquerer des siebenten Höllenkreises ins Spiel. Mit dem Priester verbindet ihn der leidvolle Zwang zur Selbstverleugnung, aber dieser Vergleich muss hinter einem weiteren zurückstehen, und das wäre jener Irrenarzt, bei dem der Umgang mit dem Wahnsinn auf ihn selbst zurückgewirkt hat. Was aber mag ihn überhaupt zu seiner Faszination am Wahnsinn gebracht haben? Und mit eben diese Frage führt das Ganze in Einlösung der Metonymie von „je“ und „moi“ zu Marcel als Autor-Erzähler zurück: Welch dunkle Neigung, welche „obscure inclination“ mag ihn mit Charlus verbinden?

Weiter geht Proust hier noch nicht. Die Serie aber ist immerhin so weit gekommen, dass es offenbar die Homosexualität ist, die Charlus zum alter ego des Erzählers macht, und diese Homosexualität ist nicht mehr eine antike, für die der Name Vergils mit seinen Eklogen einsteht, sondern die moderne Homosexualität, die unfreiwillige, die nervös bedingte, die man vor dem anderen verbirgt und vor sich selbst bemäntelt, „l'involontaire, la nerveuse, celle qu'on cache aux autres et qu'on travestit à soi-même“ (5²⁸⁹; III⁷¹⁰). Das aber ist kein Camouflage, sondern die Krankheit selbst, eine nicht mehr moralisch gerichtete, sondern eine moralisch überhaupt nicht erreichbare und gerade darin faszinierende. Vorbereitet ist damit die Endphase, die Begegnung des Erzählers mit Charlus in Jupiens Bordell.

règle du célibat le plus chaste pour qu'on n'en puisse pas attribuer à autre chose qu'à la perte d'une croyance d'avoir quitté la soutane. Encore n'en est-il pas toujours de même pour ces écrivains. Quel est le médecin de fous qui n'aura pas à force de les fréquenter eu sa crise de folie? Heureux encore s'il peut affirmer que ce n'est pas une folie antérieure et latente qui l'avait voué à s'occuper d'eux. L'objet de ses études, pour un psychiatre, réagit souvent sur lui. Mais avant cela, cet objet, quelle obscure inclination, quel fascinateur effroi le lui avait fait choisir?

Diese komplexe und vordergründig härteste Episode der *Recherche* spielt während einer Kriegsnacht im zerbombten Paris, näherhin, und das ist bereits bedeutsam, im Gewirr einsamer Straßen am Stadtrand. Die Szene hat statt nicht an vertrautem Ort, sondern an einem ausgelagerten, an einem anderen Ort. Proust führt uns mit Marcel wiederum in eine der zahlreichen Heterotopien der *Recherche*. Schon in der ersten Voyeur-Situation ließ der Hof der Guermantes mit Marcells komisch-kriegerischer Strategie des Eindringens in einen Ort verborgener Sexualität eine Heterotopie assoziieren. Aber es fehlten noch entsprechende intertextuelle Referenzen. Sie kommen jetzt hinzu, wird doch die Dunkelheit durchbrochen von einem die märchenhaft-orientalische Atmosphäre aus *Tausendundeiner Nacht* evozierenden, betriebsamen Etablissement. Marcel hält es zunächst für ein Hotel, aber es ist ein Männerbordell, von Charlus erworben und von Jupien verwaltet. Drinnen geht es so hoch her wie in einer Boulevardkomödie, ein hektisches Personal, das vom Keller bis unters Dachgeschoss die Kundschaft auf die Zimmer verteilen und mit Getränken versorgen muss. Orte der Inszenierung haben sich also inmitten der einem abgebrannten Pompeji gleichenden Metropole erhalten. Man lässt Marcel das noch freie Zimmer 43 herrichten und serviert ihm den gewünschten Cassis. Die Luft aber ist so stickig, dass er umzieht und dabei in einem Couloir durch ein Bullauge Zeuge einer ihn so überraschenden wie konsternierenden Szene wird: An ein eisernes Bett gefesselt wie Prometheus an seinen Felsen, lässt Charlus sich bis aufs Blut auspeitschen von finsternen Gesellen, die er gleichwohl als Rollenspieler kennt und akzeptiert. Kurz darauf kann Marcel Charlus, wiederum durch ein Bullauge, im Kreis der ihm hörigen Bewunderer noch ausgiebig in seinem kuriosen Gehabe beobachten, bevor er sich von Jupien zu verabschieden sucht und dabei bereits beginnt, das eben Erlebte in innerer Rede zu verarbeiten:

„Wie schade, dass Monsieur Charlus weder Romancier noch Dichter ist. Nicht etwa um das, was er sähe, zu beschreiben; doch der Punkt, an dem sich ein Charlus in bezug auf seine Leidenschaft befindet, läßt um ihn herum Skandale erstehen, zwingt ihn, das Leben ernst zu nehmen, Gefühle in das Vergnügen zu investieren, hindert ihn daran, stehenzubleiben, in einer ironischen und äußerlichen Sicht der Dinge zu erstarren, und läßt in ihm unaufhörlich einen Strom schmerzlicher Empfindungen fließen. Fast jedes Mal, wenn er sich einem ande-

ren gegenüber erklärt, muß er auf eine grobe Abfuhr gefaßt sein, sofern er sich nicht sogar in Gefahr begibt, ins Gefängnis zu kommen.“ Nicht nur Kinder, sondern auch Dichter werden mit Schlägen erzogen. Wäre Monsieur Charlus ein Romancier gewesen, so wäre das Haus, das Jupien für ihn eingerichtet hatte – und durch welches das Risiko, zumindest (denn eine polizeiliche Razzia war immer zu befürchten) soweit es von einem Individuum ausging, dessen Geneigtheit der Baron auf der Straße nicht mit Sicherheit feststellen konnte, stark vermindert wurde – für ihn ein Unglück gewesen. Doch Monsieur Charlus war in der Kunst nur ein Dilettant, der nicht ans Schreiben dachte und auch nicht begabt war (7_{205f.}; IV₄₁₀³⁵).

Während Jupien mit seinem leeren Gerede fortfährt, folgen Marceles Gedanken den mit den orientalischen Märchen eröffneten Literaturassoziationen und führen neuerlich zu einem Irrenhaus. Als Jupien den Bordell mit dem Hinweis auf seine höchste Kreise nicht aussparende Klientel gar noch aufzuwerten sucht zu einem Mittelpunkt geistigen Lebens oder einer Nachrichtenzentrale, will Marcel dieses Haus eher erscheinen als ein Ort,

da der Irrsinn der Geistesgestörten, die es bewohnen, in Szene gesetzt, als solcher erfaßt und vorgezeigt wird. Ein wahres Pandämonium! Wie der Kalif aus *Tausendundeiner Nacht* hatte ich geglaubt, im rechten Augenblick einem Mann zu Hilfe zu kommen, der geschlagen wurde; statt dessen aber sah ich, wie sich vor meinen Augen eine andere Erzählung aus *Tausendundeiner Nacht* abspielte, jene nämlich, in der eine in eine Hündin verwandelte Frau sich freiwillig schlagen läßt, um ihre einstige Gestalt wiederzuerlangen (2₂₀₇; IV₄₁₁³⁶).

35 „Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier ou poète! Non pas pour décrire ce qu'il verrait, mais le point où se trouve un Charlus par rapport au désir fait naître autour de lui les scandales, le force à prendre la vie sérieusement, à mettre des émotions dans le plaisir, l'empêche de s'arrêter, de s'immobiliser dans une vue ironique et extérieur des choses, rouvre sans cesse en lui un courant douloureux. Presque chaque fois qu'il adresse une déclaration, il essuie une avanie, s'il ne risque pas même la prison.“ Ce n'est pas que l'éducation des enfants, c'est celle des poètes qui se fait à coups de gifles. Si M. de Charlus avait été romancier, la maison que lui avait aménagée Jupien, en réduisant en de telles proportions les risques, du moins (car une descente de police était toujours à craindre) les risques à l'égard d'un individu des dispositions duquel, dans la rue, le baron n'eût pas été assuré, eût été pour lui un malheur. Mais M. de Charlus n'était en art qu'un dilettante, qui ne songeait pas à écrire et n'était pas doué pour cela.

36 (...) cette maison est tout autre chose, plus qu'une maison de fous, puisque la folie des aliénés qui y habitent est mise en scène, reconstituée, visible. C'est un vrai pandemonium. J'avais cru comme le calife des *Mille et une Nuits* arriver à point au secours d'un homme qu'on frappait, et c'est un autre conte des

Die gleich zu Beginn ausdrücklich benannte, dann mit den Bullaugen, also mit heimlicher Beobachtung, implizit weitergelaufene Isotopie von *Tausendundeiner Nacht* tritt damit wieder an die Textoberfläche, kann aber jetzt nicht mehr allgemein die moralisch unbedenklichen Märchen der Übersetzung von Galland evozieren, sondern sie fokussiert die bis zum Sadomasochismus hin bösen Erzählungen der Übersetzung von Mardrus, hier die Geschichte der Zobéide und ihrer beiden Schwestern³⁷. Diesen Vergleich aber will Jupien nicht auf sich sitzen lassen. Er kenne eine bessere Geschichte, nicht aus *Tausendundeiner Nacht*, sondern aus einem Buch, das der Baron ihm überlassen habe, und dabei spielt er, wie Proust Marcel ausdrücklich ergänzen lässt, „auf eine Übersetzung von Ruskins *Sesam und Lilien* an, die ich Monsieur de Charlus geschickt hatte“. Und wenn Marcel wieder einmal wie Ali Baba auf der Suche nach vierzig oder auch nur zehn Räufern sei, so möge er kommen und nach einem Lichtspalt in den oberen Fenstern Ausschau halten. Dann sei er, Jupien daheim, aber mit Räufern werde er nicht dienen können. Denn dieses Haus sei sein persönliches Sesam. Und wenn Marcel Lilien wolle, dann möge er die anderswo suchen.

Dem Leser wird es wiederum schwer gemacht, sich hier auf Anhieb zurechtzufinden. Referenzen auf *Tausendundeine Nacht* sind ihm vertraut. Sie durchziehen leitmotivisch die gesamte *Recherche* als Illustrationen der Identitätsspiele des Imaginären von Combray bis hin zu der serailartigen Gefangenschaft Albertines in Paris. Zugleich aber macht unsere Episode deutlich, wie Proust unter dem Aspekt des Identitätsverlusts beide Ebenen engführt, die Inversion von Charlus mit den Inversionen der Märchensammlung³⁸.

Mille et une Nuits que j'ai vu réalisé devant moi, celui où une femme, transformée en chienne, se fait frapper volontairement pour retrouver sa forme première.

37 Zur Rolle beider Übersetzungen in der *Recherche* siehe zuletzt V. Roloff, *Proust und Tausendundeine Nacht. Marceles Lieblingslektüre und der Orientalismus in der Recherche*, Bd IX der Reihe ‚Sur la lecture‘ der Marcel Proust Gesellschaft, Köln 2009. Roloff weist auch hin auf die imaginäre Einfärbung des Proust'schen Voyeurismus durch entsprechende Motivvorgaben in der Harms- und Serailsituation.

38 Ich beziehe mich hier auf eine der fruchtbarsten Anregungen, die die jüngere Proustforschung R. Barthes' „Une idée de recherche“ (in *Recherche de Proust*, hg. R. Barthes/L. Bersani u. a., Paris 1980, 34–39) verdankt: Inversion über

Unklar bleibt dabei aber die interpretatorische Leistung, die sich mit dieser Inversion verbindet: Wird das Schicksal von Charlus schon mit dem labyrinthischen Charakter der Heterotopie und erst recht dann mit den ausdrücklichen Märchenassoziationen entschärfend unrealisiert, oder wird beides, Charlus wie die guten und die bösen Märchen, die Literatur also, auf ein Drittes bezogen: auf einen Wahnsinn, der hier maskenhaft über ein harmlos sich gebendes märchenhaft Imaginäres eingespielt würde? Dem ließe sich Weiteres zuordnen, so die Selbstrechtfertigung Jupiens, die den Bordellchef in die Einsamkeit eines passionierten Lesers kippen lässt, dazu noch eines Lesers des hochmoralischen Ruskin'schen *Sesam and Lilies*, wobei wiederum offen bleibt, was er mit seinem Sesam und den Marcel anempfohlenen Lilien meint, die bei ihm nicht zu haben seien: liebenswerte und hochzuschätzende, nicht also eifersuchtsentwürdigte Frauen, oder andere und bessere Literatur als die Geschichte der Zobéide – oder aber einfach nichts Konkretes, nichts Identifizierbares, so dass sich der Leser mit dem incitamentum solcher Leerstellen konfrontiert sieht?

Ist man aber einmal so weit gekommen, werden die Albernheiten einer Forschung deutlich, die sich um simple Unstimmigkeiten in der Ausgestaltung der Heterotopie streitet, also um Identitätsfragen zu einem Ort, an dem die Identitätslosigkeit des Imaginären Gestalt gewonnen hat. Dazu gehört die Frage, ob Proust eine Panne unterlaufen sei, wenn es heißt, Jupien „spielte auf eine Übersetzung von Ruskins *Sesam und Lilien* an, die ich Monsieur de Charlus geschickt hatte“ (7₂₀₈; IV₄₁₁). In der Tat hat Proust selbst Ruskin übersetzt, und hier will er ihn dem fiktiven Charlus geschenkt haben. Aber eben derartige Identitätsspiele von realem Autor und Erzähler gehören mit zu den Identitätsspielen der Heterotopie. Alles ist in diesem Raum des Imaginären möglich, und wenn etwas nicht mehr möglich ist, könnte es als dem

das Sexuelle hinaus als basales Strukturprinzip der *Recherche*, also das unerwartete Umschlagen von Verhaltensweisen der Personen wie das von Situationen, Sachverhalten generell. Wenn Foucault Heterotopien beschreibt über die Trias von Repräsentation, Bestreitung und Inversion, zitiert er nicht Barthes, bereichert aber gleichwohl dessen Anregung. Ich hoffe, dies deutlich machen zu können, wo immer ich bei Proust und Thomas Mann von Heterotopien spreche.

Reich des Wahnsinns zugehörig nicht mehr erzählt werden. So pirscht sich Proust mit dieser Inszenierung immer näher an die Grenze heran, um die poetologisch alles geht. Zum ersten wird selten so deutlich wie hier, dass Proust ganz bewusst die Opposition von fiktivem Erzähler und realem Autor dekonstruiert: Er selbst hat Ruskin übersetzt und er selbst will es dem fiktiven Charlus geschenkt haben. Zum zweiten wird der Inszenierungscharakter der Bordell-Heterotopie verdoppelt. Gibt sich das Labyrinthische des Interieurs zunächst schlicht mimetisch, so wird es bald erkennbar als literarisches Zitat. Beide Ebenen aber wirken zurück auf das, was in diesem Haus sich abspielt, auf den Widerspruch zwischen der scheinbaren Boulevardkomödie und einem Ernst auf der Grenze zum Wahnsinn, einem Wahnsinn, zu dem sich Marcel immer wieder in metonymische Nähe brachte und weiterhin bringen wird. Das Spiel mit der Fiktion ist ein Spiel mit dieser Grenze vom noch Erzählbaren zum Schweigen, ein gefährliches Spiel, das in immer neuen Anläufen auf die Transgression zuläuft, die es gleichwohl respektieren muss.

1.5 *Den Mythos zu Ende bringen:* *Prometheus in Zimmer 43*

Dem entspricht die ästhetische Distanz, die Proust dem Wahnsinn gegenüber mit dem Prometheus-Mythologem, also wiederum einem literarischen Motiv zu wahren sucht. Zu Beginn der Soirée Verdurin gelangte Marcells Assoziation über den in seiner Hölle fehlenden Vergil, also über Dantes *Divina Commedia*, zum Irrenarzt. Jetzt, auf dem Heimweg von Jupiens Bordell, verfolgt ihn der gefesselte Prometheus wie ein Phantasma, das ihn gleichsam zu weiterer Bearbeitung zwingt. Vielleicht habe er sich ungenau ausgedrückt, wenn er von einem Fels der reinen Materie gesprochen habe:

Dieser Wahnsinnige wußte trotz allem genau, daß er das Opfer eines Wahns war, und trieb in diesen Augenblicken ein Spiel, denn er wußte genau, daß derjenige, der ihn schlug, nicht böser war als der kleine Junge, der beim Kriegsspiel ausgelost wird, um die Rolle des ‚Preußen‘ zu übernehmen, und über den daraufhin alles mit der Glut wahrer Vaterlandsliebe und geheuchelten Hasses

herfällt. Opfer eines Wahns, bei dem gleichwohl noch immer ein wenig die Persönlichkeit von Monsieur Charlus mitsprach (7₂₁₇; IV₄₁₇³⁹).

Und bald darauf scheint die Assoziation vollends der Identifikation zu weichen:

Im Grunde verriet sein Verlangen, gefesselt und geschlagen zu werden, in seiner Häßlichkeit einen ebenso poetischen Traum wie bei anderen der Wunsch, nach Venedig zu reisen oder Tänzerinnen auszuhalten. Monsieur de Charlus aber verlangte von diesem Traum eine so weitgehende Illusion der Wirklichkeit, daß Jupien das hölzerne Bett, das in Zimmer Dreiundvierzig stand, verkaufen und durch ein eisernes ersetzen mußte, das sich besser mit den Ketten vertrug (7₂₁₉; IV₄₁₉⁴⁰).

Was indes bei all dem ungesagt bleibt, ist deutlich genug: Ich bin kein Dilettant, ich habe über Venedig geschrieben, habe aus meinen Träumen Bücher gemacht, unterhalte Tänzerinnen, sprich Liebesdiener. Wer aber könnte das sagen, welches Ich? Offenbar nicht der fiktive Erzähler Marcel, sondern allein wiederum der mit ihm zu einer Hybride verschmolzene reale Autor Marcel Proust. Als Schreibender hat er zuwege gebracht, was er Charlus versagt. Wenn nun aber „moi“ und „je“ als ‚Subjekte‘ des Prometheus-Phantasmas nicht mehr zu trennen sind, dann muss das auch für den Inhaber von Zimmer 43 gelten, über das in jüngster Zeit eine Reihe von Proust-Forschern in Dissens geraten ist. Wenn es das Folterzimmer ist, in das Charlus statt des hölzernen Betts ein eisernes hat stellen lassen und wenn Marcel in eben dieses Zimmer 43 seinen Cassis kommen ließ, dann wäre er Charlus nicht mehr nur metaphorisch-metonymisch verbunden, sondern dann wären

39 Ce fou savait bien, malgré tout, qu'il était la proie d'une folie et jouait tout de même, dans ces moments-là, puisqu'il savait bien que celui qui le battait n'était pas plus méchant que le petit garçon qui dans les jeux de bataille est désigné au sort pour faire le „Prussien“, et sur lequel tout le monde se rue dans une ardeur de patriotisme vrai et de haine feinte. La proie d'une folie où entraient tout de même un peu de la personnalité de M. de Charlus.

40 En somme son désir d'être enchaîné, d'être frappé, trahissait, dans sa laideur, un rêve aussi poétique que, chez d'autres, le désir d'aller à Venise ou d'entretenir des danseuses. Et M. de Charlus tenait tellement à ce que ce rêve lui donnât l'illusion de la réalité, que Jupien dut vendre le lit de bois qui était dans la chambre 43 et le remplacer par un lit de fer qui allait mieux avec les chaînes.

Proust als Voyeur und sein Objekt identisch geworden. Darauf hingewiesen hat erstmals M. Lavagetto, der darin einen geradezu katastrophischen Lapsus sieht⁴¹. Proust habe die Kontrolle über sein fiktives Ich verloren und sich als homosexuell verraten, wie gelegentlich auch andernorts, so in dem sodomitischem Fachjargon zugehörigen „se faire casser le pot“ im *Albertine-Roman* (5₄₈₃; III₈₄₀). A. Compagnon glaubte Proust zu Hilfe kommen zu sollen mit dem Argument, es handle sich auch hier nur um einen übersehenen Fehler, einen Lapsus beim Korrekturlesen also⁴². Man ist dieser Hilfestellung nicht durchweg gefolgt, und auch ich zögere, allein schon wenn man bedenkt, dass zuvor, bei Marcells Einzug ins Etablissement, dreimal ausdrücklich von Zimmer 43 die Rede war. Compagnon, der sich kurz zuvor noch leicht ironisch zu den narratologischen Distinktionen G. Genettes geäußert hatte, argumentiert hier selbst mit der in ihrer Schlichtheit der *Recherche* kaum angemessenen Unterscheidung von realem Autor und fiktivem Ich. Von einem Lapsus im Sinne Lavagettos könne nur die Rede sein, wenn sich hinter Jupiens Bordell der von Alfred Le Cuizat verberge, in dem Proust tatsächlich verkehrte und dem er auch einige Möbelstücke überstellen ließ. Davon aber ist hier, im Text der *Recherche*, überhaupt nicht die Rede. Mir scheint daher ein solches Argument textfern, fast textvergessen. Denn der eben verfolgte Ablauf der ganzen Episode macht ja doch die Strategie unübersehbar, mit der Proust sie auf den Lapsus zulaufen lässt. Der Lapsus ist also ein raffiniert inszenierter. Wir bleiben mit Jupiens Bordell in einer fiktionalen Heterotopie, wechseln nicht hinüber zu Le Cuizat, was immer Proust dort erlebt und was immer er Le Cuizat an Möbelstücken überlassen haben mag. Was Marcel bei Jupien durchs Bullauge zu sehen bekommt, ist ein Charlus als sein alter ego, als ein Phantasma, ein Spiegelbild, das freilich das Gespiegelte, wie provokant es scheinen mag, auf Distanz hält.

41 M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus de Marcel Proust*, Torino 1991, insbes. 124 ff.; franz. Übersetzung von A. Pasquali, *Chambre 43. Un lapsus de Marcel Proust*, Paris 1996, 115 ff.

42 A. Compagnon, „La dernière victime du narrateur“, in *Critique* 598 (1997) 131–146. Dagegen dann später wieder L. Ader, „L' insexualité du poète. Proust et la différence des sexes“, in *Poétique* 136 (2033) 387–403.

So bindet sich Marcel an Charlus, und so unterbindet er zugleich jeden Versuch einer Camouflage. Er vermeidet das Aufkommen von Empathie. Vielmehr stellt er die ganze Situation samt Kommentierung darauf ab, das Pathologische wiederum umzupolen auf die grenzwertige Ästhetik eines identitätsverlorenen Imaginären. Die Charlus-Serie läuft denn auch zunächst weiter mit Szenen gesellschaftlicher Marginalisierung und körperlichem Zerfall des Barons, und sie endet mit einer Art Gegensezene zu der des Anfangs von *Sodome et Gomorrhe*. Marcel trifft auf den Champs-Élysées den eben von einem Schlaganfall halbgenesenen und von Jupien fürsorglich betreuten Charlus, mit seinem silbrigen Haar und Bart majestätisch wie Shakespeares King Lear und in seiner Hilflosigkeit infantil zugleich, immer aber noch besessen von seinem alten Laster, das ihn jetzt so tief hat fallen lassen, dass zufällig greifbare Gärtnergehilfen oder zehnjährige Knaben Objekte seines Verlangens werden können (IV_{438f.}; 7_{256f.}). Die Zirkelstruktur mag ein Versuch sein, selbst die Serialität für eine Modellierung der Wahnsinnsnähe in Anspruch zu nehmen. Wichtiger ist demgegenüber das die Rückschau auf die Bordellszene beherrschende Prometheus-Mythologem.

In Bezug auf Charlus ist es die einzige Stelle der *Recherche*, die diesen Mythos evoziert. Aber Charlus wird damit nicht zu einem neuen Prometheus stilisiert. Im Gegenteil: Proust sucht, so könnte man mit Blumenbergs *Arbeit am Mythos* sagen, „den Mythos zu Ende zu bringen“. Aber, so Blumenberg weiter, angesichts seiner anthropologischen Bedeutsamkeit, den Menschen bildhaft zu entlasten von elementaren Bedrängnissen, kann dies nie vollkommen gelingen. Denn alle Arbeit an der Beendigung des Mythos vollzieht sich selbst als Metapher des Mythos: „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt“⁴³. In unserem Fall ist dieser finale Kraftakt von langer Hand angelegt. In *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* nämlich findet sich eine Episode, die ebenfalls den gefesselten Prometheus anzitiert, dort aber in Bezug auf Marcel selbst. Während einer der Kutschenfahrten mit Mme de Villeparisis auf den verborgenen Wegen von Chanteraine und Chanteloup in der Umgebung von

43 H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1986, 681, 685.

Balbec lauscht er, an seinen Klappsitz gefesselt wie Prometheus an seinen Felsen, dem Vogelgezwitscher wie seinen Okeaniden (2₄₃₇; II₇₉). Dahinter verbirgt sich der Chor der Okeaniden, der im *Gefesselten Prometheus* von Aischylos das Leid des Prometheus wie seinen Göttertrotz beklagt. Das bleibt aber ein rätselhaftes Einsprengsel, solange man nicht die intratextuelle Beziehung zu der späteren Bordellszene mitliest, bindet doch diese Motivrekurrenz über einige tausend Seiten hinweg den Erzähler mit Charlus als seinem alter ego direkt zusammen. Aus der Rückschau vom Ende ergibt sich damit so etwas wie eine vom Zitat erbrachte Semantik des Rahmens: Während Marcel sich aus seiner Fesselung lösen und die Freiheit des Schreibenden gewinnen wird, begibt sich Charlus freiwillig in die mythischen Zwänge zurück. Aber eben diese Freiwilligkeit relativiert auch diese Zwänge, reduziert den Mythos aufs Zitat.⁴⁴

Blumenberg bezieht sich nicht auf Proust, sondern auf Gides 1899 erschienenen *Prométhée mal enchaîné*, eine Sotie, die den schlecht Gefesselten sich selbst befreien, den Boulevard de la Madeleine zur Oper hinunterschlendern und zum Schluss seinen Freunden ein Gastmahl spendieren lässt, eine Totemmahlzeit als *acte gratuit*. Zeus ist zum Bankier geworden, die ganze Geschichte ihrer Rivalität kennt niemand mehr, wer sie noch erzählen will, kann das nur, indem er die Arbeit am Mythos zur Metapher seiner Endigung ästhetisiert. Und eben dies tut Proust, der eine Bezugnahme auf Gide vermeidet, dessen Text aber sicherlich kannte und seine eigene Version vermutlich als kritische Alternative verstanden wissen wollte. Agent der neuerlichen Fesselung ist auch bei ihm kein Gott mehr, sondern Proust als Herr des Theaters. Und als solcher macht er deutlich, dass die so blutige Tortur eine gleich doppelte Inszenierung ist: die Selbstinszenierung von Charlus und der Höhepunkt der Heterotopie-Szenerie insgesamt. „Der Mythos, so Blumenberg, ist erst vollends ästhetisch dadurch, dass aus ihm, auf eine hinterhältige Weise ‚realistisch‘, ein Kunstwerk hervorgeht.

44 Eine ähnliche Rahmung leistet der Cassis, der in Combray über den in das Fenster des kleinen „cabinet d' iris“ hineinragenden Zweig metonymisch mit Marcells ersten Masturbationserfahrungen verbunden ist und den er sich als Getränk in Jupiens Bordell servieren lässt (I₂₃₁; I₁₅₆ bzw. 7₁₈₁; IV₃₉₃).

Der ästhetische Genuß besteht in der ausgespielten Distanz zu dem, was als ursprünglich Gewordenes hinter ihm liegt⁴⁵. Genau das beschreibt den Voyeur in Zimmer 43, die Transformation des psychopathischen Ernstes in ein Imaginäres, das mit mythischen Restbeständen spielt und dessen Zwänge nicht mehr die psychopathischen sind, sondern die ästhetischen der heterotopen Rahmung. Vergleichbares wird uns bei dem Mythomanen Thomas Mann nicht wieder begegnen. Dessen Erzählen lässt den Mythos als Substrat intakt, und wenn es ihn parodiert, travestiert, so doch nicht mit jenem Proust'schen Raffinement, das selbst mit Mythenzitate ästhetisches Grenzgängertum auszureizen, Werk und Wahn in Einführung zu bringen sucht, ganz im Sinne der von Foucault so genannten „zwillingshaften Unvereinbarkeit, ihrer Möglichkeit füreinander und ihres Ausschlusses voneinander“.

1.6 *Abgründige Alterität:* *Das Rätsel Albertine*

Schmerzhafte Neugier beherrscht auch die zweite Serie, also die Gomorrha-Serie mit Albertine, der Geliebten Marceles, als Protagonistin. Albertine am Strand von Balbec, das ist ein junges Mädchen wie von den Impressionisten gemalt: jeden Tag ein neues Farbspiel, abhängig von Perspektive, Licht und Schatten, jeden Tag eine andere „in der unendlichen Serie der vorgestellten Albertinen“, „dans la série indéfinie d'Albertines imaginées“ (2₆₂₂; II₂₁₃). Das wäre Prousts Hommage an den von ihm so geliebten malerischen Impressionismus, der ja auch die Serie entdeckte und der mit der Figur Elstirs sozusagen persönlich in Balbec anwesend ist. Aber Albertine ist in dieser Schönheit zugleich beunruhigend, da in ihrer personalen Identität nicht greifbar, eine Flüchtige, ein „être de fuite“ (6₃₁; IV₁₈), das sich bei aller Attraktivität des Äußeren jedem Versuch charakterlicher Durchdringung entzieht. Sie gehört nicht nur ihm, Marcel, sondern auch ihren Freundinnen, und diese Schar von Gespielinnen hat Marcel zwar in ihren Kreis aufgenommen, bleibt ihm aber in ihrer metamorphotischen Dynamik

45 *Arbeit am Mythos* 684.

undurchschaubar, und Albertine, die Begehrteste, wird ihm zugleich die Rätselhafteste.

Diese Rätselhaftigkeit hat seit je die Interpreten aufs Neue provoziert. Albertine wird vom Erzähler mit wenigen, aber doch hinreichend deutlich markierten männlichen Attributen versehen, insbesondere ihrem kräftigen Hals, was immer wieder zum Anlass genommen wurde, hinter dieser Albertine einen Albert zu vermuten, gleichsam als Chiffre für Prousts zahlreiche Sekretäre und Chauffeure, sodass die ganze Geschichte lesbar würde als Camouflage einer homoerotischen Beziehung. Dann freilich wäre der Albertine-Roman, wie man ihn genannt hat, nichts anderes als eine Variante der Beziehung zu Charlus, diesmal mit Marcel nicht als Begehrtem, sondern als begehrend Interessiertem. Er ist aber viel zu reichhaltig für eine bloß rollenverkehrte Reprise. Der Albertine-Roman ist keine Camouflage, wie sie homosexueller Literatur vertraut ist und uns auch bei Thomas Mann begegnen wird. Es reicht aber auch nicht, darauf zu insistieren, dass Marceles Verdächtigungen einer lesbischen Albertine weder eindeutig bestätigt noch eindeutig dementiert würden. Das ist zwar richtig, aber nicht schon eine Antwort auf die Frage, die der Text an uns stellt. Für eine solche Antwort muss man die Verdächtigungen weiter auswerten, und was sich dann abzeichnet, ist die Inszenierung der Beziehung zwischen einem sexuell weiterhin eigentümlich indefiniten männlichen und einem ebensolchen weiblichen Partner. Weibliche Homosexualität aber wird bei Proust, anders als männliche, nicht Gegenstand ausdrücklichen Kommentars. *Sodome et Gomorrhe I* macht das mit seiner Fokussierung männlicher Homosexualität hinreichend deutlich. Geht man von dieser Leerstelle aus, dann wird deutlich, dass die *Recherche* eine breit inszenierte und reich kommentierte männliche Homosexualität kontrastiert mit weiblicher Homosexualität als etwas wesentlich Anderem, mit einem Marcel Fremden und fremd Bleibenden. Die Albertine-Serie substituiert die relative Transparenz der Charlus-Serie durch Opazität, Undurchdringlichkeit, Ausgrenzung der Männerwelt, sind doch die von Gomorrha allenfalls nur zum Schein am anderen Geschlecht interessiert, in Wahrheit aber geradezu definiert über ihre Exklusivität als einer radikalen Andersheit. Damit stellt sich neuerlich die Frage, wo hier eigentlich die Prioritäten liegen. Blei-

ben wir in der Dimension des Sexuellen, oder geht es um die Inszenierung einer Liebesbeziehung, die vertraute Vorstellungen romantischer Genese, also insbesondere die einer ausgezeichneten Intersubjektivität ersetzt durch ein Begehren, das eben diese Intersubjektivität immer nur sucht und doch nie erreicht? Dann wäre Sexualität Auslöser einer Eifersucht, die Liebe immer nur als Negation erfahrbar macht, als selbstbezügliche Lust, die von Selbstqual nicht unterscheidbar ist, als unhintergehbare Alterität, als ein Begehren, das sein Objekt nicht erreicht und in dieser Vergeblichkeit mit sich selbst allein bleibt, bis hin zur Entleerung in Gleichgültigkeit oder in tödlichem Exzess.

Das den beiden Serien Gemeinsame ist Marcells interessierte Neugier. Voyeurszenen finden sich in der *Albertine*-Serie wie in der *Charlus*-Serie, nur haben wir hier, bei *Albertine*, neben zunächst ‚realen‘, immer mehr phantasmatisch geschaute, aber umso eindringlicher wirkende Bilder. Zu ersteren zählen Szenen wie das bereits erwähnte, noch in *Montjouvain* durchs Fenster erspähte Treffen der Tochter des Komponisten Vinteuil mit deren Freundin, die beide später eng mit der Beziehung Marcells zu *Albertine* verflochten werden. Die *Montjouvain*-Szenerie ist mit der Zufälligkeit wie den lokalen Unstimmigkeiten von Marcells Präsenz vor Ort ähnlich komisierend-grotesk gerahmt wie später die erste Begegnung von *Charlus* mit *Jupien* im Hof des Hauses *Guermantes*. Der Sadismus der beiden Mädchen wird ausdrücklich als ein melodramatisch inszenierter bezeichnet, mit Marcel als geheimem Zuschauer. Aber bevor der voll auf seine Kosten kommt, wird drinnen der Vorhang zugezogen, wie später die Luke verschlossen bleibt. Verschlossen bleibt sie freilich, weil Marcel selbst sie, wie wir bereits sahen, nicht öffnet. In *Montjouvain* hingegen sind es die Mädchen, die den Vorhang zuziehen und also Marcel als Zuschauer ausschließen. Das eigentliche Opfer des gespielten Rituals ist nicht der Vater von *Mlle Vinteuil*, dessen Photographie bespuckt wird, sondern der frustrierte Zuschauer draußen. Diese Differenz wird dem Leser zwar erst im Horizont der Zweitlektüre erkennbar, aber auf solche Anforderungen muss er bei Proust gefasst sein. Wichtig ist diese Differenz allemal, denn mit ihr erweisen sich die markanten Auftakte der beiden Serien als strukturelle Verkehrung der Täter-/Opfer-Relation. Inwiefern *Montjouvain* damit

zum Auftakt alles Folgenden, also wahrhaft serienkonstitutiv wird, lässt freilich erst der weitere Verlauf erkennen.

In Balbec wird gleich bei der ersten Begegnung Marcells mit Albertine mit der Voyeursituation gespielt (2_{520ff.}; II_{145ff.}). Der schüchterne, in der Begegnung mit dem anderen Geschlecht noch unerfahrene und entsprechend neugierige Marcel wartet vor dem Hotelportal auf seine Großmutter, als am Ende der Strandpromenade, erst nur als kleiner, beweglicher Fleck wahrnehmbar, eine Gruppe junger Mädchen auftaucht⁴⁶. Marcel verfolgt fasziniert ihre Näherung, die einer tänzerischen Okkupation der Promenade gleichkommt: eine mit der steif gesitteten Umgebung kontrastierende „bande à part“, provokativ sich absondernd wie ein kleiner Stamm, eine „petite tribu“ aus einer fast unmenschlich anmutenden anderen Welt. Ob es überhaupt zu einem ersten Blickkontakt zwischen Marcel und Albertine kommt – „leurs yeux se rencontrèrent“ hieß es noch, wenn auch schon als ironisches Zitat kenntlich gemacht, in Flauberts *Éducation sentimentale* – bleibt hier eigentümlich unbestimmt. Gerade darüber aber darf man nicht hinweglesen. Blumenberg weist im oben bereits zitierten Kontext vergebens gesuchter autobiographischer Anfänge hin auf Schopenhauer, der diesen ersten Blicktausch der Liebenden geradezu zum Schlüssel macht für das Problem der Anfänge. Nach Schopenhauer sei es nämlich nichts Geringeres als „der Lebenswille dieses neuen, das sie in ihren Blicken zusammenfinden läßt, noch bevor die Leiber den physischen Grund legen. Vor aller Psychologie des Vorbe-

46 Unter Bezugnahme auf B. Strauß, *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München/Wien 1992 habe ich diese erste Begegnung eingehend kommentiert in meinem Beitrag „Auf der Suche nach der Genesis: Beginnlosigkeit in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*“ zum Konstanzer Symposium *Marcel Proust. Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*, hgg. P. Oster/K. Stierle, Dreizehnte Publikation der Marcel Proust Gesellschaft, Frankfurt a.M./Leipzig 2007, 9–24. Näherhin zu erläutern versucht habe ich dort auch das in keiner Proust-Ausgabe kommentierte Schattenmotiv des Titels *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Man hat darin bislang wohl einfach eine Bezugnahme auf impressionistische Licht- und Schattenspiele vermutet. Proust macht aber hinreichend deutlich, dass er mit diesem Schattenmotiv den Albertine-Roman von Beginn an ins Zeichen einer jedem Einblick sich entziehenden weiblichen Homosexualität zu stellen beabsichtigt (16f.).

wußten setzt die Metaphysik des Willens ein⁴⁷. Bei unserer Szene vor dem Strandhotel bleibt für Marcel offen, ob der Blick Albertines ihn überhaupt getroffen hat, und wenn ja, von welchem Stern. Das kann man bereits als ein Signal dafür lesen, dass der erste Blick der Liebenden hier sogleich ins Zeichen eines nichtprokreativen Begehrens gesetzt werden und damit der romantische Topos unterlaufen werden soll (2₅₂₉; II₁₅₁).

Eine solche Lesung wird später erneut angeboten bei dem Brust an Brust-Tanz, der „danse contre seins“ Albertines mit Andrée im Casino von Incarville, den Marcel als Bestätigung seiner Verdächtigungen beobachtet. Diese „danse contre seins“ gilt gemeinhin als die eindeutigste Voyeur-Szene der Albertine-Serie. Aber auch hier gilt es, die komisierenden Brechungen auf verborgene Ambivalenzen freizulegen, so den Umstand, dass Marcel auf das, was im Casino sich zeigt, aufmerksam gemacht wird vom Docteur Cottard, der mit zweifelhaftem Erfolg speziell über Vergiftungen, über „intoxications“ forscht und zusätzlich noch seinen Kneifer vergessen hat, also nicht viel sieht, gleichwohl aber sicher ist, dass sich die beiden jetzt, da ihre Brüste einander berühren, auf dem Gipfel der Lust befinden (4_{289f}; III_{191f}). Die variierende Reprise von Montjouvain ist deutlich, unterläuft doch die Komik die Qualen de Voyeurs, der hier zwar alles sieht, aber doch nichts erfährt über das, was er da sieht, und das ist bezeichnender Weise wiederum das mit auffälliger Insistenz geschilderte Lachen der beiden Tanzenden. Es ist, als ob Proust das Unabgeltbare des Komischen ins Innere der Szenerie verlagert, also gleichsam en abyme gesetzt hätte. Damit schafft der komisierende Rahmen Fallhöhe für das Folgende. Denn ungleich eindringlicher als diese noch ‚reale‘ Szenerie in Incarville sind die von Marcells Eifersucht geborenen Phantasmen, die ihn selbst noch nach Albertines Tod nicht zur Ruhe kommen lassen, Phantasmen von ihren früheren Erlebnissen in einem verruchten Amsterdam oder Triest bis hin zu den dubiosen, da für viel Geld vom ehemaligen Kellner Aimé erkaufte Kundschaften über heimliche Treffen in den Duschkabinen von Balbec oder an den Ufern der Loire, wo sich Albertine in einem von Marcel mit dantesker Höllenpein geschauten Orgasmus ihren Gespielinnen hingibt. „Es

47 Blumenberg, *Matthäuspasion* 131 f.

ist himmlisch mit dir‘, ich habe auch die Bißspuren gesehen“ – „Tu me mets aux anges‘, j‘ai vu la morsure“ hört und sieht er sie stöhnen auf seiner aussichtslosen Jagd nach dem Spezifischen weiblicher Lust, dem Spezifischen des „plaisir féminin“ (6_{168f}; IV₁₀₉)⁴⁸. Auch diese Phantasmen wollen als Voyeurszenen gelesen sein, aber sie haben wiederum nicht den Effekt einer Entblößung, einer Entbergung, sondern den genau gegenteiligen zunehmender Rätselhaftigkeit, Hilflosigkeit und Verzweiflung, einer Frustration im Zeichen infernalischer Qualen, die von der Selbstzerstörung Marceles auf die Zerstörung der Geliebten übergreifen.

1.7 *Phantasmatische Supplemente: Vom Verhör zum Wahnsinn*

Begonnen hatte all das schon in Balbec, als Albertine Marcel einmal eher beiläufig von Mlle Vinteuil und ihrer lesbischen Freundin erzählt. Für ihn ist dies das so lange schon ersehnte wie gefürchtete Geständnis, er sieht sich auf einer terra incognita gelandet, einem Gegner ausgeliefert, dessen Waffen er nicht kennt (4₇₅₈; III₅₀₀). Und eben diese terra incognita wird mit all den Eifersuchtsphantasmen gefüllt, gegen die Marcel auch machtlos bleibt, nachdem er die verdächtige Geliebte von Balbec nach Paris mitgenommen und dort in seiner Wohnung eingesperrt hat. Auch Gefängnisse sind Heterotopien. Und auch sie haben immer wieder die poetische Imagination gereizt zu Inversionen ihrer sozialen Funktion. Die Romantik erfand das Gefängnis als Glücksraum jenseits der bürgerlichen Gesellschaft,⁴⁹ exemplarisch bei dem von Proust so geschätzten Stendhal. Gemessen an den Gefängnissen eines Julien

48 Ausführlich habe ich die Komplementarität von terra incognita und speziell diesem reich elaborierten Phantasma illustriert in „Differenzielle Epiphänien in Marcel Prousts *À la Recherche du temps perdu*“, in *Temporalität und Form. Autoren-Kolloquium mit Karl-Heinz Bohrer*, hgg. W. Lange/J. P. Schwindt/K. Westerwelle, Heidelberg 2004, 221–235, und in „Wahrnehmungsresonanzen bei Proust“, in *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, hgg. U. Felten/V. Roloff, München 2008, 19–31.

49 Siehe dazu V. Brombert, *La prison romantique*, Paris 1975.

Sorel in *Le Rouge et le noir* oder eines Fabrice del Dongo in *La Chartreuse de Parme* aber ist das Pariser Gefängnis nicht eine Fortschreibung dieser romantischen Vorgaben,⁵⁰ sondern deren Dementi. Zwar sind die beiden Liebenden ständig vereint, doch sie bleiben kontrolliert von der Mutter und von Françoise. Vor allem aber wird hier der Liebende selbst in seiner Eifersucht zum Bewacher der Geliebten. Daraus ergibt sich jenes Gefangenendilemma, das auch den Wärter selbst zum Gefangenen macht und den Prozess wechselseitiger Zerstörung in Gang setzt.

Was beide zerstört, sind jene endlosen Verhöre, in denen Marcel Albertine der permanenten Lüge bezichtigt, ohne je über Verdächtigungen hinauszukommen. Damit bekommt die Lüge eine Bedeutung, die sich schon bald vor ihren Anlass schiebt, also die sexuelle Neugier. Sie verlagert sich aufs Sprachliche, und hier operiert sie auf zwei Ebenen: auf der des agonalen Austauschs von Frage und Antwort einerseits und auf der stummen Ebene von Marceles Rekonstruktionsversuchen andererseits. Strukturell erinnert das an Freuds Traumdeutung, bei der sich unter der erzählten Geschichte eine ganz andere, die analytisch ‚richtige‘ verbirgt. Hier aber geht es nicht mehr um wahr und falsch. Im Widerspiel von Verdacht und Abwehr eröffnen sich, so heißt es wörtlich, „Perspektiven auf Neues, auf Unbekanntes, auf Universen, für die unsere Sinne eingeschlafen waren und die uns ohne die Lüge nie zugänglich geworden wären“ (5₃₀₆; III₇₂₁)⁵¹. Dieses Neue wird nicht näherhin spezifiziert, aber es klingt deutlich nach Nietzsche. Nicht zufällig ist Marceles Freund Robert de Saint-Loup begeisterter Nietzsche-Leser. Proust selbst dürfte schon in seinem Philosophie-

50 Ihnen am nächsten kommt noch jene Serie nächtlicher Szenen, da Marcel traumversunken die schlafende Albertine betrachtet in Erinnerung an die Anfänge ihrer Beziehung in Balbec, aber auch hier schon bleibt er von ihr getrennt, selbst wenn er sich eingeschifft hat auf ihrem schlafenden Körper, „je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine“; siehe hierzu Vf., „Supplementäre Individualität: ‚Albertine endormie‘“ (1988), in *Proust-Studien* 77–107.

51 „ce mensonge-là est une des seules choses au monde qui puisse nous ouvrir des perspectives sur du nouveau, sur de l'inconnu, puisse ouvrir en nous des sens endormis pour la contemplation d'univers que nous n'aurions jamais connus“.

unterricht am Lycée Condorcet das Wichtigste kennengelernt haben, und dazu zählt natürlich *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. Wahrheiten, so heißt es dort, sind „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind“. Begriffe sind derart usualisierte Metaphern, und mit usuellen Metaphern wahrhaftig sein wollen, heißt folglich, „nach einer festen Convention zu lügen“. Aus dieser Lüge kann man nicht ausbrechen. Man kann sie nur als perspektivische Hinsicht, als eine bildhafte Annäherung, also als ein ästhetisches Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt verstehen lernen.⁵² Diese emphatische Metaphorisierung vermeintlicher Wahrheiten wurde ein zentraler Impetus aller nach-Nietzsche'schen Poesie. Sie wurde wesentlich zur Suche nach einer neuen Metaphorik.

Prousts Leistung ist hier die sogenannte metonymische Metaphorik.⁵³ Das secundum des metaphorischen Vergleichs ist, anders als in klassisch-rhetorischer Tradition, nicht logisch motiviert, also über Merkmalsidentitäten von primum und secundum, sondern metonymisch, d. h. es entstammt dem jeweiligen raumzeitlichen Kontext oder der jeweiligen affektiven Befindlichkeit des Sprechers, seiner Freude oder seinem Leiden, seinem Schmerz. Wenn Marcel sommerliche Kornfelder durchquert, kann ihm ein ferner Kirchturm zur Ähre werden; wenn er sich dabei nach einem kühlenden Bad im Meer sehnt, mutiert derselbe Kirchturm zum Fisch. Prousts *Recherche* ist eine Schatztruhe metonymischer Metaphorik, und wo immer es um die Neugier geht, sind auch die Metaphern von ihr geprägt. Die Verhörsituationen der *Prisonnière* sind dicht besetzt mit metonymischer Leidensmetaphorik. Die Lügen Albertines und ihrer Freundinnen, so heißt es einmal, schachtelten sich ineinander wie in einem Verlagshaus Direktor, Sozius, Sekretär und Redakteur, die ständig miteinander im Streit leben, in dem Moment zusammenhalten, wo ein Autor auftaucht, den man hereinlegen will (5₂₅₂; III_{684ff.}). Denkt man an Prousts demütigende Erfahrungen bei

52 Zitiert nach der Kritischen Studienausgabe, hgg. G. Colli/M. Montinari, 15 Bde, Bd I, 873–890, 880ff.

53 Siehe hierzu den grundlegenden Artikel von G. Genette, „Métonymie chez Proust“, in *Figures III*, Paris 1972, 41–62.

der Publikation der *Recherche*, so scheint ein Leidensdruck aus dem lebensweltlichen Außenraum in die rhetorischen Operationen des Innenraums der Fiktion einzudringen und gerade ihres logischen Fundaments zu berauben. Albertine, so Marcel weiter, war an ihn gebunden wie eine geschärfte Bombe. Hätte er sie fallengelassen, wäre Schlimmes, Verbrecherisches passiert, wie bei dem Unglück, das der schurkisch verlogene Morel über Charlus gebracht hat. Der Vergleich mit Morel ist nicht zufällig, impliziert er doch die Substitution des Paares Charlus/Morel durch das Paar Marcel/Albertine und damit eine nirgends ausdrücklich gemachte Homosexualität auch Marceles, der sich vordergründig moralisch über Albertines Neigungen entrüstet. Verlagsintrige, Bombenzündung, Schurkerei, all das soll Albertine treffen, fällt aber zurück auf die Neugier Marceles selbst. Und da dessen Eifersucht nie zur Beruhigung kommt und also auch Albertine immer wieder zu neuen Verteidigungsstrategien zwingt, stimuliert die terra incognita eine Proliferation immer neuer Fiktionen mit immer neuen Figuren an immer neuen Orten zu immer anderen Zeiten. Albertine mit Léa im Trocadéro, mit Andrée in den Buttes Chaumont oder in den Damenkabinen der großen Kaufhäuser, die Möglichkeiten sind grenzenlos. Wenn es daher beschwichtigend heißt, all dies seien ja nur Vergleiche, Albertine sei nicht wirklich wahnsinnig gewesen – „Albertine n’était pas folle“ (III₆₈₆), dann fällt diese Negation einer wahnsinnigen Albertine auf den Suggestierenden selbst zurück: Wenn Albertine nicht wahnsinnig war, wer dann, wenn nicht Marcel selbst? Und so wird die scheinbar vom Wahnsinn Freigesprochene am Ende zum Opfer eines Erzählers, den Proust gerade mit seiner delirierenden Rhetorik Einblick gewähren lässt in die verborgene Neuheit der Lüge, in die „wunderbare Sinnreserve“ des Wahnsinns, wie es bei Foucault heißt.

1.8 *Le côté Dostoïevski de Proust:*

Das Pariser Gefängnis als Mordhaus

Man hätte erwarten können, dass Proust für die Pariser Gefängnis-Situation dieselbe Intertextualitätsbeziehung aktiviert, die uns aus der Charlus-Serie vertraut ist, also wiederum *Tausendundeine Nacht*.

Wir sehen jetzt, weshalb er es nicht getan hat. Der Grund ist nicht ein Harem mit nur einer Gefangenen, selbst wenn mit den Freundinnen weitere, potentiell undurchschaubare Besucherinnen ins Spiel kommen. Der Grund ist schon die mit dem Gefangenen-dilemma aufgehobene Hierarchie von Herrscher und Opfer. Und entsprechend heißt es denn auch in der einzigen expliziten Bezugnahme auf die orientalischen Geschichten, dass Scheherazade mit ihrem Erfindungsreichtum ihren Tod hinausschob, er, Marcel aber, wann immer er sich auf Gegengeschichten einlassen musste, um seinen eigenen Wunsch nach Ruhe oder Abwechslung zu rechtfertigen, sein eigenes Ende beschleunigte (5^{182f.}; III⁶³⁸). Die Eifersucht macht auch den Wärter zum Gefangenen und lässt ihn vergessen, dass selbst seine intermittierenden Trennungswünsche eifersuchtsgeboren sind, sie ihn selbst also nicht minder strapazieren als seine Scheherazade.⁵⁴ Ein orientalisch verfremdendes Imaginäres ist dieser Situation nicht angemessen, es wird daher nicht einmal kontrastiv aufgerufen, sondern durch eine sehr viel adäquatere Intertextualität ersetzt, und das ist Dostojewski.

Eine der dichtesten Szenen der *Prisonnière* ist jener Abend, da Marcel sich von Albertine Musik von Vinteuil, Rameau und Borodin am Pianola vorspielen lässt (5^{532f.}; III^{874f.}). Komplex ist sie schon deshalb, weil in ihr früheste und späteste Textschichten aufeinandertreffen, das Ganze also von entsprechenden Brüchen und Unstimmigkeiten nicht frei ist. Jedenfalls wird die Musik Anlass zu einem Gespräch über Fragen der Kunst, aus dem heraus sich längere, monologartige Passagen speziell zur Poetik des Romans herauschälen.⁵⁵ Albertine ist dann nur noch Stichwortgeberin, wie sie überhaupt eher schulmeisterlich als kleines Dummerchen behandelt wird und Marcel reflexhaft von seiner anspruchsvollen Argumentations- wieder zur Verdachts- und Verhörsebene übergehen kann. Ein Gespräch über letzte Fragen der Kunst also, und dies in der weiterlaufenden Gefängnissituation. Das wird nun wichtig für

54 Siehe hierzu auch Roloff, *Proust und Tausendundeine Nacht*, 100, mit Bezugnahme auf die These einer „Destruktion des Sérails“ bei E. Eel-Ogée in „Proust et le sérail“, *Études proustiennes* V, Paris 1984, 127–181.

55 Zu einer Analyse dieser Episode insgesamt siehe Vf., „Feste des Bösen in *La prisonnière*“, in *Proust-Studien* 109–140, hier 129–134 („Die heilige Cécilie am Pianola“). Auf den Dostojewski-Exkurs bin ich dort nicht eingegangen.

die Ausführungen zu Dostojewski⁵⁶, die ausführlichsten und eindringlichsten, die Proust zu ihm geschrieben hat. Nicht um einen „Dostojewski – mit Maßen“ (Thomas Mann) geht es ihm, sondern um den Dostojewski des Maßlosen, des Verbrecherischen. Die Romane, die sie kenne, meint Albertine, „könnten alle ‚Geschichte eines Verbrechens‘ heißen“. Marcel stimmt zu, aber es geht ihm nicht einfach um eine sich durchhaltende Thematik, sondern desgleichen um die dazu bemühten Strukturen, die uns im Prinzip schon bekannt sind. Es ist, auch wenn der Begriff selbst nicht fällt, allem voran wieder die „série“, das Prinzip serieller Variation. Das gilt für die Figuren, für das ständige, fast komödiantische Umschlagen von Güte in Stolz und Wut oder umgekehrt. Und es gilt für die Räume, für die Varianz im Gleichen der Häuser des Mordes oder des Selbstmords. Für Albertine verbergen sich dahinter krankhafte Obsessionen Dostojewskis selbst, des realen Autors also. Aber hier zögert Marcel: Er sei ja kein Romancier, sie möge recht haben mit ihrer Vermutung, aber es gebe auch Gegenbeispiele wie etwa Laclos, der als gütiger Ehemann das perverseste aller Bücher geschrieben habe. Bei Baudelaire hingegen seien Literatur und Moral wiederum schwieriger zu trennen, und bei Dostojewski gebe es in der Tat „tiefe Abgründe“, „des puits excessivement profonds“ (5₅₄₄; III₈₈₁), aber all das läge ihm zu fern, „es sei denn, ich hätte in mir Seiten, von denen ich nicht weiß, denn man wird nur allmählich man selbst“. Dostojewskis „neuartige, schreckliche Schönheit“, seine „beauté nouvelle et terrible“ (5₅₄₁; III₈₈₀) jedenfalls beruhe auf den Überraschungseffekten variierender Wiederholung innerhalb eines Romans wie des Gesamtwerks.⁵⁷

56 Den Titel dieses Kapitels habe ich in Analogie zu Prousts Formel vom „côté Dostoïevski des *Lettres de Madame de Sévigné*“ (II₁₄) gebildet, die Albertine wieder aufgreift (III₈₈₀). Zu Prousts Rezeption Dostojewskis generell siehe zuletzt K. Haddad-Wotling, *L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris 1995 und J. Hassine, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, Paris 2000. Mir geht es im Folgenden um semantische und pragmatische Merkmale, die man vermisst in den eingangs zitierten Bemerkungen Thomas Manns in „Dostojewski – mit Maßen“ und die sich dem übergreifenden Duktus des Proust-Teils einfügen.

57 J.L. Backès hat in den *Études proustiennes I*, Paris 1973, 95–107 gezeigt, wie sich Proust abzusetzen sucht von der zeitgenössischen Rezeption des eben übersetzten Dostojewski, den man bald sozialhistorisch – mimetisch (J. Ri-

Natürlich hat dieses Hin und her Methode. Die Szene spielt einerseits noch vor der *Matinée Guermantes*, Marcel darf sich folglich noch nicht als Berufener wissen, andererseits aber schreibt er alles, was wir lesen, nach eben diesem Erweckungserlebnis, also als Romancier, genauer als fiktiver Autograph, und der hybridisiert hier wiederum „je“ und „moi“. Sein Verstummen ist also rhetorisch motiviert, eine *praeteritio*, die der Leser mit all den Szenen füllen soll, die mit der Transgression der Grenze zum Wahnsinn spielen. Eingelöst wird diese Vermutung, wenn sich gegen Ende der *Prisonnière* Vorahnungen des Todes bei Albertine häufen, und in *Albertine disparue* ist es denn auch Marcel selbst, der sich als Doppelmörder halluziniert, besudelt mit dem Tod seiner Großmutter, der er als nervöses Kind so große Sorgen gemacht hatte, und mit dem Mord an Albertine (6₁₂₁; IV₇₈). Der Ort aber, an dem dieser Mord statthatte, ist noch vor Albertines ‚realem‘ Unfalltod in der Touraine oder an den Ufern der Vivonne⁵⁸ das Pariser Gefängnis, eine Fortschreibung der „Mordorte“ (5₅₄₁), der „maison(s) de l’Assassinat“ (III₈₈₀) Dostojewskis, über die sich Marcel in seinem Gespräch mit Albertine ebenso kenntnisreich wie redselig gezeigt hatte. Geweckt wird damit aber neuerlich die Frage Albertines nach den Obsessionen Dostojewskis. Marcel hatte sie zunächst elliptisch beantwortet mit dem Hinweis auf jene inneren Seiten, von

vière), bald psychologisierend (A. Gide), jedenfalls im Blick auf vermeintlich typisch russische Referenzen las, wohingegen Proust Strukturen in den Blick bringt: „Ce qui compte, ce n’est pas le point d’aboutissement, la vérité du personnage, mais le jeu des transformations“ (102). Gut ist auch Backès’ Beobachtung, dass Albertine im Grunde die falsche Frage stelle, wenn sie wissen möchte, ob Dostojewski selbst jemanden umgebracht habe, aber hier fasst er nicht nach, wenn er Marcells Antwort allein in der Insistenz auf semantischer Variation sieht und nicht auch und vor allem im Spiel mit der leer bleibenden Ich-Origo. Thomas Mann hat im Grunde die falsche Frage Albertines wiederholt, wenn er nicht Prousts Wissen, wohl aber sein Gewissen mit einem Fragezeichen versieht.

58 Im Typoskript ist die Todesnachricht von Mme Bontemps noch mit dem Zusatz versehen, der Unfall habe sich an den Ufern der Vivonne ereignet. Proust hat das dann zwar getilgt, aber man sieht, wie er das Spiel mit der Quälerei Marcells auszureizen suchte, musste doch die Vivonne-Variante nahelegen, dass Albertines Flucht Montjouvain und also Mlle Vinteuil zum Ziel hatte (6_{92,450}; IV_{58, 1062}).

denen er nichts wisse. Das erweist sich jetzt als Spiel mit der Erzählsituation. Der Außenraum lebensweltlicher Realität wird in der Endfassung nicht referentiell konkretisiert und schon gar nicht spezifiziert. Seine Funktion besteht darin, strukturell einen Druck auf den Innenraum auszuüben, ihn an die Grenze nicht zur Realität, sondern an die des Wahns und damit zugleich an die der ästhetisch autonomen Fiktion zu drängen. Und so wird denn die Dostojewski-Belehrung Albertines lesbar als eine gleich doppelte mise en abyme der *Recherche*, als Spiegel der Inhalts- wie der Darstellungsebene, wobei die Darstellungsebene ihren Ursprung einbezieht, also die Ich-Origo mit dem hic et nunc der Sprechsituation.

Zu Beginn der *Prisonnière* hatte der Erzähler die erwachende Albertine in der eben wiedergefundenen Sprache sagen lassen: „‚Mein‘ oder ‚Mein geliebter‘, jeweils zusammen mit meinem Taufnamen, was, wenn man dem Erzähler denselben Vornamen verliehe, den der Verfasser dieses Buches trägt, ergäbe: ‚Mein Marcel‘ oder ‚mein lieber Marcel‘“ (5₁₀₁; III₅₈₃)⁵⁹. An einer anderen Stelle entfällt selbst noch der Konjunktiv. Albertine ist in eine Vorstellung des Trocadéro gegangen, Marcel verdächtigt sie einer Verabredung mit Léa und lässt sie per Telefon zurückrufen. Albertine, folgsam wie immer, sucht ihn zu beruhigen mit einem schon vom Heimweg aus per Boten zugestellten Brief, in dem Sie ihn wiederholt als „‚Mein Marcel‘“ anspricht: „Was denken Sie eigentlich? So ein Marcel! So ein Marcel! Ganz die Ihre, Albertine“ (5₂₁₉; III₆₆₃). Es handelt sich bei diesen Stellen um Ergänzungen letzter Hand, also aus der Spätphase der *Recherche*, 1920 bis 1922. Der fiktive Erzähler heißt offenbar Marcel, weshalb er in der Forschung einfachheitshalber auch gleich und immer so genannt wird. Dabei wird zumeist vergessen, selbst von denen, die das ob ihrer narratologischen Distinktionsfreudigkeit keineswegs vergessen dürften, was alles diese Liberalität impliziert: Proust selbst lag offenbar an der Namensspaltung als Spiel auf der Grenze zur Fiktion, als Metapher seines Grenzgängertums. Mit ihr ließen sich fiktiver Erzähler und

59 „‚Mon‘ ou ‚Mon chéri‘, suivis l’un ou l’autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu’à l’auteur de ce livre, eût fait: ‚Mon Marcel‘, ‚Mon chéri Marcel‘“.

realer Autor hybridisieren, ließ sich das Werk heranzuführen an die von Foucault so bezeichnete „région pâle“, an jene fahle Gegend, da Werk und Wahn einander ausschließen wie begegnen. Die Lügnerin ist schlimmer noch als der Mörder, heißt es einmal an früherer Stelle: „Bekanntlich bildet sich jeder einzelne Mörder ein, alles so gut kombiniert zu haben, dass er nicht gefasst werden kann, und doch werden die Mörder beinahe immer gefasst. Lügner hingegen überführt man selten und unter den Lügnerinnen am wenigsten die Frau, die man liebt“ (5₂₅₀; III_{683f.})⁶⁰. Das liest sich wie der Kommentar eines auktorialen, also verlässlichen Erzählers. Aber wir wissen inzwischen, wie Proust mit eben dieser Verlässlichkeit umgeht, wie er sie in eine leere Sprechsituation hineinspielt, ohne Ich-Origo und damit ohne ein hic et nunc als Ausgangspunkt raumzeitlicher Koordinaten. Ein Ich als „pure formule“, wie es in dem zitierten Brief an H. de Régner heißt, lokalisiert den Erzählakt in einem Raum, dessen narrative Füllung thematisch wie strukturell in keiner Weise präjudiziert ist. Auch wenn Proust um 1900 noch nicht absah, wie sich diese Leerstelle, dieses Erzählen aus einer nicht konstituierten Sprechsituation am Ende würde ausbeuten lassen, ist sie das einzige Merkmal, das sich aus der frühen Erinnerungspoetik durchgehalten hat bis in die Endphase der *Recherche*. Damit enthüllt sich auch die Tragweite der in demselben Brief getroffenen Feststellung, dass die in der frühen Poetik beanspruchte Erinnerung von Chateaubriand übernommen sei, aber eben auch nur als ein „moyen voulu“, ein Mittel, das die Formel füllt, nicht aber eine Geschichte wiedergefundener Identität begründet. So wird das Ich als bloße Formel am Ende zur pragmatisch, das heißt die Sprechsituation betreffend reichhaltigsten Bestimmung einer Fiktion auf der Grenze zum Wahn.

Im *Albertine*-Roman selbst macht Proust das ausdrücklich mit der Reflexion, man täte besser daran, die sogenannte ästhetische Neugier, also die von Baudelaire so gefeierte, ja als Leitkategorie einer Ästhetik der Moderne inthronisierte „curiosité esthétique“

60 „On sait bien que chaque assassin en particulier s’imagine avoir tout si bien combiné qu’il ne sera pas pris, en somme les assassins sont presque toujours pris. Au contraire, les menteurs sont rarement pris, et parmi les menteurs, plus particulièrement les femmes qu’on aime“.

umzutaufen in eine schmerzliche, unstillbare Neugier, eine „curiosité douloureuse, inlassable“. Auf diese „curiosité douloureuse, inlassable“ hat Proust im Grunde alle Voyeur- und Verhörsituationen der *Recherche* hingespielt. Er hat sie entpathologisiert zu einer Kunst im Zeichen artesischer Brunnen, und ihre Muse ist die zu einer mächtigen Göttin der Zeit, einer „grande déesse du Temps“ erhobene Albertine. In dieser Allegorisierung wollte Proust vermutlich den Zeitgott Chronos mit dem Menschenopfer fordernden Sichelgott Kronos-Saturn kontaminieren: „Und wenn ich für sie Jahre meines Lebens und mein Vermögen verlieren sollte – vorausgesetzt, ich könnte behaupten, was nicht sicher ist, sie hätte dabei selbst nichts verloren –, so habe ich gleichwohl nichts zu bedauern“ (5^{551f.}; III^{387f.}).⁶¹ Das ist ein kaum verhülltes Titelzitat der *Recherche* mit der Pointe, dass die Suche nach der verlorenen Zeit nicht nur vergeblich, sondern zerstörerisch für beide Liebenden war und gleichwohl bejaht wird. Für die Inszenierung der Beziehung ist das ein wesentlicher Schritt, wird doch die Ebene der Homosexualität damit überlagert von der einer abgründigen Alteritätserfahrung. Das ist das Neuland, das, wie wir sahen, Proust eröffnet sieht von dem, was man Lüge nennt, für das er aber den Begriff einer neuen Ästhetik nicht mehr in Anspruch nimmt. So viel zum „côté Dostoïevski de Proust“, einem Thema, an das ich mit der Pianola-Episode nur heranführen konnte und womit ich den Proust-Teil abschließen, um mich nunmehr Thomas Mann zuzuwenden.

61 „Et s'il a fallu que je perdisse pour elle des années, ma fortune, et pourvu que je puisse me dire, ce qui n'est pas sûr, hélas, qu'elle n'y a, elle, pas perdu, je n'ai rien à regretter“. – Mit einer Kontamination von Chronos und Kronos vorausgegangen war ihm Baudelaire in seinem Sonett *L'Ennemi*. Siehe dazu H. Weinrich, „Baudelaire-Lektüre“, in *Literatur für Leser*, München ²1986, 101–132, 107 ff.

2 *Thomas Mann*

2.1 *Mit Nietzsche in Venedig*

Wie Proust, stand auch Thomas Mann unter dem Zwang der Selbstpositionierung gegenüber dem *Fin de siècle*, der Faszination Schopenhauer'scher Willensmetaphysik und Nietzsche'scher Ich-Zerreißung, der Spannung zwischen Geist und Leben also, wie sie gleich seine frühen Kurzerzhlungen fast obsessiv traktieren. Wie Proust, so standen auch bei ihm diese Anstrengungen in engem Zusammenhang mit biographischen Belastungen, insbesondere der seiner Homophilie, die er aus protestantischem Ethos heraus als eine Schuldhaftigkeit ansah und mit seinem Werk glaubte shnen zu müssen. Und bei beiden finden wir schließlich auch dokumentiert, wie sehr sie an dieser Last litten, bei beiden in der Korrespondenz, bei Thomas Mann zusätzlich noch in den Tagebüchern. Proust hat seine diesbezügliche Korrespondenz sogleich wieder zu vernichten gesucht,⁶² Tagebücher hat er nicht geführt. Thomas Mann verfuhr mit den seinen zögerlich, umständlich. Die frühen wurden größtenteils vernichtet, was erhalten blieb, ist laut quasi-testamentarischer Verfügung erst 1975, zwanzig Jahre nach seinem Tod, zugänglich geworden. In der jüngeren und jüngsten Forschung ist häufig die Rede von einer bedeutsamen Zäsur, die mit dieser Veröffentlichung verbunden sei, führe uns doch gerade das Tagebuchkorpus des Verfassers Doppelleben so eindringlich vor Augen, dass sich damit auch neue Perspektiven auf sein Werk eröffneten. Bislang lässt der Umgang mit diesem Werk eine solche Zäsur aber kaum erkennen. Vielleicht bringt ein komparatistischer Zugang die Möglichkeit mit sich, hier in der Tat neue Einsichten zu vermitteln. Vom artesischen Brunnen, vom Leidensdruck als

62 Siehe hierzu Vf., „Prousts Umgang mit der klassischen Briefkultur“, in *Marcel Proust und die Korrespondenz*, hg. K. Westerwelle. Vierzehnte Publikation der Marcel Proust Gesellschaft Köln 2010, Berlin 2010, 22–39.

Quelle des Werks ist, wie wir sahen, bei Proust nachdrücklich die Rede, und ebenso nachdrücklich beschreibt Thomas Mann ein existenziell „gründliches Leiden“ als Voraussetzung aller Kunst⁶³. Aber bei Proust steht das in der *Recherche* selbst, bei Thomas Mann im Tagebuch. Im Werk selbst würde man eine solche Bemerkung nicht finden, und das ist schon bezeichnend für einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden. Bei Proust ist das Werk als fiktive Autobiographie eingebettet in einen Lebenszusammenhang, den die Fiktion, wie wir sahen, nicht peinlich auf Distanz zu halten bemüht ist. Thomas Mann hingegen ist im Prinzip am strengen Respekt dieser Grenze gelegen, was sich für die folgenden Interpretationen als ebenso wichtig erweisen wird wie die behutsamen Experimente ihrer Transgression.

Es gibt im Französischen das schöne Wort „garde fou“. Das ist eine Metapher, die das Deutsche nicht kennt. Sie bedeutet wörtlich ‚Irren-Schutz‘, also eine Absperrung, ein Sicherheitsgelenker, wo Absturz droht. Bei Proust hatten wir keinen Anlass, von einer solchen Schutzvorrichtung zu sprechen, wird sie doch immer wieder gesucht mit dem transgressiven Impetus einer Erweiterung ästhetischer Erfahrung. Bei Mann hingegen bleibt diese Suche ambivalent, mit moralischen Bedenken belastet. Zeigen möchte ich das an zwei seiner früheren Texte, die kurz nach der Jahrhundertwende entstanden sind bzw. ihren Anfang nahmen, also in etwa zeitgleich mit der Proust'schen *Recherche*. Ich meine *Der Tod in Venedig* und die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Beide Texte werden uns wiederum in Heterotopien entführen. Wenn der von seiner Arbeit überlastete und überreizte Gustav von Aschenbach das „Fremdartige und Bezugslose“ sucht, das „märchenhaft Abweichende“ (VIII₄₅₈)⁶⁴, dann braucht der Name Venedig eigentlich gar nicht zu fallen. Venedig war die Heterotopie der reisehungrigen Romantik und des Fin de siècle, bot es doch gleichsam jedem etwas mit seiner Fülle ‚anderer Räume‘, schon die Insel selbst, dann

63 Tb. 17. 3. 1943. Ich verdanke diese Stelle dem sehr informativen Aufsatz von Wysling, „Thomas Mann als Tagebuchschreiber“, in *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, TMS 7, Bern 1987, 139–155, 141.

64 Ich zitiere Thomas Mann wiederum nach den *Gesammelten Werken in dreizehn Bänden*, Frankfurt a. M. 1974, mit Band- und Seitenzahl im laufenden Text. Fehlt die Bandzahl, gilt weiterhin die zuletzt genannte.

all das, was sie in sich barg an Museen, musealen Kirchen, Palästen samt Bleikammer im offiziellen, an verwinkelten Kanälen und Gässchen für verwinkelte Lüste im abseitigen Teil, nicht zu vergessen die Friedhofs-Heterotopie von San Michele oder das in sich geschlossene Hafenbecken des Arsenal. Schon diese Vorgaben überschossen soziale Funktionalität, waren imaginär besetzte Orte, welche die Venedig-Literatur des 19. Jahrhunderts in der sich anbietenden Mannigfaltigkeit bereits ausgebeutet hatte. Und auch für Thomas Mann ist Venedig von vornherein ein Traumziel, das sich anbietet für eine literarische Heterotopie.⁶⁵ Noch bevor der Name fällt, ist die Rede von Aschenbachs Reiselust im Zeichen sehnen-der Begierde nach tropischen Sumpfgewässern, Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, schwimmenden Blumen, Bambusdickicht mit funkelnden Tigeraugen. Das sind hinreichend deutliche Anspielungen auf Nietzsches Dionysisches in Opposition zum Apollinischen, verführerische Erfahrungen in Abkehr vom Anspruch des moralischen Wortes und also zur Hingabe an die „Sympathie mit dem Abgrund“ (455).

Diese Sympathie freilich ist bereits eine Option Aschenbachs, die im Widerspruch steht zu ‚Geist und Kunst‘, einer „leidenschaftlichen Abhandlung“ zugunsten des „Geistes“, die ihn bekannt gemacht und die man selbst mit Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung verglichen hatte (450)⁶⁶. Und derjenige, der sich hinter dieser Opposition verbirgt, ist Thomas Mann selbst, der sie schon in seinen frühen Erzählungen stets erneut als ein Dilemma durchspielt, in das er sich vor allem durch Nietzsches Entgegensetzung des Apollinischen mit dem Dionysischen und durch Schopenhauers Unterscheidung von Wille und Vorstellung gebracht sieht: Wie verhalten sich Geist und Natur zueinander, wie Geist und Kunst, wie Kultur und Natur, wie der

65 Auf Prousts Venedig in der *Recherche* gehe ich hier nicht ein, weil ich es unter dem Titel „Ein imaginäres Museum“ bereits einlässlich interpretiert habe in *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung* 233–266.

66 Für Thomas Mann selbst blieb ‚Geist und Kunst‘ ein Arbeitstitel. Zu den umfangreichen Vorstudien siehe die reich dokumentierte Arbeit von Wysling, „Geist und Natur“. Thomas Manns Notizen zu einem ‚Literatur-Essay‘, in P. Scherrer/H. Wysling (Hgg.), *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, TMS I, Bern/München 1967, 123–233.

Dichter zum Schriftsteller? Muss man optieren, kann man überhaupt optieren, wenn bei der Basisopposition von „Geist“ und „Leben“ dieses „Leben“ immer schon ein Leben zum Tode ist? *Der Tod in Venedig* ist deswegen eine seiner wichtigsten frühen Erzählungen, weil hier diese Fragen, die sein Gesamtwerk begleiten, semantisch wie pragmatisch, d. h. von der Sprechsituation und damit vom Verhältnis des fiktiven Erzählers zum realen Autor her, mit einer später nie überbotenen Prägnanz verhandelt werden. Das ist so bekannt und so oft analysiert worden, dass ich sogleich auf den mir wichtigsten Punkt kommen kann.

Dargeboten wird die Geschichte nicht in der Ich-, sondern in der Er-Erzählsituation. Der Weg Aschenbachs in den Abgrund erscheint in der Perspektive zweier Ordnungen. Die erste ist eine ästhetische, näherhin die griechische Tragödie: fünftaktig, mit einer ganzen Serie von Todesboten und Todessymbolen, die auf jene Unterwelt verweisen, in deren „Verheißungsvoll-Ungeheures“ sich Aschenbach von Tadzio locken lässt. Die zweite ist eine moralische, die diesen dionysischen Mythos ambiguiert. Einerseits lässt Thomas Mann seinen Erzähler Nietzsche so eng folgen, dass sich alle Kategorien, mit denen im ersten Kapitel der *Geburt der Tragödie* das Dionysische bestimmt wird, in Aschenbachs Geschick wiederfinden. Andererseits aber lässt er den Erzähler zu dieser mythischen Teleologie mit diskreten, doch eindeutigen Signalen sukzessiv auf Distanz gehen, sodass am Ende das „Verheißungsvoll-Ungeheure“ nicht mehr einfach mit Nietzsches Abgründigem deckungsgleich ist. Ästhetische Positivierung und moralische Negativierung treten auseinander, und entsprechend ambivalent liest sich denn auch im letzten Kapitel die „seltsame Traumlogik“ Aschenbachs, die den Platonischen *Phaidros* zitiert. Sokrates scheint Phaidros zunächst darin zuzustimmen, dass Schönheit der Weg des Sinnlichen zum Geiste sei. Aber dann haben wir den vieldiskutierten Bruch, wenn er diesem Eroswahnsinn eine wahre, rhetorikbasierte Selbsterkenntnis als Fundament aller Psychagogie entgegenstellt. Das macht Aschenbach nicht mit, und so kommt er zu seiner „Sympathie mit dem Abgrund“, der allem Dichten zugrunde liege:

„Denn du mußt wissen, dass wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft; ja, mögen

wir auch Helden auf unsere Art und züchtige Kriegerleute sein, so sind wir wie Weiber, denn Leidenschaft ist unsere Erhebung, und unsere Sehnsucht muß Liebe bleiben, – das ist unsere Lust und unsere Schande. Siehst du nun wohl, daß wir Dichter nicht weise noch würdig sein können? Daß wir notwendig in die Irre gehen, notwendig liederlich und Abenteurer der Gefühle bleiben? Die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbotendes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbeserliche und natürliche Richtung zum Abgrund eingeboren ist? Wir möchten ihn wohl verleugnen und Würde gewinnen, aber wie wir uns auch wenden mögen, er zieht uns an. So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Würde und Strenge; sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevler, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie“ (521 f.).

Die Tinte, welche die Forschung über diese Stelle vergossen hat, füllt ihrerseits Abgründe. Es geht dabei immer wieder um das Verhältnis Autor/Erzähler: Identifiziert sich Mann bis in diesen Schluss hinein mit seinem Erzähler, womit er Aschenbachs subversive Dichtungsapologie, die ja als erlebte Rede ohnehin schon auf Distanz gebracht ist, als Wahnsinnsrede einklammerte, oder aber solidarisiert er sich, gleichsam hinter dem Rücken seines Erzählers, mit eben diesem Wahnsinn der Dichter? Vergleichbare Stellen hatten wir bei Proust. Aber dort ermöglichte, wie wir sahen, die Ich-Erzählsituation eine Hybridisierung von Autor und Erzähler, mit der sich ein ästhetisches Grenzgängertum gleichsam personal inszenieren ließ. Anders Thomas Mann, der einen fiktiven Erzähler vorschiebt, sodass er sich als realer Autor die Wahnsinnsfrage vom Leibe halten kann. Tadzio am Lido von Venedig vor Aschenbachs Augen, das erinnert zwar an Albertine als geschärfte Bombe, aber Thomas Mann betrachtet Tadzio im Schutz eines gleich doppelten „garde-fou“. Das ist einmal eben die Er-Erzählsituation. In seinen späteren Arbeiten wird er sie weiter ausbauen mit einem eigens als in der Fiktion selbst als Figur auftretenden Vermittler, so Serenus

Zeitblom im *Doktor Faustus* oder Clemens der Ire im *Erwählten*.⁶⁷ Und das ist sodann ein dicht geknüpftes Zitatengeflecht. Dazu zählen versteckt antikisierende Metrisierungen selbst noch des Abgrunds („führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie“) bis zu Referenzen von Homer, Goethe, Schiller, Winckelmann, Hölderlin, und eben Nietzsche. Vor allem der raffinierte Umgang mit Nietzsche – antidionysischer Sokrates und dionysischer Rausch – halten das Ganze inklusive Abgrund fest im Rahmen eines neoklassischen Synkretismus.⁶⁸ So haben wir gleich einen doppelten Schutzschild, hinter dem sich der Blick in den Abgrund wagen lässt. Die alternative Lesung, also die heimliche Identifikation mit Aschenbachs Eroswahnsinn, ist damit zwar nicht als Möglichkeit eliminiert, aber sie entbehrt jeden Signalements, wie sich denn auch Thomas Mann selbst bei entsprechenden Befragungen kaum je festgelegt hat.

2.2 Vom Literarischen zum Artistischen: Felix Krull als „Kostümkopf“

Der Tod in Venedig ist genetisch eng verquickt mit den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Mit letzterem beginnt Thomas Mann 1910. Schon 1911 unterbricht er ihn mit der Venedig-Novelle, die 1912 erscheint. Die Arbeit am *Krull* wird dann überlagert von der am *Zauberberg*. 1922 erscheint, torsohaft, das erste Buch, das ‚Buch der Kindheit‘. 1937 folgt, um einige Kapitel ergänzt, aber wiederum torsohaft, das zweite Buch, also nach der Wiesbadener Zeit die Frankfurter. Erst 1954, erscheint, nach Abschluss des *Erwählten*, als letzte Arbeit Thomas Manns der Text, wie wir ihn jetzt kennen,

67 Zum *Erwählten* siehe Vf., „Berufungserzählung und Erzählerberufung in Hartmann von Aues *Gregorius* und Thomas Manns *Der Erwählte*“, in DVjs 85 (2011) 293–334.

68 Ich verzichte auf eine ohnehin aussichtslose detaillierte Dokumentation der Forschung zum *Tod in Venedig* zugunsten des Hinweises auf den ebenso prägnanten wie kompetenten Artikel von B. Böschstein, „Exzentrische Polarität. Zum *Tod in Venedig*“, in dem Reclam-Sammelband *Thomas Mann, Romane und Erzählungen*, hg. V. Hansen, Stuttgart 1993, 89–120.

nach der Frankfurter Zeit also die in Paris und in Lissabon. Zur Überfahrt nach Buenos Aires, von dort weiter über Nordamerika und am Ende über Konstantinopel zurück nach Deutschland, zur großen Weltreise als Bildungsreise also ist es nicht mehr gekommen. Wie erklärt sich eine solch schwere Geburt dieser Parodie auf einen Bildungsroman, die sich über fünf Jahrzehnte erstreckte, also fast die ganze Schriftstellerexistenz Thomas Manns begleitet und auch dann, 1954, noch ein Torso bleibt?⁶⁹

Was ihn am *Krull* gereizt habe, so heißt es in Manns *Lebensabriss* von 1930, sei zum einen das „Kunst- und Künstlermotiv“, sodann die „Psychologie der unwirklich-illusionären Existenzform“ und schließlich die „autobiographische Direktheit“, mit der er sich auf die *Memoiren* des Hochstaplers Manolescu einerseits und Goethes *Dichtung und Wahrheit* andererseits bezieht. Das 1922 Erschienene, also das ‚Buch der Kindheit‘, sei „in gewissem Sinne das Persönlichste“, was er bisher gemacht habe, gehe es doch, wie er sagt, „um mein Verhältnis zur Tradition, das zugleich liebevoll und auflösend ist und meine schriftstellerische ‚Sendung‘ bestimmt“ (VIII_{122f.}). Was man wissen möchte, erfährt man nicht: weshalb angesichts eines so dankbaren Vorwurfs die häufigen Unterbrechungen? Ich möchte zu zeigen versuchen, dass sie zusammenhängen mit jenem nie gelösten Dilemma von „Geist“ und „Leben“, das in autobiographisch-bekennnisthafter Form noch im Tagebuch von 20.09.53 wiederkehrt als das „Ineinander von Qual und Glanz“. Sieht man Thomas Manns schriftstellerische Existenz vor der Folie dieses Dilemmas, so wird der sein Gesamtwerk begleitende *Krull* lesbar als dessen poetologischer Metatext. Zu dieser Hypothese

69 Siehe hierzu Wysling, „Archivalisches Gewühle. Zur Entstehungsgeschichte der ‚Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‘“, in Scherrer/Wysling, *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns* 234–257. Diese frühe Abhandlung ist durch Wyslings spätere Arbeiten weithin überholt, behält aber mit einigen Details ihre Wichtigkeit, so die Bemerkung zur Koinzidenz der Arbeit am frühen *Krull* mit der am ‚Literatur-Essay‘: „Daß Thomas Mann weder mit dem Essay noch mit dem Roman zu Rande gekommen ist, mag auf die kunstkritischen, philosophischen und moralischen Schwierigkeiten dieser Untersuchungen ein Licht werfen“ (246). Mich bestätigt diese Koinzidenz für den Versuch einer metapoetischen Lektüre des *Krull* im Blick auf Thomas Manns Gesamtwerk.

angeregt haben mich die Arbeiten von Hans Wysling,⁷⁰ wenn auch meine eigene Argumentation andere Wege nimmt.

Sie beginnt mit der Beobachtung, dass der Krull unter den größeren Erzählungen Manns die einzige ist, die sich in der Ich – Form präsentiert. Man fühlt sich an Proust erinnert, dem die fiktive Autobiographie generisches Medium jener Identitätssuche wird, die in drohendem Selbstverlust endet. Die Parodie auf den Bildungsroman impliziert bereits den Verzicht auf dessen zentrale Thematik der Identitätssuche. Was Proust die Erinnerung war, heißt jetzt Tradition. Die Ich-Form wird damit von vornherein von der Bindung an den realen Autor gelöst, sie ist eine Formel, aber nicht in dem Sinne, wie Proust sie definierte und nutzte, sondern als ein Rollen-Ich, mit dem Thomas Mann das ‚Artistische‘ bedienen und aus der Abwertung gegenüber dem ‚Literarischen‘ herausholen will. Als „Kostümkopf“ figuriert Felix gleich zu Beginn schon im elterlichen Haus (VII₂₈₄), und in einer Arbeitsnotiz von 1910 heißt es ausdrücklich: „Fortwährendes Bedürfnis, sich äußerlich zu verändern. Wechsel der Barttracht, der Kragenform, des Kleiderschnittes als notwendiger Lebensreiz. Die Langeweile, immer dasselbe ‚Ich‘ zu sein, ist tödlich. Kunst. Metaphysik. Erotik. In einer Rolle geht ihm eine mystische Vereinigung mit einem Stück Welt vor sich. Sein Leib ist nicht nur er. Er genießt ihn. (Der junge Graf, mit dem er tauscht, ist sehr schön)“⁷¹. Im *Krull* selbst heißt es denn auch einmal, es bleibe ungewiss, ob er als Kellner oder als Herr von Distinktion im vornehmen Ausgeh-Habit eigentlich er selbst sei: „Verkleidet also war ich in jedem Fall, und die unmaskierte Wirklichkeit zwischen den beiden Erscheinungs-

70 Ich beziehe mich im Wesentlichen auf Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, TMS V, Bern/München 1962, ²1995. Diese Arbeit lässt sich als Summe seiner Arbeiten zum *Krull* betrachten. Hinsichtlich der Materialbasis ist vieles bereits enthalten in dem Aufsatz „Die merkwürdige Lebensbahn des Glücks- und Hermeskindes Felix Krull“ (1965), jetzt in *Ausgewählte Aufsätze 1963–1995*, hgg. Th. Sprecher/C. Bernini, TMS XIII, Frankfurt a.M. 1996, 249–283. Die Bedeutung des *Narzissmus*-Buchs liegt in der These, dass dieser Narzissmus mit der Person auch das Werk erfasst, die von Mann selbst gern bemühte Trennung von lebensweltlichem Leid und ästhetischer Kompensation oder gar Sühne also infrage gestellt wird.

71 Notizblatt 580, zit. nach Wysling, *Narzissmus* 125.

formen, das Ich-selber-Sein, war nicht bestimmbar, weil tatsächlich nicht vorhanden“ (498). Proust hätte das auf einen „je“ und „moi“ hybridisierenden Autor-Erzähler bezogen und als Serie von Ersatz-Ichs, von bloßen „moi de rechange“ (III₄₈₇) in Selbstverlust münden lassen. Thomas Mann positiviert solche Negativität zumindest formal zu überlegener Selbstinszenierung des fiktiven Ichs, einem geradezu „erotischen Verlangen nach immer neuer Rollen“⁷². Diese Option für eine diskontinuierliche Sequenz von „Kostümköpfen“ engt nun aber den Bereich dessen ein, was er aus klassisch-humanistischer, aus biblischer oder aus welcher Tradition auch immer braucht. Das freilich kann er nicht wirklich wollen, bleibt doch Tradition, wie wir eben hörten, auch bei ihrer zugleich liebevollen wie auflösenden Rezeption, bestimmend für seine schriftstellerische ‚Sendung‘. Damit erklärt sich die schon baldige Umgewichtung des ‚Artistischen‘ zugunsten des ‚Literarischen‘. Der „Kostümkopf“ wird von jener „hieratischen Atmosphäre“ abgelöst, die Mann für Aschenbach bei aller Abgründigkeit gewahrt wissen will.⁷³ Fünf mal habe er während der Arbeit am *Töd in Venedig* die *Wahlverwandtschaften* gelesen, schreibt er am 4. Juli 1920 an Carl Maria Weber⁷⁴.

Da konnten im *Krull* die eher spärlichen Referenzen auf *Dichtung und Wahrheit* nicht mithalten, und ebenso wenig das, was sich

72 Wysling, *Narzissmus* 125.

73 Von „hieratischer Atmosphäre“ ist die Rede in einem Brief an P. Amann vom 10. 9. 1915. Wysling betont aber zu Recht, dass hier wie dort Rollenhaftigkeit mitzusehen ist: „Krull ist vorwiegend eine Travestie des komödiantischen Nur-Künstlers, Aschenbach hat die Rolle des Literaten, des Heiligen zu übernehmen. Keiner aber verkörpert seinen Typus rein. Krull weiß um seine Scheinhaftigkeit, er spielt seine Rolle mit asketischer Hingebung und soldatischem Leistungswillen. Umgekehrt ist bei Aschenbach die ‚hieratische Atmosphäre‘, die seine Künstlerwürde umgibt, nichts als Rollenhintergrund. Thomas Mann hat in keinem der beiden Werke zwischen dem Nur-Künstler und dem Literaten reinlich geschieden“ (*Narzissmus* 33f. mit 318, Anm. 54). Ich habe allerdings beim *Töd in Venedig* zu zeigen versucht und werde es beim *Krull* wiederholen, dass sich das Verhältnis der beiden Ebenen zueinander hier wie dort jener strengen Hierarchisierung, wie sie Wysling sieht, widersetzt und gerade darin auf die basale Mann’sche Dilemmatik verweist.

74 *Briefe*, hg. E. Mann, 3 Bde, Bd I, Frankfurt a.M. 1961, 176. Den Hinweis verdanke ich Böschenstein, „Exzentrische Polarität“ 93, Anm. 6.

sonst für Parodie und Travestie anbot: Wedekinds *Marquis von Keith*, Chamisso's *Peter Schlemihl*, Bangs *Exzentrische Novellen* oder Bierbaums *Prinz Kuckuck*, ganz zu schweigen vom Rousseau-Bezug, der sich im Titel-Zitat erschöpft. Der *Zauberberg*, also die zweite große Unterbrechung, stellte zwar für Parodie wie Travestie Räume weiteren Ausgreifens bereit. Aber die bereits im gesamten Frühwerk vergebens gesuchte Synthese von Geist und Leben kehrt auch im *Zauberberg* wieder. Lese man dessen ersten Teil als ein um den Preis der Ironie erkauftes Plädoyer für den Pol rauschhafter Vitalität, so käme der Gegenpol von Geist und Erkenntnis mit dem zweiten Teil schlecht weg, und dies erst recht, wenn man mit Thomas Mann selbst das Ganze dann auch noch als positivierende Wandlung eines zunächst ironisierten Bildungsroman akzeptieren wollte.⁷⁵ Die Situation ist also nicht bereinigt in einer der Fortsetzung des *Krull* zuträglichen Art, und sie wird noch komplizierter mit der 1925 einsetzenden systematischen Freud-Lektüre.⁷⁶ Sie musste Thomas Mann erneut konfrontieren mit jenem Grunddilemma von „Glanz und Elend“, das noch im *Lebensabriss* von 1930, wie wir eben hörten, überspielt wird mit der Bemerkung, sein Verhältnis zur Tradition sei in gewissem Sinne das Persönlichste, das er bisher gemacht habe. Denn unter freudianischer Perspektive wäre dieses Persönlichste nicht einfach Liebe zur Tradition, sondern näherhin deren narzisstische Aneignung. Das beginnt mit einer Ahnenreihe, der die größten Namen gerade gut genug sind, und es geht bis zur sprachlichen Selbstverliebtheit im Modus von Parodie und Travestie. Thomas Mann hatte also wohl seine Gründe, wenn er dem wissenschaftlichen Analytiker Freud gegenüber skeptisch blieb, zumal dann, wenn es um Kunst und Künstler ging.

75 Siehe hierzu das *Zauberberg*-Kapitel in Vf., *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung* 211–231.

76 Wann Thomas Mann was von Freud selbst gelesen hat, ist umstritten und im einzelnen auch nicht entscheidbar, weil vieles spätestens seit der Jahrhundertwende in der Luft lag und Thomas Mann, gerade in Bezug auf den *Töd in Venedig*, die Möglichkeit gab, genauere Kenntnis Freud'scher Texte selbst zu suggerieren. In dieser Situation besteht in der Forschung weithin Konsens, seine konkrete Freudkenntnis 1925/26 mit der Lektüre der *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* beginnen zu lassen. Insbesondere die Frührezeption diskutiert detailliert Wysling in *Narzissmus* 224 ff.

Hier sah er sich „von Freuds Ideen wie von einem Bündel X-Strahlen durchleuchtet, und das bis zur Verletzung des Geheimnisses seiner Schöpfertat“⁷⁷.

2.3 Der Mythos als „garde-fou“: Felix als Hermes

Diese Freud-Skepsis aber bringt unseren „garde-fou“ wieder ins Spiel, und tatsächlich finden wir ihn in einem Kontext vor, wo man ihn bislang überhaupt nicht bemerkt zu haben scheint. Ich meine den ‚Lagerwechsel‘ von Freud zu dessen Apostaten Carl Gustav Jung und Karl Kerényi. Er vollzog sich zunächst gar nicht speziell anlässlich des *Krull*, sondern anlässlich des Josephsromans, also ab Beginn der dreißiger Jahre.⁷⁸ Im Konzept der Archetypen als mythologischen Urbildern, in denen sich die Geheimnisse des Seins offenbaren, in denen Urzeitlichkeit und Zukünftigkeit, Urgottheiten und Heilsgottheiten, Wiederholung und Teleologie zusammenfallen, fand Thomas Mann eine Positivität, die er bei Freud verletzt sah, sobald es um Dinge der Kunst und des Künstlers ging und die ihm zudem recht kam für das Unternehmen einer religionsgeschichtlichen Einebnung von Christentum und Josephs-Midrasch. Von Kerényi schien aber nicht nur psychologische Kompensation zu Freud'scher Ich-Zersetzung erwartbar, sondern auch ästhetische Kompensation zur Diskontinuität der Kostümköpfe, stützte er doch mit seinem Plädoyer für eine „Rückkehr des europäischen Geistes zu den höchsten, den mythischen Realitäten“⁷⁹ genau das, was Thomas Mann selbst immer wieder als Anlehnungsbedürfnis, als mythische Nachfolge, als mythisches In-Spuren-Gehen bezeichnete und womit er seine Nietzsche-Faszination glaubte in Schranken halten zu können. Und Kerényi seinerseits ging so weit, die Bedeutung seiner Hermes-Mythologie

77 So laut *Hamburger Fremdenblatt* in einem *La Stampa*-Interview vom 6. 6. 1925, nach Wysling, *Narzissmus* 334.

78 So wiederum nach Wysling, *Narzissmus* 239 ff.

79 Brief vom 7. 2. 1934, in K. Kerényi (Hg.), *Gespräch in Briefen*, Zürich 1960, 39, bei Wysling, *Narzissmus* 240.

für Thomas Mann ausdrücklich als Überwindung des Dualismus von Apollinischem und Dionysischem zugunsten eines Dritten zu unterstellen⁸⁰. Thomas Mann hat dem nicht widersprochen. Wie weit er sich diese Sicht innerlich zu eigen machte, bleibt offen. Eine solche reservatio sollte man auch, stärker vielleicht als Wysling, mitbedenken für das entscheidende Jahr 1941, als Thomas Mann mit größtem Interesse *Das göttliche Kind* studierte, jenes Komprimat ihrer um Hermes zentrierten Archetypik, die Jung und Kerényi im Jahr zuvor herausgebracht hatten. Hermes ist schon in der antiken Mythologie eine der beziehungsreichsten Gottheiten. Thomas Mann hatte sie schon früher ausgebeutet, zunächst aber, wie noch im *Tod in Venedig*, in ihren negativen, zum Abgündigen hin offenen Funktionen. Mit dem *Göttlichen Kind* verband sich demgegenüber eine durchgängige Positivierung. Die polyfunktionale Disponibilität der Figur blieb gewahrt, erhielt aber mit dieser Positivierung eine Tendenz weg vom Unterweltlichen zu einer Affirmation des Lebens, zur Verschmelzung von Hermes und Aphrodite in einem Hermaphroditismus, der Androgynität mythisch nobilitierte. Wohl hieraus erklärt sich Thomas Manns begeisterte Rezeption: Homosexualität, sein persönliches Elend also, schien schlagartig an mythischem Glanz zu partizipieren und über soziale Stigmatisierung sich erheben zu können. Er befindet sich damit am Gegenpol Prousts, und das wäre die zentrale These meines Vergleichs: Wo Proust den Mythos vom „hermaphroditisme initial“ spaltet, da ergreift Thomas Mann die ihm von Kerényi angebotene Möglichkeit, eine solche Spaltung aufzuheben, die Einheit des Mythos zu restituieren.

Die chronologisch noch in die Arbeit am Josephsroman fallende Kerényi-Rezeption ließ sich in der vom *Doktor Faustus* bestimmten Folgezeit ebenso wenig aktualisieren wie beim *Erwählten*, kam aber um so mehr zur Geltung bei der Wiederaufnahme des *Krull* Anfang der fünfziger Jahre. Unter der mit einem mythischen Hermaphroditen ästhetisch wie moralisch neugewonnenen Perspektive ließ sich nun auch der „homosexuelle Roman“, von dem im Tagebuch vom 24. 11. 50 wie selbstverständlich die Rede ist, in toto neu konzipieren und entsprechend um- und fortschreiben, wor-

80 Brief vom 30. 4. 1934, bei Wysling, *Narzissmus* 246.

über leider immer noch nicht eine kritische Ausgabe im Detail zuverlässig informiert. Felix hieß er ja ohnehin schon, aber im Zeichen des Hermes durfte man Bierbaums Henry Felix Hauart vergessen. Krull war jetzt das wahrhaft göttliche Glückskind, Kunst als Illusion und Illudierung gegen den Einspruch der Moral gerechtfertigt. Liebesabenteuer und Diebstahl erhalten mit Hermes einen mythisch gestifteten Zusammenhang, der sich aus Manolescu noch nicht beziehen ließ. Und so kam es Thomas Mann durchaus gelegen, wenn sich hier ohne Zwang eine nobilitierende Substitution anbot: Manolescu durch Grimmelschhausens *Simplicius Simplicissimus*. Anfang 1951 studierte er ihn kontinuierlich, zunächst als „sehr angetane Lektüre“, „sehr interessiert“, bald aber auch schon mit kritischen Distanzierungen wie „zu sehr ins Phantastische ausartend. Höchst frommer Ausgang. Verleugnung seines Sündenlebens. Längst vorher Ausartung aus dem Realistisch-Zeitkritischen ins Allegorisch-Phantastische“⁸¹. Das erklärt den Ausfall zumindest markanter Referenzen im *Krull*, dessen Zugehörigkeit zur pikaresken Tradition Thomas Mann erst sehr spät näher bedacht zu haben scheint, am ausdrücklichsten wohl 1954 anlässlich des Erscheinens von C. G. Jungs, K. Kerénys und P. Radins *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythenzyklus*⁸². In einem Brief an M. Rychner vom 17. 10. 1954 spricht er von der „merkwürdigen Koinzidenz“, dass eben jetzt dieses Buch erscheine. Kerényi weise „in seiner mythologisierenden Einleitung auf die Entwicklung bis zu Rabelais, Spanien, Simplicissimus, Eulenspiegel, Reineke Fuchs – und Felix Krull geradezu hin. Man weiß nicht, was man tut, erfährt es aber gern, besonders wenn man soviel Wert darauf legt, wie ich, sich in einer festen, möglichst weit zurückreichenden Tradition stehend zu wissen“⁸³. Bezeichnend ist, wie Thomas Mann auf diese ihn in seiner letzten Arbeitsphase erreichende Konfrontation reagiert: nicht mit einer Reflexion auf generische Merkmale wie die paradigmatisch reihende Struktur des pikaresken Romans und die damit gegebene potentielle Unabschließbarkeit, das nur überspielbare, strukturell wesentlich a-teleologische Ende, worauf

81 Tb. 12. 1. 1951, 25. 1. 1951. 14. 2. 1951, 23. 2. 1951.

82 Zürich 1954. Kerénys Beitrag 155–181.

83 Den Brief zitiert Jens in ihren Anmerkungen zu Tb. 15. 10. 1954.

ich in der abschließenden Gegenüberstellung mit Proust zurückkommen werde. Er reagiert mit der Selbstberuhigung, in einer festen, weit zurückreichenden Tradition zu stehen, und dem trägt er denn auch darin Rechnung, wie er angesichts dieser von Kerényi gleich doppelt bereitgestellten Beziehbarkeit auf Hermes, den göttlichen Schelm, am *Krull* weiterarbeitet.

Exemplarisch hierfür ist die Wiederbegegnung mit der im Zug nach Paris um ihr schmuckgefülltes Saffiankästchen bestohlenen Mme Houplé im Hotel von Saint James und Albany, wo Felix die Thomas Mann so sympathische Stelle eines Kellners findet. Wenn die Frankfurter Zeit im Zeichen der vornehmen Herren in ihren „Privat-Coupés“ (347) und der „schlimmen Liebesschule“ Rozsas (385) gestanden hatte, so beginnt die Pariser sogleich auf gleichsam höherer Ebene. Mit Felix und Mme Houplé alias Diane Philibert begegnen einander Gott und Göttin, Hermes und Diana. Die wilde Vereinigung geht dann zwar schnell wieder hinab bis zu Dianas Wunsch, „treibe es wüst mit mir!“ (447), aber diese Heimsuchung scheint nichts mehr gemein zu haben mit dem „Verheißungsvoll-Ungewissen“ im Lockruf der Frankfurter „Totenvögel“ (375f.) oder dem „Verheißungsvoll-Ungeheuren“ des von Aschenbach verfolgten Tadzio. Zwar steckt hinter der schriftstellernden Diane Philibert, die mit Goethe-, Wagner- und Hugo-Zitaten nur so um sich wirft, wiederum der reale Autor Thomas Mann, und die Alexandriner aus dem *Hernani* waren, wie man weiß, Franz Westermann zugeordnet⁸⁴, aber in der geschlechterverkehrt versteckten Camouflage wird weniger verdrängtes „Elend“ greifbar als der Gipfel spielerischen „Glanzes“. Selbst die deutlichste Nietzsche-Anspielung kann die Euphorie nicht stören, allenfalls damit, dass Thomas Mann nicht auf sie verzichten mochte:

„Der Geist ist wonnegierig nach dem Nicht-Geistigen, dem Lebendig-Schönen dans sa stupidité, verliebt, oh, bis zur Narrheit und letzten Selbstverleugnung und Selbstverneinung verliebt ist er ins Schöne und Göttlich-Dumme, er kniet vor ihm, er betet es an in der Wollust der Selbstentsagung, Selbsterniedrigung, und es berauscht ihn erniedrigt zu werden ...“

„Nun, liebes Kind“, so unterbrach ich sie denn doch. „Schön hin und her – wenn die Natur es mit mir recht gemacht – für gar so auf den Kopf gefallen solltest du mich nicht halten, auch wenn ich deine Romane und Gedichte ...“

84 Tb. 22. 3. 1951 (*Hernani*) und 14. 1. 1954.

Sie ließ mich nicht weiterreden. Sie war auf unerwünschte Weise entzückt (443f.).

Vergeblich versucht Felix, im System der „Verkehrtheit“ (445f.) der Episode also der Autor-Erzähler, den Redefluss zu unterbrechen. Im inszenierten Rausch macht sich der „garde-fou“ bemerkbar, Dionysos samt Abgrund werden zwar nicht sichtbar, aber verschwunden sind sie offenbar nicht. In Saint James und Albany warten indessen schon Weitere auf Felix. Hermaphrodit der er ist, wird er zugleich von Eleanor Twentyman und Lord Kilmarnock begehrt, hat aber die Freiheit, beide Angebote als lästige „Seitenpfade“ (485/487) dezent zurückzuweisen. Bei Eleanor musste eine andere unterbrechen, und sie tat es nicht vergeblich: Erika Mann. Thomas hatte vor, Felix sogleich Eleanor samt Mutter beglücken zu lassen. Erika sah darin eine verdoppelnde Antizipation des Lissaboner Finales⁸⁵, Thomas Mann willigte ein, und so blieb es beim höflichen Verzicht auch auf Eleanors Avancen. Dem ihn umwerbenden schottischen Adligen hingegen darf Felix dann gar noch die „fast klobige“, die „überdimensionierte“, die „schwer starrende“ Nase des Autors verpassen, ja selbst noch dessen für sein Taschentuch benutztes Veilchenwasser findet Erwähnung (480ff.). Von einem „dreisten Selbstporträt“ spricht Thomas Mann in einem Brief an K. Fiedler und bedauert, dass das Publikum offenbar nichts gemerkt habe⁸⁶. In Lissabon schließlich kann Professor Kuckuck als Vermittler hermetischer Weisheiten die ganze Spätphase der Arbeit dominieren, samt Gattin Senhora Maria Pia da Cruz und ihrer an Schönheit gar noch überlegenen Tochter Susanne, genannt Zouzou, dem Substitut von Lord Venostas Zaza, ja als Stifter von „Beziehungen“ kann schließlich der Erzähler selbst zum Hermes werden, nicht nur seine Rolle spielen, sondern geradezu als im Werk quasi mythisch wirkend. Das jedenfalls bestätigte Kerényi dem Gesamtwerk Thomas Manns noch 1954, eine Krönung

85 Tb. 16. 2. 1954. Ausführlicher dazu Wysling, „Archivalisches Gewühle“ 256, und Wysling, *Narzissmus* 522 ff. (Erikas Brief).

86 Tb. 12. 11. 1954, mit Abdruck des Briefes an Fiedler vom 11. 11. 1954 im Kommentar 696 f.: „Überhaupt war meine Besorgnis wegen Bloßstellung nur gespielt. Es wird gar nichts gemerkt. Jedenfalls lässt man sich nichts merken“. Diese Bemerkung selbst ließe sich natürlich wieder kommentieren.

zum Mythopoeten, die gewiss mit Genugtuung entgegengenommen wurde⁸⁷.

Manns zentrale Begriffe des Mythischen und Typischen wurden damit allerdings weder schärfer noch brauchbarer, im Gegenteil. Für Wysling wird dieses „Mythisch-Typische“ ein „sonderbares Amalgam von Schopenhauerscher Idee, Jungschen Archetypen, Goetheschen Metamorphosen und Freudschen Vaterbildvorstellungen“⁸⁸. Ich denke, man darf getrost gerade diese Unschärfe als Symptom dafür nehmen, dass Manns Rede vom Mythos funktional etwas ganz anderes leistet als das offiziell Beanspruchte. Der allemal mit einer Tradition welcher Art auch immer identifizierte und zudem noch durchweg parodistisch aktualisierte Mythos ermöglicht den Blick in Abgründe, aber durch ein sicherndes Beziehungsgeflecht wie durch einen Schutzschild hindurch. Eben darin hat Thomas Manns Mythos die Funktion eines „garde-fou“. Travestie, Parodie, Duchheiterung durchlöchern den Mythos, aber eben in dieser Funktion einer distanzschaffenden Sicherung vor dem Abgrund. Diese Sicherung hatte er immer schon in ihm gesucht, aber erst der ‚Lagerwechsel‘ von Freud zu Jung/Kerényi führte ihn zu einer Befreiung, auch wenn er sie sich selbst gegenüber nicht als bloßen „garde-fou“ und also als bloße Scheinbefreiung vom Faszinosum des Abgründigen erkannte oder erkennen wollte. Diese Ambivalenz bestimmte sein weiteres Schreiben, was ich zunächst an zwei Episoden aus dem *Krull* etwas näher illustrieren möchte.

2.4 Rausch und Ekel:

Felix bei Müller-Rosé

Die erste ist eine der bekanntesten des frühen, 1922 erschienenen Teils. Es handelt sich um die Wiesbadener Begegnung von Vater und Sohn mit dem Operettenstar Müller-Rosé (286–295). Wiesbaden ist, anders als Venedig, keine Heterotopie. Wohl aber beherr-

87 Tb. 28. 11. 1954 mit dem Hinweis im Kommentar auf Kerényis „Geistiger Weg Europas“ in der NZZ vom 26. 11. 1954, Bl.4. Bei Wysling, *Narzissmus* 245 f. ist 1955 angegeben. Ich vermute eine Datumsverwechslung.

88 Wysling, *Narzissmus* 230.

bergt es Heterotopien wie jenes Theater, in dem der vierzehnjährige Felix mit seinem Vater diesen Triumphe feiernden Star erleben will. Der Besuch ist als Diptychon angelegt: zunächst der das Publikum überwältigende „Herzensdieb“, dann der in seiner Garderobe sich Abschminkende, ein mit seiner pickelübersäten Haut ekel-erregender, „unappetitlicher Erdenwurm“. Dieser Kontrast ist zwar auch Bloßlegung eines dekadenten Talmiglanzes, geht aber darüber hinaus. Wann zeigt sich der Künstler, so fragt sich Felix, in seiner wahren Gestalt, als „poetischer Funke“ im Rampenlicht oder als „ekles Weichtierchen“ hernach vor dem Spiegel? Und die Antwort, die er sich gibt, lautet dann so:

„Hüte dich, darüber zu entscheiden! Rufe dir vielmehr das Bild zurück, das du vorhin zu sehen glaubtest: diesen Riesenschwarm von armen Motten und Mücken, der sich still und toll in die lockende Flamme stürzte! Welche Einmütigkeit in dem guten Willen, sich verführen zu lassen! Hier herrscht augenscheinlich ein allgemeines, von Gott selbst der Menschennatur eingepflanztes Bedürfnis, dem die Fähigkeiten des Müller-Rosé entgegenzukommen geschaffen sind. Hier besteht ohne Zweifel eine für den Haushalt des Lebens unentbehrliche Einrichtung, als deren Diener dieser Mensch gehalten und bezahlt wird. Wieviel Bewunderung gehört ihm nicht für das, was ihm heute gelang und offenbar täglich gelingt! Gebiete deinem Ekel und empfinde ganz, daß er es vermochte, dich in dem geheimen Bewußtsein und Gefühl dieser abscheulichen Pickel mit so betörender Selbstgefälligkeit vor der Menge zu bewegen, ja, unterstützt freilich durch Licht und Fett, Musik und Entfernung, diese Menge das Ideal ihres Herzens in seiner Person erblicken zu lassen und sie dadurch unendlich zu erbauen und zu beleben!“ (294)

Müller-Rosé kennt seinen Glanz wie sein Elend, und aus diesem Bewusstsein heraus darf, ja muss er sich seiner Gefallsucht hingeben, um die des Publikums zu befrieden. Die „Lebensfreude“, die er spendet, und der Beifall der Menge fügen sich zu einem „wechselseitigen Sich-Genüge-Tun, einer hochzeitlichen Begegnung seiner und ihrer Begierden“. Thomas Mann scheint hier, bei der Bejahung der Begierden selbst um den Preis maskierten Ekels, dem Abgründigen ähnlich nahe zu kommen wie im *Tod in Venedig*, haben wir es doch hier wie dort wiederum mit einer Nietzsche-Referenz zu tun. Für Nietzsche ist der Ekel Agent des Nihilismus, der Lebensverneinung, und also müssen wir lernen, anders mit ihm umzugehen, uns üben in einer Bejahung des Ekels, wozu die Kunst uns anleiten kann. Der dionysische Rausch überwindet den

niederer, den körperlichen Ekel und präludiert damit jene Selbstüberwindung des „großen Ekels am Menschen“, wie sie, Winfried Menninghaus hat das im Einzelnen dargelegt, Nietzsche für philosophische Erkenntnis voraussetzt⁸⁹. Damit aber stellt sich für unsere Episode wiederum, wie schon im Falle Aschenbach, die Frage nach dem Verhältnis von Autor- und Erzählerrede, und das nun unter den veränderten Bedingungen der Ich-Erzählsituation. Plädiert wird für uneingeschränkte Bejahung, aber nicht schon durch ein direktes Sprachrohr des Autors, sondern eben durch Felix, den fiktiven Kostümkopf. Freilich ist auch hier nicht auszuschließen, sondern, angesichts des markierten Übergangs zu distanzierter Erzählerrede, eher und deutlicher als im *Tod in Venedig* durchaus davon auszugehen, dass sich Mann gleichsam im Rücken des in die Fiktion vorgeschobenen Rollen-Ichs mit dessen Nietzsche-Referenz identifiziert, also mit der Hingabe ans Dionysisch-Abgründige, zu der Müller-Rosé animiert.

2.5 *Androgyne Schönheit und Salto mortale:*

Felix bei Stoudebecker

Meine zweite Episode findet sich zu Beginn des dritten Buches. Sie eröffnet also die Fortschreibung der fünfziger Jahre. Der Schauplatz ist nun nicht mehr Frankfurt, sondern Paris, und dort besucht Felix in Begleitung seines Hotelcompagnons Stanko den Cirkus Stoudebecker, der an der Place Saint Jacques sein Zelt aufgeschlagen hat (455–465). Signalisiert ist damit neuerlich ein Topos des Fin de siècle wie der Belle époque, also eine Variante der Wiesbadener Operetten-Episode mit Müller-Rosé. Auch hier wieder haben wir es mit einer Heterotopie zu tun, und wie bei Müller-Rosé, so folgt auch hier wieder ein poetologischer Kommentar. Aber was kommentiert wird, ist nicht mehr ein Schauspiel als illusionäre Tilgung abstoßenden Ekels, sondern als illusionäre Präsenz göttlicher Hermaphroditen auf Erden. Hier wie dort also haben wir den Gegensatz zwischen einem sensationslüstern-gierigen Publikum und dem Faszinosum der Bühne bzw. der Manege. Aber wir

⁸⁹ Ekel. *Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999, ²2002, Kap. V, 225–274.

verlassen nicht das Zelt, um möglicherweise dahinter mit der Kehrseite des Glanzes konfrontiert zu werden. Der Ekel-Diskurs der Müller-Rosé-Episode ist verschwunden und mit ihm die Opposition von illusionärem Schein und schockierender Wirklichkeit. Wir haben allein die Artistik der Manege, und was dort sich zeigt, sind wohlgeformte Körper, die gerade in ihrer Körperlichkeit den Schönheitssinn befrieden. Bis hin zu scheinbarer Nacktheit sind sie schön, tilgt doch ihre unauffällige Kostümierung alle sexuelle Differenz zugunsten androgyner Einheit. Das gilt insbesondere für die Trapezartistin Andromache, den Star des Abends. Ihr üppiges Haar ist verschwunden unter einer Gummikappe, weil es sie andernfalls gestört hätte bei ihren tollkühnen Schwüngen hoch droben unter dem Zeltdach. Die eigentliche Funktion dieser Kappe freilich ist eine verborgene, wie sie sich auch bei Proust findet. Hier wie dort nämlich geht es um die Neutralisierung der Geschlechterdifferenz, aber in jeweils unterschiedlicher Funktion. Bei Proust handelt es sich um eine Episode in den „Bains Deligny“, einer 1993 zerstörten Badeanstalt am Ufer der Seine nahe der Concorde. Sie findet sich sowohl im frühen *Jean Santeuil* wie in der *Recherche*. Wenn im *Jean Santeuil* die Mutter mit ihrem hübschen Gummikäppchen dem kleinen Jean aus dem Badebecken lachend Kuschhändchen zuwirft, so geht es doch in Wahrheit um eine Verlustangst, die erzählt wird aus der Perspektive wiederkehrender Euphorie und sich steigert in den Narzissmus einer göttlichen Mutter-Sohn-Beziehung. In der *Recherche* hingegen bringt die Reprise dieser Szene die Mutter ausdrücklich überhaupt nicht mehr in den Blick, dafür aber implizit umso eindringlicher als einen der die Tiefe des Beckens bedeckenden „corps humains“, der leichenartigen Badenden. Was hingegen aus dem *Jean Santeuil* wiederkehrt, ist die Gummihäube, aber sie kehrt wieder in der Metamorphose zu jenem „caoutchouc“, jenem Gummimantel, den Albertine an Regentagen in Balbec trägt, Symbol eines Körpers, der sich dem begehrenden Blick Marcells entzieht, seine geschlechtliche Identität wie unter einer Panzerung verbirgt.⁹⁰ Ob Thomas Mann die Stellen kannte,

90 Die betr. Szene findet sich im *Jean Santeuil*, hg. P. Clarac/Y. Sandre, Paris 1971, 306, Frankfurter Ausgabe *Werke III*, Bd 1, 193f., bzw. in der *Recherche IV*, 231f. Zu einer einlässlichen Dokumentation und Interpretation ein-

kann offen bleiben. Möglicherweise bedient er sich einfach eines im Fin de siècle schon topischen Motivs. Jedenfalls ist er deutlich genug, wenn es heißt, dass die elastische Kappe der Andromache deren biologisch-soziale Identität als „Gattin und Mutter“ tilgte. Sie soll getilgt werden zugunsten ihrer zirzensischen Identität einer jener androgynen Artisten, von denen es in der Manege nur so wimmelt.

An eben diesen androgynen Schönheiten aber begeistert sich, voyeurhaft verborgen inmitten der Menge, Felix und, unsichtbar hinter seinem Rücken, der Autor-Erzähler Thomas Mann, der die Künstler und Andromache zumal anbetet wie göttliche Wesen: „Sie war kein Weib; aber ein Mann war sie auch nicht und also kein Mensch. Ein ernster Engel der Tollkühnheit war sie mit gelösten Lippen und gespannten Nüstern, eine unnahbare Amazone des Luftraumes unter dem Zeltdach, hoch über der Menge, der vor starrer Andacht die Begierde nach ihr verging“ (460). Dionysisches scheint mit Apollinischem versöhnt. Zwar ist die Manege nicht beherrscht von Geistigkeit, sondern immer noch von Körpern, aber deren Schönheit verdankt sich nicht allein ihrer Entsexualisierung, sondern gleichermaßen der tänzerischen, fast schon balletartigen Eleganz ihrer Bewegungsabläufe. Diese Andacht aber schlägt brüsk um: Auf die engelsgleichen Artisten nämlich folgen die Löwen unter Mustafa, ihrem Dompteur. Man hat die Manege mit Gittern umgeben, sodass die Menge „im Gefühl feiger Sicherheit“ die „widerspenstig zögernden“, ja „widerwillig“ agierenden Raubkatzen genießen kann. Dieser Widerwille ist ihnen jedoch nicht natürlich, sondern provoziert durch Aufgaben, die nicht schwer waren, „aber beleidigend“. Die Identifikation des zuschauenden Ichs also läuft weiter, aber zunächst nicht von Andromache zu Mustafa, sondern zu den entwürdigten Löwen. Und wieder wird bei diesem Ich Felix der Kostümkopf gedoppelt von einem ihm über die Schultern schauenden Autor-Erzähler, der das, was das Rollen-Ich sieht und erlebt, phasenhaft kommentiert.

Die erste Phase war eine in die Vergottung gehende Bewunderung der androgynen Artisten in ihrem scheinbar so zwanglosen, in

schließlich Gummikappe und Gummimantel siehe Vf., „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in der *Recherche*“ (1993), jetzt in *Proust-Studien* 172f.

Wahrheit aber höchst gefährlichen Spiel, dessen „Grundmodell der Salto mortale ist; denn mit dem Tode, dem Genickbruch spielen sie alle, geschult zur Grazie im äußersten Wagnis, unterm Geschmetter einer Musik, deren Ordinärheit zwar mit dem rein körperlichen Charakter dieser Vorführungen, aber nicht mit ihrer Hochgetriebenheit übereinstimmt und die atembenehmend aussetzt, wenn es zum Letzten, nicht zu Vollbringenden kommt, das dennoch vollbracht wird“ (455f.). Wenn aber die androgynen Körper der Artisten so etwas wie die Überwindung diskontinuierlicher Kostümköpfe, also die Vermittlung des Apollinischen mit dem Dionysischen in einer hermetischen Identität suggerieren mögen, dann kann sich ein voyeuristisches Auge zwar an diesen Körpern ergötzen, aber mit dem Salto mortale ist ein Todesspiel bezeichnet, das alle hermetische Vermittlung in die Nietzsche'sche Opposition zurückfallen lässt. Hermes verbindet zwar alles mit allem, so auch den Hades mit der Oberwelt. Der Salto mortale aber bezieht seinen Reiz gerade aus dem Spiel mit dem „Genickbruch“, mit dem Abgrund also, und die ordinäre Musik markiert mit ihrem Aussetzen den Punkt, da das Spiel wieder einmal gelingen wird. Alles Gelingen freilich bleibt kontingent, ist nicht Bestätigung hermetischer Identität, an die Thomas Mann mit Kerényi gern glauben möchte, aber nicht recht glauben kann und letztlich auch wohl gar nicht will. Denn nicht zufällig lässt er jetzt die Löwen in die Manege, und die sind gerade in ihrer dionysischen Wildheit reizvoll.⁹¹ Aber mit der „Wut“ dieser Löwen ob ihrer beleidigenden Aufgabe, durch brennende Reifen hindurchzuspringen, und mit dem von Felix auf Mustafa gerichteten Eifersuchtsphantasma einer Beziehung zu Andromache scheint auch schon das Ganze seinen Ausklang zu finden, einen eigentümlich dysphorischen Ausklang. In der Manege will sich nichts mehr ereignen, das Felix begeistern könnte, allenfalls dem „schlafen, blöden Genießen“ Stankos noch Genüge tut. Felix hingegen, der nun auch als Autor-Erzähler sich zu erkennen gibt, spürt nach aller Hingebung einen „Gegendruck“ zu den bestürmenden Eindrücken:

91 Zudem tilgen sie eine allzu auffällige Nähe zu Nietzsche, der in der *Geburt der Tragödie* anlässlich des vorkünstlerischen dionysischen Rauschs bekanntlich friedvolle Panther und Tiger, nicht aber Löwen bemüht.

es war – ich sage es nicht richtig, aber ungefähr richtig, – bei aller Bewunderung etwas von Bosheit in ihrem eindringlichen Betrachten der Tricks, Künste, Wirkungen. Die Menge rings um mich her gor in Lust und Belustigung, – ich aber, gewissermaßen, schloß mich aus von ihrem Gären und Gieren, kühl wie einer, der sich vom ‚Bau‘, vom Fach fühlt. Nicht vom circensischen Fach, vom Salto mortale-Fach, natürlich, konnte ich mich fühlen, aber vom Fache im allgemeineren, vom Fach der Wirkung, der Menschenbeglückung und Bezauberung. Darum rückte ich innerlich ab von den vielen, die nur das selbstvergessen genießende Opfer des Reizes waren, fern von dem Gedanken, sich mit ihm zu messen. Sie genossen nur, und Genuß ist ein leidender Zustand, in welchem niemand sich genügt, der sich zum Tätigen, zum Selber-Ausüben geboren fühlt (463f.).

Das alles ist in der Tat nicht richtig, aber ungefähr richtig. Was wir hier lesen, ist eine stilistische Hybride, welche die Perspektive des erlebenden Ichs und also auch die den Voyeur assoziierende aus der Rückschau nicht desavouiert, aber doch auch nicht rechtfertigt. Der Autor-Erzähler behauptet sich als „kühl“, als überlegen, als vom „Bau“ und darin nicht zum Genuß als einem leidenden Zustand geboren, sondern zum „Selber-Ausüben“, sprich: zur Aktivität eines Schriftstellers, der zu dem geworden ist, als der er jetzt in aller Welt gefeiert wird oder doch gefeiert werden möchte. Aber was in androgyner Schönheit begann, wird von diesem Fachmann nicht bis zum Ende durchgehalten, der narrative Bau ist löchrig und durch die Löcher lugt immer wieder der Abgrund, hier konkretisiert zum Salto mortale.

Blickt man mit diesem Ergebnis vom Cirkus Stoudebecker auf die Müller-Rosé-Episode zurück, so erweisen sich beide als komplementäre metapoetische Exkurse: der erste noch ganz im Zeichen Nietzsches, der zweite zunächst im Zeichen Kerénys, aber eben nur zunächst. Denn was sich an der zweiten Episode zeigt, ist sowohl der Wandel Thomas Manns in Bezug auf Nietzsche wie auch die Persistenz seiner grundsätzlichen Dilemmatik bis ins Spätwerk hinein. Damit geht es um die Frage nach der Wende, die Wysling dem Gesamtwerk mit Kerénys *Göttlichem Kind* zuschreibt. Offiziell ist Thomas Mann ihm dankbar gefolgt, insgeheim aber wohl mit einer reservatio, die sich aus zwei Quellen immer neu speiste: einmal aus der konkreten Erfahrung seiner ihn bis ins Alter begleitenden sexuellen Qual und zum anderen aus der reflektierten Einsicht, dass die Lösung, wie Kerényi sie anbot, letztlich keine

sein konnte. Hermes, selbst schon ein Gott der Vielfalt, war als Synthese von Apollinischem und Dionysischen nicht denkbar, und also kam er nicht in Betracht, jene mythische Identität zu stiften, welche die mit der Lust an den Kostümköpfen rivalisierende „Einheitssehnsucht“⁹² Thomas Manns hätte befrieden können. Er mochte im kühnen Hochgefühl des „Selber-Ausübens“ seinen imaginären Zirkus verlassen, aber was er dort mit Genuss erlebt hatte, ließ ihn nicht los. So besehen, scheint mir die Stoudebecker-Episode in der Tat eine der metapoetisch reichsten Stellen des späten *Krull*. Ich brauche ihn daher nicht durch all seine weiteren Stationen zu verfolgen, beschränke mich auf das Finale des dritten Buchs. Denn dieses Finale wird Anlass geben zu einem Rückblick auch auf das, was dem *Krull* vorausgeht, über den Josephsroman und den *Doktor Faustus* bis zurück zum *Tod in Venedig*.

2.6 Zeus, Hera und Zouzou: *Felix bei Familie Kuckuck*

Schauplatz des Finales ist Lissabon, und dieses Lissabon ist, anders als Frankfurt und Paris, zu einer einzigen mythisch-märchenhaften Theaterheterotopie modelliert. Schon die lange Anreise samt der Begegnung mit Professor Kuckuck markiert die Grenzüberschreitung hin zu einem ‚anderen Raum‘. Das Lissaboner Theater selbst ist topographisch beherrscht von der vertikalen Opposition oben/unten und von der Verkleidung der Akteure zu Trägern mythischer Rollen. Hoch droben, auf olympischen Höhen der die Stadt überragenden Hügel, das Heim der Götterfamilie mit dem Professor als Zeus, seiner Gattin Maria Pia als christianisierter Hera, Tochter Zouzou als Kora und Felix als Gast Hermes, unten in der Stadt dann das naturkundliche Museum mit seinen Dinosauriern und schließlich den Neandertalern im Souterrain. Alle Akteure und alles, was von Felix alias Hermes in Bewegung gebracht wird, hat mythologische Referenzen, deren mannigfaltige Beziehbarkeiten kaum noch durchschaubar, sämtlich aber in klassischer Tradition vorgegeben sind, wobei Thomas Mann wiederum Kerényi der

92 Wysling, *Narzissmus* 85, zit. nach Notizbuch 7, 72.

wichtigste Vermittler war. Wysling, der dem im Einzelnen nachgegangen ist, scheint sich bei seinen früheren Arbeiten noch ganz mit der Kerényi'schen Annahme einer bruchlos synthetisierenden Rezeption zu identifizieren, obwohl er doch auch die Präsenz Schopenhauers, Freuds und Nietzsches in dem großen Initiationsgespräch des Mystagogen Kuckuck mit dem Neophyten Felix deutlich macht⁹³. Diese drei aber markieren bei der Opposition von Leben und Tod den Tod in einer Weise, die der Synthese nicht sich fügt, was Thomas Mann Felix denn auch gleich bei der Ankunft die fremde, exotisch heisere Rede der Population und näherhin dann bei Kuckucks Tochter Zouzou einen „südlich fremdartigen“, einen „spanischen Effekt“ bemerken lässt (560). Nicht schon oder zumindest nicht allein eine letztlich noch vertraute Mythologie scheint für die Theatralität entscheidend, sondern eben diese dem Mitteleuropäer unvertraute südliche, einem anderen Kulturkreis entstammende Fremde, jener spanische Effekt, der Lissabon noch als Überbietung Venedigs erfahren lässt. Und so wäre denn das heterotope Finale ähnlich heterogen, ja von einer ähnlich ungelösten Spannung geprägt, wie sie sich im Kleinen bereits im Wiesbadener Theater und im Cirkus Stoudebecker bemerkbar machte.

Diese Vermutung bestätigt sich, wenn man verfolgt, wie subtil Thomas Mann die Heterotopie Lissabon syntagmatisch strukturiert über die Opposition zweier kleinerer Heterotopien. Da ist zunächst das von den Kuckucks besuchte Kloster Belem bei Cintra mit der „Zauberzierlichkeit“ seines Kreuzgangs (636), und da ist sodann die wiederum von der ganzen Familie besuchte Lissaboner Corrida, der „ur-iberische Schauplatz“ der Stierkampf-Arena (645). Was sich ungenannt, aber deutlich genug mit dieser Opposition verbindet, ist wiederum die des Apollinischen und des Dionysischen. Darauf verweisen auch die beiden Figuren, die sich mit den Heterotopien verbinden. Belem steht metonymisch für die Schönheit Zouzous, die Corrida für ihre Mutter Dona Pia, die zwar von „iberischem Rassestolz“ geprägt, nicht aber eigentlich

93 Siehe hierzu Wysling, „Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten ‚großen Gespräche‘ Thomas Manns“ (1976), in *Ausgewählte Aufsätze 1963–1995*, 285–309.

eine „Schönheit“ ist (637). Diese Unterscheidung fällt in jenem Gespräch noch in Belem, bei dem Felix Zouzou umwirbt und das erst später, wieder daheim in Kuckucks Garten, zum Erfolg führt.

2.7 Zurück von Kloster Belem: *Felix und Zouzous Kuss-Ekel*

Diese Werbungsepisode ist immerhin zehn Seiten lang, war aber der Thomas Mann-Forschung bislang, so weit ich sehe, nicht Anlass zu eindringlicher Lektüre. Es geht dabei, wie nicht anders zu erwarten, um jenen Kuss, den Zouzou Felix zunächst verweigert mit dem Argument, dass dabei die Nasenlöcher einander in die Quere kämen und einer des anderen Atem atme, etwas „unsagbar Lächerliches, Absurdes und Kindisch-Unappetitliches“ (631). So sehr steigert sie sich in diese Aversion hinein, dass ihr am Ende aller Kontakt von Haut zu Haut, alles Nackte zum „Ekel“ wird. Felix nimmt das Ekel-Argument auf, baut es zunächst sogar noch weiter aus. In der Tat habe jede Hautberührung etwas Ekliges, weil jeder in seiner Leiblichkeit „ausschließlich sich selber nicht widerwillig ist“. Davon mache aber die Natur eine gewichtige Ausnahme, nämlich in der Liebe. Denn die Liebe habe zum „Staunen des Weltalls die Sonderung zwischen einer Leiblichkeit und der anderen, zwischen Ich und Du“ aufgehoben, und das Wort „Ich liebe dich“ tilge den Ekel, befreie die Lippen dazu, ineinander zu tauchen beim Kuss, „diesem so einzigartigen Geschehen in der Welt der Getrenntheit und Vereinzelung, dass einem die Zähnen kommen könnten“ (639f.). Man denkt natürlich wiederum zurück an den *Tod in Venedig*, wo Aschenbachs „Ich liebe dich“ den Tiefpunkt seiner Verfallenheit an Tadzio markiert. Hier, im späten *Krull*, nimmt die Sache einen positiven Ausgang. Zouzou war neugierig auf Zeichnungen, die Felix angeblich von ihr gemacht hatte. In Wahrheit waren es Halb- und Ganzakte, für die noch Zaza dem Marquis de Venosta Modell gestanden und die Felix mit einigen Schläfenfransen Zouzou angeglichen hatte. Immerhin erreicht er mit ihnen endlich die Gewährung des Stelldicheins auf Professor Kuckucks Gartenbank. Ein Jux also steckt hinter der „Schicksalswende“, bei der Zouzous Kusserwiderung einhergeht

mit sanften Schlägen, die ihre geballte Faust gegen Felix' Schultern hämmert (659).

Die Episode hat zwei Referenzen, eine sichere und eine von mir vermutete. Ich beginne mit letzterer, mit Proust. Die Küsse, die Marcel mit Albertine austauscht, sind Höhepunkte der emotionalen Spannung, wie sie die Albertine-Serie insgesamt bestimmt. Ein per Jux ermöglichter Kuss wäre hier undenkbar. Jeder Kuss hat seine eigene Aura. Die kann von Dysphorie wie von Euphorie beherrscht sein. Diese Prägungen werden intensiver, je weiter die Beziehung fortschreitet. In der *Prisonnière* ist Albertines Gutenacht-Kuss ein lebenspendendes Viatikum. Ihre Flucht kündigt sich in einer Kussverweigerung an. In unserem Kontext ist eine frühere und eher dysphorische Variante interessant. Sie findet sich in *Le côté de Guermantes*, der *Herzogin von Guermantes*, die Thomas Mann laut zweifacher Tagebucheintragung in toto gelesen hat. Nach längerer Trennung besucht Albertine Marcel in Paris.⁹⁴ Überraschend schnell ist sie bereit, sich zu dem wie immer Bettlägrigen zu gesellen und ihn so zu bearbeiten, dass es zu einem „petit malheur“ kommt, was sie aber dezent ignoriert, überspielt. Marcel ist skeptisch, sowohl angesichts ihrer schnellen Bereitschaft wie ihres dezenten wenn nicht gar professionellen Überspielens dieses Malheurs. Es ist die alte Skepsis, was sich in der Zwischenzeit getan haben mag, ob Albertine nicht womöglich wirklich zu einer Professionellen geworden ist. Und im Zeichen dieser Skepsis geht es beim Kuss nicht einfach um das sich anbietende „morceau de chair“, das Stück Fleisch, sondern um eine „connaissance par les lèvres“, eine Erkundung mittels der Lippen, was sich hinter den beiden immer nur optisch wahrgenommenen rosa Wangen verberge. Für eine solche Erkenntnis aber sind die Lippen, wie Marcel meint, denkbar schlecht geeignet. Sie können den Kuss bestenfalls nur ersetzen. Insofern mögen sie zwar dem Stoßzahn des Keilers überlegen sein, aber wenn sie sich der Wange nähern, wird diese

94 *Recherche* II, 646–665; *Die Herzogin von Guermantes*, 2 Bde, München 1930, Bd II, 60–87. Zu der Serie der Kuss-Szenen in der *Recherche* allgemein und der hier diskutierten insbesondere siehe auch Vf., „Wahrnehmungsresonanzen bei Proust“, in U. Felten/V. Roloff (Hgg.), *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, München 2008, 19–31, hier insbes. Kap. II, 22f.

zunächst nur grobkörniger, bis Blick und Geruch ihre Dienste vollends versagen. Der Kuss bewirkt in Annäherung des einen Gesichts an das andere weniger eine Erkundung denn eine Vervielfältigung der Wangen, immer wieder nur „des joues nouvelles“. Und damit kann Marcel umschwenken auf sein Steckenpferd, die moderne Photographie, die, wenn nicht der Liebe, so zumindest doch der Kunst neue Möglichkeiten gebracht habe. So verbindet sich mit dem Kuss eine perspektivische Mannigfaltigkeit, hinter der freilich alle Individualität verschwindet. In wenigen Sekunden bieten sich ihm statt einer Albertine derer zehn, eine Göttin mit vielen Köpfen, solange er sie überhaupt noch sieht. Aber dann geht nichts mehr. Der Blick gerät außer Funktion, die Nase wird zerdrückt. Es bleibt das schon bekannte Rosa der Wangen, zu einer sie durchdringenden Erkenntnis ist es nicht gekommen. Und so bestätigen die „signes détestables“, die abschreckenden Zeichen der Sinneskonfusion nur wieder einmal den Fehlschlag des Versuchs, den Geheimnissen Albertines über einen Wangenkuss näher zu kommen.

Von Ekel ist bei Proust nicht ausdrücklich die Rede, wohl aber implizit mit der ganzen Szenerie, die das Sexuelle mit Ekelkonnotationen durchsetzt. Das allein schon konnte sie für Thomas Mann attraktiv machen. Aber es kommt noch genauer: Für Zouzou rührt das Unappetitliche des Kusses vornehmlich her von den „kreuzweis stehenden Nasenlöchern“. Bei Proust ist die Rede von „nos narines et nos yeux aussi mal placés que nos lèvres, mal faites“, was Schottländer mit „schlecht angebrachten Nasenlöchern und Augen“ übersetzt, eine fast zitathafte Nähe zu Zouzous Aversion. Die kussbegleitenden „signes détestables“ jedenfalls konnte Thomas Mann brauchen, nicht jedoch, und das ist nicht weniger aufschlussreich, die Proust'sche Komplementarität von frustrationsgeborener Aggressivität und Wahrnehmungserweiterung durch Perspektivenmannigfaltigkeit. Insofern ist die Stelle nicht nur ein geradezu klassischer Beleg für Prousts Perspektivismus geworden, sondern sie kann auch sehr schön die oben diskutierte Koppelung von Lüge und Erschließung von Neuem illustrieren. Die aggressiv als Prostituierte Verdächtige und insofern wieder einmal lügnerische Albertine gewinnt in der Annäherung ihres Gesichts das Faszinosum einer „déesse à plusieurs têtes“, einer „Göttin mit mehre-

ren Köpfen“, die sich, wie wir bereits lasen, am Ende erweist als eine für Marcel schicksalhafte „grande déesse du Temps“, eine mächtige Göttin der Zeit. Ihr Gutenacht-Kuss war in Balbec und in der ersten Zeit in Paris ein Substitut des mütterlichen. Und als die gequälte Gefangene ihren eifersüchtigen Peiniger zu verlassen beschlossen hat, signalisiert sie ihm diesen Entschluss unvermerkt, indem sie das Viatikum versagt. Damit bleibt das Sexuelle nicht Letzthorizont, sondern es gewinnt, wie im gesamten *Albertine-Roman*, für Marcel Verweiskraft auf ein Sakralität konnotierendes Neues, das er nie erkennen wird, da diese Göttin der Zeit es mit sich genommen hat. Bei Zouzous Kuss kommt eine solche Dimension überhaupt nicht zur Sprache, und insofern ist er aufschlussreich, egal ob Thomas Mann die Stelle hat zitieren wollen oder nicht.

Damit komme ich zur zweiten Referenz der Szene, zu Freud und Nietzsche. Bei Freud sind es die Hypothesen zur infantilen Sexualität, zu den Lippen als erogenen Zonen und den daraus mit der Pubertät einsetzenden Perversionen. Zouzous gespielte Empörung erinnert an Freuds etwas flapsiges Resumee: „Schade, das ich mich nicht küssen kann“⁹⁵. Sicherlich hat Thomas Mann auch gedacht an die Geschichte von Dora und Herrn K., Freuds anschaulichste Explikation vom Ekel als Sexualverdrängung⁹⁶. Und Felix kennt offenbar auch Freuds Narzissmus-Theorie, wenn er konzediert, dass ein jeder in seiner Leiblichkeit „ausschließlich sich selber nicht widerwillig ist“. Aber beim Kuss hört die Zustimmung auf, und damit sind wir wieder beim Lagerwechsel des Autors. Denn Jung und Kerényi kennen weder einen Ekeldiskurs noch einen psychopathischen Narzissmus, sondern nur eine Allsympathie von Selbstliebe und Weltliebe. Und so wird denn auch der Kuss zwar brüsk unterbrochen durch den plötzlichen Auftritt der Mutter Senhora Maria Pia, die aber weniger moralisch empört als eifersüchtig ist und den Kuss der Tochter stürmisch zu überbieten sucht.

95 „Die infantile Sexualität“, in *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Studienausgabe Reihe ‚*Conditio humana*‘, 10 Bde, Frankfurt a. M. 1972, Bd V, 81–106, 89.

96 *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, Studienausgabe Bd VI, 83–186, 104f.

Damit gibt selbst das Finale des *Krull* ein letztes Mal Anlass, den Lagerwechsel von Freud zu Kerényi nicht überzubewerten. Wenn Thomas Mann bei der Wiederaufnahme der Arbeit von einem „homosexuellen Roman“ spricht, so ist das nicht durchweg im Sinne hermetischer Androgynität zu verstehen. Andere Tagebucheintragungen wie auch die Korrespondenz verraten neben dem üblichen Jammer an Altersphysis und Alterspsyche ein spitzbübisches Vergnügen an den versteckten Zweideutigkeiten, die inzwischen den Weg in universitäre Dissertationen gefunden hätten, „daß sich die Fakultät auf die Knie schlagen wird“⁹⁷. Spricht das für die gesellschaftliche Einstellung zur Homosexualität noch in den fünfziger Jahren, so sind für die Textbetrachtung andere Dinge wichtiger und dankbarer. Dazu zählen die ironischen Indizes in unserer Kuss-Episode, also die das Weltall in Staunen versetzende Ich-Du-Beziehung in der Liebe, der Kuss als „Schicksalswende“, die „Zähnen“, die einem beim Kuss kommen können, dieser „wunderbaren Aufhebung der Getrenntheit und des ekligen Nichts-Wissen-Wollens von allem, was einer nicht selbst ist“ (641), vor allem aber die Überbietung des töchterlichen Kusses durch den mütterlichen. Senhora Kuckuck mag, wie der Professor stolz vermerkt, eine geborene da Cruz aus „erzportugiesischem Blut“ sein (535), aber sie gehört auch in die Reihe jener Lehrmeisterinnen, mit denen Felix es schon früh zu tun bekommen hatte, also vom heimischen Zimmermädchen Genovefa über die Frankfurter Prostituierte Brozsa und über Mme Houpflé, die Pariser magna mater mit ihrem „quellenden Décolleté“. Diese Serie mit Senhora Maria Pia da Cruz enden zu lassen, ist eine Boshaftigkeit der besonderen Art. Noch in dem bald Achtzigjährigen regt sich der Spieltrieb von einst, der Satyr des Dionysischen, der sich vor den, wie Menninghaus sagt, „weichgezeichneten Hermaphroditen“ drängt⁹⁸.

97 So Thomas Mann an E. Hilscher, Tb. 11. 6. 1952 mit Anm. 662f.

98 *Ekel* 241f.

2.8 Zurück von der Corrida: *Felix und Maria Pias Busenwogen*

Angelegt wurde diese Pointe schon mit dem Plan einer „Bildungsreise“ von Frankfurt nach Paris und von dort nach Buenos Aires mit Einschiffung in Lissabon. Lissabon liegt auf der iberischen Halbinsel, und Portugal steht somit in versteckter Metonymie für Spanien. Wenn also Thomas Mann unter dem 2. Januar 1951 an H. Kesten schreibt, er arbeite mit Spaß an den Memoiren des Hochstaplers weiter, wiewohl inzwischen „der gute Felix durch Joseph längst überholt“ sei⁹⁹, dann bleibt unausgesprochen, wie sehr auch noch der gesamte dritte Teil des *Krull* vom Josephsroman zehrt. Spanien steht für Stillstand, Starrheit, Tod, also für das Dionysische. Schon 1922, noch vor seinem Bekenntnis zur Republik, hatte Thomas Mann eine Linie gezogen von Venedig zu Spanien als Ländern seiner Seele¹⁰⁰. Von Spanien aber führt diese Linie imaginärer Projektion weiter nach Ägypten, und Ägypten ist für Thomas Mann wie für den alten Jaakob der Raum des Anderen, des nicht Zugelassenen, der Unzucht, der Einheit von Eros und Tod. Man geht wohl nicht zu weit, wenn man in diesem Ägypten die Heterotopie vermutet, aus der sich letztlich alle Heterotopien Thomas Manns speisen. Und so münden denn diese romantischem Synkretismus geschuldeten Projektionen in der Corrida zu Lissabon. Denn der dort geopferte Stier hat seinen imaginären Ahnen in dem zwieschlächtigen altägyptischen Stiergott, in Chapi als Verkörperung von Zeugungs- und Lebenskraft und Melech, den Jaakob mit Baalsunflat und Sakralhurerei zusammenbringt. Dazu passen sowohl die Zeitentiefe und Tod konnotierenden paläonto-

99 Tb. 2. 1. 1951, mit Anm. 346.

100 So in einem Brief an Ida Boy-Ed vom 16. 7. 1922, dokumentiert in dem insgesamt für Thomas Manns Projektionsräume informativen Artikel von M. Dierks, „Kultursymbolik und Seelenlandschaft: ‚Ägypten‘ als Projektion“, in *Thomas Mann Jahrbuch* VI, 1993, 113–131, zit. nach H. Detering/S. Stachorski (Hgg.), *Thomas Mann. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2008, 98–117, 103. Bei Dierks auch der bezeichnende Hinweis auf die im *Zauberberg* Hans Castorp attribuierte Lokalisierung Spaniens abseits von der „humanistischen Mitte“, 102.

logischen Raritäten des Nationalmuseums vom Dinosaurier bis zum Neandertaler „im Souterrain“ (578), wie die weitherzige Erotisierung in Felix' „Neigung zur Doppelbegeisterung“ für Geschwisterpaare und Mutter/Tochter-Beziehungen wie Pia und Zouzou oder die Meyer-Navaro-Kinder (559).

Solche Doppelbegeisterung sucht man bei Proust vergeblich. Zwar finden sich bei ihm weibliche Dyaden, so in Combray mit Mutter und Großmutter, Odette und Gilberte, dann bei den Mädchen in Balbec wie insbesondere in der Beziehung Albertines zu Andrée. Aber hier zeigt sich wieder die Differenz: Bei Proust geht es zunächst um inzestuös gefärbte Liebe, später dann um Eifersucht. Albertine und Andrée als „Schönheit im Doppelbilde“ zu genießen, wie es im *Krull* heißt (347), ist eine bei Proust undenkbare Formel. Als wesentliches Eifersuchts-Incitantum gehören die Dyaden der *Recherche* in den Kontext eines schmerzgeborenen Imaginären, das traditionelle Ästhetik abgehakt hat. Bei Thomas Mann hingegen haben wir mit eben dieser Formel das Phantasma einer ursprünglichen Ungetrenntheit, wobei er großzügig ist, ob es um Mutter und Tochter, also um gleichgeschlechtliche, oder um Bruder-Schwester-Beziehungen geht, wobei dann der Inzest das eigentliche Reizthema ist. Gemessen am *Erwählten* mit dem gleich doppelten Geschwister-Inzest von Grigorß und Sibylla sind die Doppelbilder des *Krull* nur noch letzte Ausläufer.¹⁰¹ All das lässt sich mit dem von Kerényi übernommenen Hermaphroditismus verrechnen. Was diesen Einheitswahn aber immer wieder in Frage stellt und als „garde-fou“ Indiz unterschwelliger Angst bleibt, sind die Rückfälle in jenes Dionysische, das Thomas Mann zeitlebens loswerden wollte und dem er zeitlebens verbunden blieb, also auch bis ans Ende des *Krull*.

Damit wäre ich beim „Dumpfen, Urtümlichen“ der Corrida, die mit ihrer „Todesfestlichkeit“ über den *Krull* selbst noch zu-

101 Bezeichnend ist eine Notiz zu den Meyer-Navaro-Zwillingen auf Blatt 551: „Er liebt Bruder und Schwester fast gleichmäßig, nur weil das Hetero-Erotische aussichtsreicher ist, tritt es mehr hervor. Ebenso ist der Bruder beinahe ebenso in ihn vernarrt wie sie“, zit. nach Wysling, „Thomas Manns Pläne zur Fortsetzung des ‚Krull‘“, in *Dokumente und Untersuchungen*, Bern/München 1974, TMS III, 149–166, 165. Zum *Erwählten* siehe wiederum Vf., „Berufungserzählung und Erzählerberufung“, in *DVjs* 85 (2011) 283–334.

rückgreift auf die ägyptische Todesheterotopie des Josephromans. Da ist zunächst der wie etwas „Elementares“ in die Manege einbrechende Stier, „schwarz, schwer, mächtig“, ein „Gott-Tier, ein Tiergott“ von zugleich „zeugender und mordender Kraft“, der „Zeuge- und Mordgott da unten“ (651). Und da ist sodann Ribeiro, der Torero, „zehn- oder neunzehnjährig“, bildhübsch, mit schlank gegliederten, noblen Händen, den Kampf zum „Duett“ gestaltend mit tänzerisch anmutigen Posen, „in der Gefahr und plastische Bildvereinigungen des Gewaltigen mit dem Eleganten“ sich paarten (653). Das erinnert an die Artisten im Cirkus Stoudebecker und ist hier wie dort deutliches Signal für die auf Kerényi rückverweisende Synthese von Dionysischem mit Apollinischem. Und hier wie dort dürfen wir auch wieder den Autor Thomas Mann hinter Felix vermuten, mit wohlgefälligem Blick auf den schönen Androgyn. Komplizierter wird es mit dem Ehepaar Kuckuck, das ganz beherrscht wird von Dona Maria Pia unter ihrer schwarzen Mantilha, der „Hehren“, ja der „Herrin“, die das Wort führt und nicht nur das Wort, sondern bei einem Rückzugsversuch des gequälten Stiers in das gellende Peifkonzert einspringt und dem Feigling eine Nase dreht. Noch interessierter aber verfolgt Felix ihren Busen, der sich „hob und senkte in Beschleunigung, und ich sah, ihrer Nichtachtung gewiß, dies Gesicht, diesen in unvollkommener Beherrschtheit wogenden Busen öfter an als das bespötte, im Rücken lächerlich klein beflügelte und etwas von Blut beronnenen Opfertier“ (652). So verfolgt Felix das Geschehen in der Arena vornehmlich über diese „Rassekönigin mit dem wogenden Busen, die ich anblickte, abwechselnd mit der rasch sich auflösenden tier-menschlichen Schaugruppe, da die gestrenge und elementare Person dieser Frau mir mehr und mehr eins wurde mit dem Blutspiel dort unten“ (654). Maria Pias Busenwogen begleitet gleichsam metonymisch das Geschehen in der Arena, wie es denn auch erst mit dem Tode des Stiers zur Ruhe kommt. Nicht so Felix: „Mich verlangte danach, ihn wieder wogen zu sehen“, und darauf muss er nicht lange warten. Beim Déjeuner am nächsten Tag konnte der Professor, ihr Gatte, nicht umhin, mit seinen Sternenaugen „Beziehungen durchblicken“ zu lassen zwischen diesem festlichen Blutspiel und der christlichen Eucharistie (657). Felix blickte bei diesen Durchblicken „auf den Busen der Hausfrau, ob

der vielleicht woge“, aber das tut er erst bei der jähren Unterbrechung des Stelldicheins mit Tochter Zouzou auf der Gartenbank:

„Holé! Heho! Ahé!“ rief sie mit mächtigem Jubel. Ein Wirbelsturm urtümlicher Kräfte trug mich ins Reich der Wonne: Und hoch, stürmischer als beim iberischen Blutspiel, sah ich unter meinen glühenden Zärtlichkeiten den königlichen Busen wogen (661).

Mit diesem Finale der Taurobolie haben wir noch einmal, und damit schließt der Memoiren erster Teil, ein Muster Thomas Mann'schen Beziehungsreichtums. Dieses Finale lässt sich lesen als Weihe des – freilich nur angespielten – hieros gamos von Maria Pia und Felix mit dem Blut des Opferstiers. Zugleich aber lässt es sich lesen als das andere dieser Hochzeit, eben als ein dionysisches Todesspiel, das der Hochzeitsjubel als „garde-fou“ auf Distanz bringt, strukturell vergleichbar der nach gelungenem Salto mortale ordinär wieder einsetzenden Musik im Cirkus Stoudebecker. Beim Stierkampf ist der „Genickbruch“ eingetreten im Tod des Opfertiers, „in der Tat die eleganteste Art der Schlachtung“ (409). Wenn das ironische Anklage tierquälerischer Grausamkeit sein sollte, so doch zugleich Selbstschutz des Klägers. Denn mit dem letzten Absatz kehrt diese Schlachtung wieder als Zusammenbruch seiner selbst, verborgen im Begehrensturm urtümlicher Kräfte, stürmischer noch als beim iberischen Blutspiel, verborgen im Wogen des königlichen Busens der über ihre Tochter siegreichen Mutter. Was also mit all diesen Lesbarkeiten camouffiert wird, ist wieder einmal das höchst Persönliche des das Leben Thomas Manns begleitenden dionysischen Phantasmas einer homoerotischen Beziehung, geschlechterverkehrt inszeniert im Begehren der androgynen Herrin nach dem schönen Gast des Hauses. Im Rückblick von diesem Ende her liest sich die gesamte Corrida-Episode wie ein bis zur differenzlosen Proliferation getriebenes Rollenspiel, das in all seinen Varianten von diesem Phantasma gesteuert wird und die apollinischen Restbestände der Festlichkeit dionysisch unterspült: Stier und Ribeiro, Felix und Ribeiro, Felix und Dona Maria Pia, Dona Maria und der Stier, Felix und der Stier, Felix und Dona Maria Pia. Auf dieser Ebene ist alles Apollinische vergessen, ist man wieder bei dem, was in der Houplé-Episode unter dem Begriff unentwirrbarer „Verkehrtheiten“, durchgespielt wurde und was als

letzter zuvor der Josephsroman ähnlich breit inszeniert hatte in der Begegnung Josephs mit Mut-em-enet. Das ist Thomas Mann'scher Beziehungsreichtum auf der Grenze zum Beziehungswahn.

2.9 *Joseph in Ägypten und Adrian Leverkühn: Gratwanderungen*

So endet der Memoiren erster Teil. Die Pläne sahen noch Weiteres vor. Thomas Mann konnte sie nicht mehr zu Papier bringen, aber er fand mit dieser iberischen Apotheose ein das Torsohafte überspielendes Finale. Das Wichtigste dieses Finales ist freilich nicht das, was es überspielt, sondern was sich noch im Überspielen manifestiert, eben eine dionysisch konnotierte Rauschhaftigkeit. Schon die Josephs-Tetralogie stand ja offiziell im Zeichen einer Vollrezeption Kerényis. Gleichwohl bietet auch sie mannigfache Beispiele für Begebnisse, da die alte Spannung von Geist und Leben wiederkehrt. Das bekannteste ist jene von Thomas Mann trefflich so bezeichnete „Wahlklemme zwischen Geistes- und Fleischesehre“ (V₁₀₈₇), in die Joseph und Mut-em-enet, Potiphars Weib, geraten. Diese Klemme reduziert Josephs Keuschheit auf ein höchst prekäres „Virtuosienstück“ (1146) und die stolz-starre Mut-em-enet, wie Maria Pia eine „Herrin“, die Joseph mit „männlichem Werben“ verfolgt, auf eine „Heimgesuchte“, das „mänadische Opfer des fremden Gottes“ (1086). Zwar fordert dieser Tam-muz-Christus nicht sogleich den realen Tod seines Opfers, wohl aber den symbolischen einer Rückkehr in den Status der untadelig ergebenen Gemahlin eines Eunuchen.

In Bezug auf die Ablösung altägyptischen Mutterrechts durch jüdisch-christliches Vaterrecht ist die breite Ausschreibung der Episode im Hause Potiphars Tribut ans Dionysische, dysfunktional, wenn man etwa die architektonische Pracht der „Kretischen Laube“ mit der Erhebung Josephs zum Ernährer als apollinisches Komplement dagegen halten wollte. Im Grunde ist der ganze zweite Roman der Tetralogie, also *Joseph in Ägypten*, so durchsichtig auf sein Finale hin angelegt, dass damit allein schon deutlich wird, was Thomas Manns erzählerisches Interesse immer wieder sucht. Daher scheint mir auch der von K. Kurzke unternommene

Versuch, mit Hilfe des Goffmann'schen Konzepts vom Stigma-Management das Ganze im Rahmen eines moralischen Programms zu halten, machtlos¹⁰². Nimmt man Thomas Manns republikanische Wende von 1922 ernst, und das möchte Kurzke, lässt sich identitätspolitisches Stigma-Management nicht mythisch-zyklisch inszenieren, sondern allenfalls in der Ablösung altägyptischen Mutterrechts durch das Vaterrecht jüdisch-christlicher Religion. Das führt Kurzke zu der absehbaren Alternative, entweder sein Stigma-Management historisch spezifizieren und damit vom Mythosbegriff lösen, oder aber die politische Wende relativieren und Thomas Mann eine anhaltende Sensibilität für die unterstellen zu müssen, „die sich nicht davon trennen können“, also für die faschistoiden Sympathisanten mit dem Tod. Damit aber wäre der zu Verteidigende selbst nicht mehr auf Distanz gehalten zu einem „berauschten Mutterrecht“, und so unterstellt Kurzke denn auch den Josephsroman einem „nichtreaktionären“, einem „humanisierten Mythos“ in Absetzung vom „Sumpf des Aulasaukala“. In seinem Fazit aber kehrt das Dilemma unerbittlich wieder: „Insofern sind es nicht nur politische, sondern auch allerprivateste Antriebe, die Thomas Mann durch das Bedeutungsnetz, in das er sie spannte, politisch auf die demokratische und antifaschistische Seite gebracht haben“¹⁰³. Im Schutze der biblischen Vorgabe kann Thomas Mann scheinbar gesichert die Bestürmungen Josephs durch die große Mut-em-enet ausschreiben. Moralisches Stigma-Management ist Camouflage der „allerprivatesten Antriebe“, nicht „die Frau artete aus“, wie der Erzähler sagt (1202), sondern der diese Ausartung gegengeschlechtlich imaginierende Autor-Erzähler.

Der Josephsroman enthält aber im Kontext bewahrter Keuschheit auch eine Stelle, da Thomas Mann sich, wie kaum andernorts im Gesamtwerk, dem homoerotischen Phantasma als Quelle all seiner Qual nähert, ohne es als „garde-fou“ wahrhaben zu wollen. Der Kontext ist jene Episode am Ende des zweiten Liebesjahrs, da

102 „Mythos als Stigma-Management und Identitätspolitik. Zum Verhältnis von Leben und Werk in Thomas Manns biblischem Roman *Joseph und seine Brüder*“, in *Bibel und Literatur*, hgg. J. Ebach/R. Faber, München 1985, 183–194.

103 Ebd. 194.

Joseph das ihm von Mut-em-enet angesonnene Feierkleid zurückweist in Erinnerung an die gleiche Szene zwischen Gilgamesch und Ishtar:

Ein solches Wiedererkennen ist sowohl beunruhigend wie erschreckend. ‚Da ist es wieder!‘ sagt sich der Mensch und empfindet das Gegründet-Seiende, das mythisch Geschützte und mehr als Wirkliche, nämlich Wahre dessen, was geschieht, was eine Beruhigung bedeutet. Doch auch ein Erschrecken durchfährt ihn, sich in ein Fest- und Maskenspiel, die Vergegenwärtigung einer so und so verlaufenden Göttergeschichte, die abgespielt wird, mimend hineingestellt zu finden, und es ist ihm als wie im Traum (1133).¹⁰⁴

Was hier miteinander im Streit liegt, sind Kerényi und Freud. Offiziell lässt Thomas Mann seinen Joseph für Kerényi optieren, für den Mythos als Schutz. Zugleich aber lässt er die Freud'sche Unterspülung dieses Optimismus zu Wort kommen, gewiss im erschreckenden Gedenken der eigenen Qual, die das Phantasma immer neu erstehen lässt bis hin in sein als Sühne angelegtes Werk. Und so wird denn die ganze Josephsgeschichte als ein die Keuschheit sichernder Mythos in geschlechterverkehrter Camouflage unterspült, seine Geschlossenheit durchlöchert, um den Blick freizugeben auf die Persistenz des Erschreckenden. Nichts könnte diese Unsicherheit Thomas Manns besser zum Ausdruck bringen als die bereits zitierte finale Rücknahme des „mythisch Geschützten“ auf ein gelungenes „Virtuosenstein“. Wir sind, auch mit dem Josephsroman, weniger in Ägypten denn im Cirkus Stoudebecker.

Aber zwischen dem Josephsroman und der Wiederaufnahme des *Krull* liegt der *Doktor Faustus*. Er scheint die hier verfolgte meta-poetische Linie zu unterbrechen, nicht anschließbar an die mit Kerénys *Göttlichem Kind* bezeichnete Wende, auch nicht einem unterschwellig fortlaufenden Dilemma von Geist und Leben integrierbar. Der Zeitroman wie die Umstände, unter denen er geschrieben wurde, stehen zumindest vordergründig ganz im Zei-

104 Dierks sieht in dieser Stelle allein das „Wiederauftauchen der alten Grundmuster“, hier der Beziehung zu P. Ehrenberg dokumentiert. Auf die Ambivalenzen des Zitats selbst, insbesondere auf die mit der Doppelung von Beruhigung und Erschrecken Thomas Mann selbst unvermerkt unterlaufene Ambigüierung des „mythisch Geschützten“ geht er nicht ein („Kultursymbolik und Seelenlandschaft“ 110f.).

chen humanistischer Moralität. Zeitblom, der vorgeschobene Erzähler, hält Scheltreden wie Thomas Mann selbst per Radio aus Amerika, zugleich aber wird er doch auf einem intellektuellen Niveau gehalten, demgegenüber sich der Autor Überlegenheit zu sichern bemüht ist. Paradoxe Weise also scheint der zwischengeschaltete Erzähler als „garde-fou“ nicht vor dem Abgrund zu schützen, sondern vor einem Zuviel an Moral, eben damit aber dann doch wieder vor einer neuerlich und radikaler als je zuvor drohenden Sympathie mit dem Abgrund. Und dasselbe gilt für die Semantik. Die Barbarei wird wieder nur durch den Mythos hindurch sichtbar, aber sicherheitshalber nicht durch den Goethe'schen Teufelspakt, sondern durch das an dessen Stelle gerückte und plakativ moralische Faustbuch von 1587, womit auch die mit Aschenbach eröffnete prekäre Künstlerlinie beherrschbar geworden scheint. Nietzsche ist offiziell nicht mehr präsent, Leverkühn nimmt dessen Namen ebenso wenig in den Mund wie den des Dionysischen. Und entsprechend wird auch sein Wahnsinn von seiner Pfeifferringe Einführung in *D. Fausti Weheklag* bis ins Nachwort Zeitbloms hinein so ausdrücklich von dem moralisierten Faust-Mythos begleitet, dass sich die Frage nach einer Gratwanderung des realen Autors gar nicht zu stellen scheint. Allerdings weiß man inzwischen, wie sehr das Dionysische als ein Unabgeholtenes auch weiterhin im Innern Thomas Manns rumort hat. Das wohl deutlichste Dokument hierfür ist eine Arbeitsnotiz, in der er 1943 eine alte Tagebuchnotiz von 1904 zu einem Faust-Projekt wie folgt aktualisiert:

Habe diese Idee lange mit mir herumgetragen (...). Gedanken moralischer Vertiefung fanden sich hinzu. Es handelt sich um das Verlangen aus dem Bürgerlichen, Mäßigen, Klassischen (hinzugefügt: Apollinischen) Nüchternen, Fleißigen u. Getreuen hinüber ins Rauschhaft-Gelöste, Kühne, Dionysische, Geniale, Über-Bürgerliche, ja Übermenschliche – vor allem subjektiv, ohne Rücksicht auf die Teilnahme-Fähigkeit der Mitwelt (...). Die Sprengung des Bürgerlichen, die auf pathologisch-infektiöse Weise vor sich geht, zugleich *politisch*. Geistig-seelischer Fascismus, Abwerfen des Humanen, Ergreifen von Gewalt, Blutlust, Irrationalismus, Grausamkeit, dionysische Verleugnung von Wahrheit u. Recht, Hingabe an die Instinkte und das fessellose ‚Leben‘, das eigentlich *der Tod u. als Leben nur Teufelswerk, gifterzeugt* ist. Der Fascismus als vom Teufel vermitteltes Heraustreten aus der bürgerlichen Lebensform, das durch rauschhaft hochgesteigerte Abenteuer des Selbstgefühls u. der Über-Größe zum Ge-

hirn-Collaps u. zum geistigen Tode, bald auch zum körperlichen führt: die *Rechnung* wird präsentiert.¹⁰⁵

Man kann das, und T.J. Reed hat es getan, im Sinne einer verdeckten Autoaggression interpretieren, und in diesem Sinne weist er hin auf *Bruder Hitler* (1939), wo hinter allem Hass und aller Polemik der Zorn darüber erkennbar werde, wie die politische Verhöhnung geistig-künstlerischen Experimentierens die Beteiligten geschichtlich ins Unrecht gesetzt habe. In der Tat bekennt sich Thomas Mann dort zunächst zum Hass, zum Wunsch, das „öffentliche Vorkommnis“ möge untergehen in Schande (XII_{846ff}). Aber über den Affekt des Hasses stellt er die Ironie, und unter ihrem Vorbehalt sucht er das zur Sprache zu bringen, was ihn insgeheim fasziniert. „Der Bursche ist eine Katastrophe“, aber sein Charakter und Schicksal sind „nicht uninteressant“, sie lassen „Märchenzüge“ erkennen, „Wagnerisches“, kurz: „Künstlertum“. Es ist „alles da“, die soziale wie seelische Bohème zusammen mit den explosiven Kompensationswünschen, dem zähen Rechtfertigungsbedürfnis, dem Drang zu Überwältigung und Unterwerfung:

Es ist unratsam, aus der Vehemenz der Erfüllung Schlüsse zu ziehen auf das Maß, die Tiefe der latenten und heimlichen Würde, die unter der Ehrlosigkeit des Puppenstandes zu leiden hatte, auf die außerordentliche Spannungsgewalt eines Unterbewußtseins, das ‚Schöpfungen‘ solchen ausladenden und aufdringlichen Stiles zeitigt (848).

Besser also, aufrichtiger als Hass ist „das Sich-wiedererkennen, die Bereitschaft zu Selbstvereinigung mit dem Hassenswerten“, und zwingt sie zur Anerkennung des „Greuels“ (849f.), wie es im Alten Testament heiÙe und wie es auch bei Nietzsche in Bezug auf Dionysos heiÙt. Hitler als Usurpator der Position eines Dionysos, das ist die eigentliche Wunde, an der nunmehr unter dem Geniebegriff weitergedoktert wird bis hin zu dem Punkt, selbst „unseren Freund ein Genie zu nennen“:

105 Zit. nach T. J. Reed, „Die letzte Zweiheit: Menschen-, Kunst- und Geschichtsverständnis im *Doktor Faustus*“, in *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, hg. V. Hansen, Stuttgart 1993, 294–324, 298. Dieser Aufsatz zählt zum Besten, was in jüngerer Zeit über den Faust-Roman geschrieben wurde. Reed übertrifft damit auch das Faust-Kapitel seiner eigenen früheren Arbeit *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, Oxford 1973, ²1996.

Wenn Verrücktheit zusammen mit Besonnenheit Genie ist (und das *ist* eine Definition!), so ist der Mann ein Genie. (...). Auf jeden Fall bin ich dagegen, daß man sich durch ein solches Vorkommnis das Genie überhaupt, das Phänomen des großen Mannes verleiden läßt, das zwar vorwiegend immer ein ästhetisches Phänomen, nur selten auch ein moralisches war, aber, indem es die Grenzen der Menschheit zu überschreiten schien, die Menschheit einen Schauder lehrte, der trotz allem, was sie von ihm auszustehen hatte, ein Schauder des Glückes war. Man soll die Unterschiede wahren – sie sind unermeßlich. Ich finde es ärgerlich, heute rufen zu hören: ‚Wir wissen es, Napoleon war auch nur ein Kaffer!‘ Das heißt wahrhaftig, das Kind mit dem Bade ausschütten (851).

Von hier ist es dann nur noch ein kleiner Schritt, das „öffentliche Ärgernis“ dem europäischen Zeitgeist anzulasten, der mit allem, was er verhunzt habe, auch den „großen Mann“ (852). Aber spätestens damit scheinen doch auch Zweifel aufzukommen. Die ironische Grundierung der ganzen Argumentation ist immer noch die aus dem bekannten Finale des Essays über *Goethe und Tolstoi*: „jene nach beiden Seiten gerichtete Ironie, welche verschlagen und unverbindlich, wenn auch nicht ohne Herzlichkeit, zwischen den Gegensätzen spielt und es mit Parteinahme und Entscheidung nicht sonderlich eilig hat“ (IX₁₇₀). Auch Ironie hinterlässt, wie Komik und Lachen, ein Unabgegoltenes, etwas, womit man nicht fertig wird. Thomas Mann scheint gespürt zu haben, dass Bruder Hitler zumindest offiziell mit schwererem Geschütz bekämpft werden müsste als mit einer derart unverbindlichen Ironie. Und so kommt es am Ende, fast wie erwartbar, zum Schritt von der Ironie zum Mythos, zur Erwartung eines Künstlertums als „beflügelt-hermetisch-mondverwandtes Mittlertum zwischen Geist und Leben. Aber Mittlertum selbst ist Geist“ (XII₈₅₂). Das ist wieder Kerényi, dessen Hermes den ungenannten Dionysos substituiert als „garde-fou“, als Selbstschutz vor einem katastrophischen Genie, das die zuvor so nachdrücklich gegebene Definition des Genies als Vereinigung von Verrücktheit und Besonnenheit sprengt. Wie also sehen die Geschütze aus, die Thomas Mann im *Doktor Faustus* in Stellung bringt?

Sie bleiben auch dort, wie erwartbar, von fragwürdiger Durchschlagskraft. Diese Fragwürdigkeit besteht in der Strategie, dass Thomas Mann den in einer weltgeschichtlichen Katastrophe endenden politischen „Durchbruch“ mit einem künstlerischen paral-

leliert. Für Letzteren holt er in der Figur Adrian Leverkühns die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs in die Fiktion, womit er dem politischen Faschismus einen, wie er meint, kulturellen zur Seite stellt. Wie das geschieht, kann im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden.¹⁰⁶ Ich beschränke mich auf die wichtigsten Stichworte. Da ist zunächst das Konzept des „dialektischen Umschlags“ (VI₂₅₃), wie Thomas Mann es Leverkühn in die Diskussion mit Zeitblom einbringen lässt. Von Nietzsche ist nicht mehr die Rede, auch nicht mehr, wie bei Kerényi, von dialektischer Versöhnung. Die Pole des Apollinischen und des Dionysischen sind jetzt durch den von Freiheit und Subjektivität einerseits und den einer Dynamisierung dieser Freiheit andererseits aufgehoben, einer Dynamisierung durch rationale Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials, durch den „strengen Satz“, in dem abendländische Tonalität, also Melodik, Harmonik, Kontrapunkt preisgegeben sind zugunsten der Restauration einer noch vor-Bach'schen Einheit von Kultur und Barbarei und deren visionärer Wiederkehr in einer fernen, nachapokalyptischen Zukunft. Zeitblom, der Träger moralischer Bedenken, sieht denn auch die Gefahr einer Verwechslung dieser Rationalität mit einem „vag Dämonischen“ (258), aber dabei belässt er es einstweilen. Immerhin ist damit die Opposition gesetzt, die der Einarbeitung des über Adorno rezipierten Schönberg zugrunde liegt. Ein wesentlicher Komplex ist gleich die Diskussion werkhafter Geschlossenheit, wenn es im Teufelsgespräch des 25. Kapitels in wörtlicher Anleihe bei Adorno heißt: „Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werks liegen tief in ihm selbst. Die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt“

106 Es würde den Rahmen und die Fragestellung dieser Studie sprengen, die Ambivalenzen des „Durchbruch“-Motivs und die damit zusammenhängende, Thomas Mann selbst bewusste Problematik der Parallelisierung von Kunst und Politik ein weiteres Mal aufzugreifen und näherhin zu diskutieren. Wohl aber sei hingewiesen auf den Kommentar von R. Wimmer in Bd 10.2 der *Großen Frankfurter Ausgabe*, insbes. auf die mit S. 485f. des Stellenkommentars einsetzenden Anmerkungen zu den einschlägigen Textpassagen den „Durchbruch“ betreffend.

(320).¹⁰⁷ Man sieht, wie weit Thomas Mann seinen Tonsetzer hier bereits getrieben hat und unvermerkt vielleicht auch selbst getrieben worden ist mit dem Durchspielen einer Position, die ihn von Kerényi weit entfernt. Proust konnte sich leichter von dieser Position lösen. Bei ihm war es die Sprengkraft eines Begehrens, das die Auflösung klassisch-romantischer Subjektivität und ihres Werkbegriffs nicht erst herleiten musste aus dem Druck öffentlich politischer Katastrophen, was ja auch ihm unter dem Eindruck des ersten Weltkriegs möglich gewesen wäre. Eben dies aber ist bei Thomas Mann der Endpunkt der ‚Durchführung‘ des Arguments: Die „Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei“ (495), wie er sie wiederum seinen Erzähler evozieren lässt anlässlich Leverkühns *Apocalipsis cum figuris*.

107 Mit einer eindringlichen und für seine sozialhistorische Vermittlung des Musikalischen exemplarischen Erörterung der Aufkündigung werkhafter Geschlossenheit eröffnet Adorno das Schönberg-Kapitel seiner *Philosophie der neuen Musik* (1958), jetzt in *Gesammelte Schriften* Bd 12, stw 1712, Frankfurt a.M. 2003, 36 ff. Diese Diskussion des Werkbegriffs muss wohl im Zentrum jeder Befassung mit der Rolle Adornos für Thomas Manns *Doktor Faustus* stehen. Ein solches Unterfangen, das hier nur punktuell bleiben kann, wird freilich immer wieder an der irreparablen Defizienz schon des dokumentarischen Substrats seine Grenzen finden. Immerhin liegt jetzt mit dem Kommentarband der *Großen Frankfurter Ausgabe* eine Zusammenstellung dessen vor, womit man verlässlich arbeiten kann (siehe insbes. 568 f. zu 351, 700 ff. zu 519, 728 ff. zu 541 f. und 733 f. zu 547). Wimmer hält sich mit Folgerungen zurück, beschließt aber die Kommentierung des Passus über die „prohibitiven Schwierigkeiten des Werkes“ mit folgendem Résumé: „Thomas Mann trennt Gedanken, die in der Adorno-Quelle verbunden bzw. benachbart sind, und überantwortet sie in auseinander liegenden Szenen der Romanhandlung teils Adrian, teils dem Teufel. Damit stellt er eine zusätzliche, dem Leser verborgen bleibende Beziehung zwischen dem Komponisten und seinem Besucher her“ (Bd 10.2, 569). Ich würde hinzufügen, dass damit auch die Beziehungen zwischen der Figur Adrian Leverkühns und seinem Autor Thomas Mann an Komplexität gewinnen. Im vorliegenden Fall wäre wohl vor allem zu betonen, dass gerade die musikologisch wie poetologisch zentrale Infragestellung werkhafter Geschlossenheit dem Teufel in den Mund gelegt wird. Das lässt sich lesen als Entlastung Adrians, insofern er damit als Opfer einer Verführung erscheint, ebenso aber auch als moralische Sicherung der ästhetischen Grenze gegen ihre Infragestellung durch eine moralisch negative Instanz. Ich werde auf derartige Ambivalenzen zurückkommen.

Terence James Reed hat hinter dieser Leverkühn'schen Dialektik der Freiheit die Dialektik einer gespaltenen Persönlichkeit freizulegen versucht: Thomas Manns Drang zum Bekenntnis einerseits und sein moralischer Imperativ andererseits, der „dämonische Künstler in Reinkultur“ und der „Bürger in Reinkultur“. Was Zeitblom und Leverkühn zu verbergen hätten, sei „das Geheimnis ihrer Identität“¹⁰⁸. Aus der intermittierenden Parallelisierung von persönlicher und öffentlicher Dimension des „Durchbruchs“ hat er sodann gefolgert, dass Thomas Mann bei allem Hass und aller Polemik „Hitler selbst als verfehlten, leider in die Politik verschlagenen Künstler zum ‚Bruder‘ avancieren läßt“¹⁰⁹. Und er hat schließlich betont, dass Nietzsche nicht einfach durch Leverkühn ersetzt werde, sondern ungenannt allgegenwärtig bleibe, in Leverkühns Biographie von der Syphilis-Infektion bis zum Wahnsinns-tod, aber auch hinter Objekten satirischer Aggression wie der Figur des Helmut Institoris und von dort weiter zum Kridwißkreis. Wenn aber Nietzsche derart präsent bleibe, stelle sich doch, so Reed, die Frage, ob der Effekt der Kritik nicht verloren gehe, wenn sein Name durch den von Charles Sorel ersetzt werde, ja ob sich Dionysisches überhaupt in die Zivilisation einbeziehen ließe und also auch zum Objekt einer politischen Strafjustiz werden könne.

Diese Argumentation ließe sich noch damit stärken, dass bei Thomas Mann selbst in der *Entstehung des Doktor Faustus*, dem bald biographischen, bald poetologischen „Roman eines Romans“, kein Name so häufig zitiert wird wie der Nietzsches, dessen Lektüre die ganzen Jahre der Niederschrift begleitet zu haben scheint. Andererseits scheint mir Reeds Argumentation ein implizites Interesse Thomas Mann zu vernachlässigen, wenn er ihm eine prinzipielle Priorisierung des Apollinischen zuschreibt und mit dem Kerényi schon der dreißiger Jahre diesem Apollinischen ein Dysappollinisches und dem Dionysischen ein Dysdionysisches zur Seite stellt¹¹⁰.

108 „Die letzte Zweiheit“ 302.

109 Ebd. 300.

110 Reed bezieht sich ohne Kommentierung dieses Rückgriffs auf den Brief an Thomas Mann vom 13. 8. 1934, wo Kerényi vom „dysdionysischen Giftfusel“ spricht (319).

Die eigentliche Frage müsste doch wohl darauf zielen, wie Thomas Mann ein solches Dysdionysisches in den Text einbringt und wie er sich selbst als Autor-Erzähler dazu verhält. Aufschlussreich hierfür ist ein Passus aus der *Entstehung*, näherhin vom Ende des vierten Kapitels, wo es um Schönbergs Wunsch namentlicher Eigentumsklärung geht (XI_{167t}). Thomas Mann will diesem Wunsch nachkommen¹¹¹, auch wenn es ein wenig gegen seine Überzeugung gehe. Dafür nennt er zunächst ästhetische Gründe, so die doch kaum mögliche Interpretation eines „Montage-Akts“ als „Raub an der Wirklichkeit“. Aber dabei bleibt es nicht. Er zögere, heißt es weiter, aber weniger weil mit der Namensnennung „eine kleine Bresche in die sphärische Geschlossenheit meiner Romanwelt“ geschlagen werde,

als weil die Idee der Zwölf-Ton-Technik in der Sphäre des Buches, dieser Welt des Teufelspaktes und der schwarzen Magie, eine Färbung, einen Charakter annimmt, die sie – nicht wahr? – in ihrer Eigentlichkeit nicht besitzt, und die sie wirklich gewissermaßen zu meinem Eigentum, das heißt: zu dem des Buches machen. Schönbergs Gedanke und meine ad hoc-Version davon treten so weit auseinander, dass es, von der Stillosigkeit abgesehen, in meinen Augen fast etwas von Kränkung gehabt hätte, seinen Namen zu nennen (XI₁₆₈).¹¹²

Das „nicht wahr?“ ist ein ambivalenter Einschub, lesbar als Frage eines Verunsicherten wie auch als Insistenz auf einem Eigentum, das in der Steigerung des Teuflischen läge. Damit aber würden weitere Fragen freigesetzt: Geht diese Steigerung zu Lasten der Figur, oder will ihr Autor damit seine Figur überbieten, beansprucht er für sich selbst das ‚Dysdionysische‘? Die eine Lesung wäre die Reed'sche: Leverkühn als „gesteigerter Aschenbach“¹¹³, als ein Double Thomas Manns, das dessen Faible fürs Dionysische ins Dämonische hineintreibt. Nun ist aber dieser Leverkühn mit seiner Dodekaphonie Repräsentant einer Moderne, für welche der Nietzsche'schen Opposition von Leben und Geist gar nicht mehr

111 Bekanntlich ist er es ja auch mit der finalen Fußnote seit der Ausgabe von 1948.

112 Bedenken Erika Manns folgend, hat Thomas Mann an diesem ganzen Schlusspassus Kürzungen vorgenommen, an der Insistenz auf seinem eigenen geistigen Eigentum aber festgehalten. Zur ursprünglichen Fassung siehe Tb 12. 10. 1948, Textanhang 943.

113 Reed 318.

jene Aktualität zukommt, an der Thomas Mann immer noch leidet. Das führt zu einer anderen und komplexeren Lesung. Sie hätte auszugehen von einer Aversion Thomas Manns gegen eben diese ästhetische Moderne, sodass sich der von Reed angenommenen Persönlichkeitsspaltung des Autors in den „dämonischen Künstler in Reinkultur“ und den „Bürger in Reinkultur“ noch eine weitere hinzugesellte. Bringt man nämlich einen unterschwelligem Antimodernismus des Autor-Erzählers Thomas Mann in Anschlag, würde Leverkühn nicht einfach den „dämonischen Künstler in Reinkultur“ inkarnieren, hinter dem Thomas Mann als Künstler leicht sich hätte verbergen können. Vielmehr würde ihn dieser Antimodernismus insgeheim von seinem Protagonisten trennen und vom Mitgehen ins Dämonische der überpersönlichen Katastrophe, ins ‚Dysdionysische‘ also abhalten. Leverkühn allein wäre eine Allegorie des Deutschen¹¹⁴, und Thomas Mann bliebe außen vor, was er eigentlich nicht wollte, andererseits aber vielleicht auch wieder doch.

Hier scheint mir der Kern der kontroversen Rezeption dieses Romans zu liegen, die bis heute angehalten hat. Es geht bei der Fragwürdigkeit der Parallelisierung von politischem und künstlerischem „Durchbruch“ im Grunde immer um die Fragwürdigkeit der Instrumentalisierung Schönbergs. Die Berufung auf Adorno schafft hier keine Klarheit. Zwar ist auch dessen Schönberg-Analyse keineswegs frei ist von kritischen Distanznahmen. Aber diese wahren den Kontext der musikologischen Argumentation, verfolgen die Atonalität nicht zurück in eine archaische Einheit von Kultur und Barbarei und spekulieren nicht über deren Wiederkehr in irgendeiner Zukunft. Kriterium seiner Kritik ist der Punkt, da sich das dodekaphonische Unterfangen in einer „spezifisch musikalischen Sinnlosigkeit“ verliert¹¹⁵. Zwar fällt auch bei ihm der Begriff einer kulturfeindlichen „Barbarei“¹¹⁶, aber die ist nicht schlicht als „faschistisch“ abgestempelt wie bei Thomas

114 Siehe hierzu Wimmer 485f., mit dem Brief Thomas Manns an Erika vom 6. 11. 1948: „Nur dass alle die d-e-u-t-sche Allegorie so fürchterlich hervorkehren. Bin ja selber schuld. Weiß es“.

115 *Philosophie der neuen Musik* 83.

116 Ebd. 46, Anm. 6.

Mann.¹¹⁷ In jenem Schlusskapitel XXXIV, das Adorno viel verdankt, sind daher gerade der Begriff der „Barbarei“ bzw. des „Barbarismus“ aus dieser Nähe auszunehmen. Auffällig ist nicht allein seine Häufigkeit, sondern auch die Art, wie mit ihm umgegangen wird. Die Formel einer „Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei“ fällt, Leverkühn scheinbar schützend, aus dem Munde Zeitbloms, und wenig später lässt der Autor-Erzähler ihn auch noch hinzufügen, dass es sich dabei um einen ihm „so wehetuenden Vorwurf“ handle (500). In einer „Lebensbeichte“, als welche Thomas Mann seinen *Faustus* ausgibt (XI₁₆₅), muss es befremden, wenn das Gebeichtete solcherart durchsetzt ist mit ironieverdächtigen Identifikationen, welche die Frage verwischen, um welche Grenze es geht. Thomas Mann nutzt Zeitblom weiterhin als „garde-fou“, aber der mit Leverkühn assoziierte Wahnsinn lässt den einer ästhetischen Moderne assoziieren, die nicht die Thomas Manns ist und die ihn gerade deshalb nicht gehindert haben könnte, den einen Wahnsinn auf den anderen zu öffnen. Dass sich sein persönliches Leiden, seine persönliche „Qual“ verlagert hat, steht nicht in Frage: Leverkühns Verhältnis zu Schwerdtfeger bleibt, gemessen an der ganzen Geschichte, episodische Camouflage der Beziehung Thomas Manns zu P. Ehrenberg. Aber dass das ins Überpersönliche gesteigerte Leiden von einem Künstler getragen werden muss, dessen namentliche Nichtnennung der „sphärischen Geschlossenheit“ geschuldet sein soll, also eben jenem Werkbegriff, an dem beider Geister sich scheiden, bleibt ein verstörendes Moment dieses Textes, der das Ästhetische so hart an den Rand des Abgrunds führen will wie kein anderer Thomas Manns. Jenseits das „garde-fou“ suggeriert er ein Zerrbild der nun einmal zum Deutschtum gehörenden Musik, die mit allem Deutschen in den Orkus geschickt werden muss: Die Rechnung wird präsentiert, aber es bleibt offen, ob sie allein auf den Namen Schönbergs ausgestellt ist oder ob sich der Thomas Manns gleich daneben findet. Proust konnte, wie wir sahen, in das Spiel mit der Transgressi-

117 „Nach der völligen Befreiung der Musik zur Atonalität: der eiserne Konstruktivismus des 12-Ton-Systems. Restaurativ im revolutionären Sinn und insofern faschistisch“ (nach einer Notiz aus dem Bestand des TMA zitiert bei Reed 309).

on seinen eigenen Namen einbringen, aber das war auch nur möglich, weil er für seine Lebensbeichte die Ich-Form gewählt hatte, und als Thomas Mann mit dem *Krull* zur Ich-Form zurückkehrte, hatte er es wieder, wie wir sahen mit einem Kostümkopf zu tun. Freilich war das zugleich auch eine Rückkehr zu jenem „beflügelt-hermetisch-mondverwandten Mittlertum zwischen Geist und Leben“, das er am Ende von *Bruder Hitler* als hellen Zukunftszauber beschworen hatte.

Versuch eines Fazits

Wir kommen damit zum Ende unserer Gegenüberstellung Prousts und Thomas Manns. Beide beginnen mit der kritischen Auf- und Abarbeitung eines Erbes der Romantik und des *Fin de siècle*: Wie lässt sich Ich-Identität im neuen Horizont des 20. Jahrhunderts modellieren? Proust Schlüsselbegriff heißt ‚Erinnerung‘, der Thomas Manns ‚Tradition‘. Proust inszeniert eine scheinbar noch romantisch intakte, d.h. identitätsstiftende Erinnerung und zugleich deren historisches Ende im Konflikt mit Mächten einer Fremdbestimmtheit, die das große Thema zeitgleicher Philosophie und Psychologie wurden. Für diese Inszenierung bemüht er die biblische Geschichte von Sodom und Gomorrha, also die Geschichte einer Mythenspaltung: Die Einheit des ursprünglichen Hermaphroditen wird gesprengt zu den beiden mit einem göttlichen Fluch beladenen Serien männlicher und weiblicher Homosexualität. Thomas Mann hingegen belässt die ihm von Nietzsche vorgegebene Ich-Zerreissung in der mythischen Spannung von Apollinischem und Dionysischem. Er inszeniert sie in immer neuen Varianten zu einer Faszination des Abgründigen, womit er paradoxerweise immer wieder auch seine persönliche Qual vom Elend der Homosexualität abzuarbeiten sucht. Aus dieser noch ganz dem *Fin de siècle* verhafteten Spannung sieht er sich erst durch den Antifreudianismus von Jung und Kerényi erlöst, insbesondere mit deren archetypischer Rekonstruktion des ursprünglichen Hermaphroditen zu Hermes, dem ‚göttlichen Kind‘.

Die Konsequenzen dieser unterschiedlichen Ausgangsposition sind an beider Umgang mit dem Verhältnis von Autor und Erzähler ablesbar. Proust bleibt Charlus über die fiktive Autobiographie, also als Ich-Erzähler, verbunden in der Ambivalenz von Gegenpol und alter ego. Für das Verhältnis Thomas Manns zu Aschenbach gilt das nur unter der Voraussetzung einer Solidarisierung hinter

dem Rücken des moralisierenden Erzählers. Varianten dieser seiner Strategie finden sich in den folgenden Werken vom *Zauberberg* bis hin zum *Erwählten*. Mythos und Erzählerfigur fungieren als „garde-fou“. Das wird immer dort deutlich, wo die sichernde Verknüpfung so löchrig bleibt, dass sie den Blick gerade auf ein verdrängtes Abgründiges frei gibt. Das zeigt der *Krull*, der sich als einziger Ich-Roman Thomas Manns gleichsam ungeschützt von einem auktorialen Erzähler aus seinem Gesamtwerk als verräterischer Metatext heraushebt. So hat der Mythos bei Thomas Mann das Gewicht und die Bedeutung eines übergreifenden Verknüpfungsdispositivs, das freilich in sich selbst zutiefst ambivalent bleibt. Bis in seine letzten Lebensjahre glaubte er, dass es mit diesem Verknüpfen, diesem Stiften immer neuer Beziehungen weitergehen könne. Sein Narzissmus nahm Kosmisches ins Visier, den „Roman über das Weltall“, die Verwandlung der Welt in ein „Sprachwerk“, angeregt von Lukrez, von der Bibel, von Märchen und Sage, von Novalis bis Rohde und Kerényi, vor allem aber und immer wieder von Goethe. 1952 spricht er in einem Brief an Hermann Weigand von der „faustischen Expansivität, durch die meine Bücher sich vor anderen auszeichnen“¹¹⁸. Die apologetische Richtung der Thomas Mann-Forschung hat diesen Anspruch kaum je problematisiert, im Gegenteil in den Unabsehbarkeiten der Beziehungsgeflechte seine eigentliche Meisterschaft gesehen und auch noch deren „Durchheiterung“ mittels Parodie und Travestie dieser Meisterschaft zuge schlagen.

Diese Sicht mit einer ganz anderen zu konfrontieren, war Leitgedanke meiner Fragestellung. Die Antworten suchte ich in der Gegenüberstellung Thomas Manns mit Marcel Proust historisch zu plausibilisieren. Nichts deutet darauf hin, dass Thomas Mann die Gefahr sah, die mit dem Ehrgeiz faustischer Expansivität seinem eigenen Schreiben drohte, konnte doch gerade der „garde-fou“ mit seinem immer dichteren Geflecht leicht zur Dysfunktionalität, ja zu einer Hämorrhagie der Beziehungen ausarten und damit selbst zum Abgrund werden. So besehen, kommt gerade den Tagebüchern eine wichtige hermeneutische Funktion zu. Sie doku-

118 Zit. bei Wysling, *Narzissmus* 286.

mentieren „auf fast erschreckende Art“, wie Wysling sagt¹¹⁹, ein Elend, das der Glanz des Werks kompensieren sollte. Allein, dieser Glanz blieb ein narzisstischer. Die mit dem Begriff des Faustischen suggerierte Öffnung auf Neues blieb rhetorisch. Strukturell war sie ihm weder Ziel noch Ehrgeiz. Insofern konnte er Proust nicht mögen, nicht dessen alle, also auch spielerisch sich zeigende Camouflage meidenden Umgang mit männlicher und weiblicher Homosexualität, nicht dessen Leiden an fehlschlagender Intersubjektivität, an zerstörerischer Alterität, nicht dessen Perspektivismus, nicht dessen inverse Poetik der Lüge und schon gar nicht dessen Serialität. Wie vertraut er sich mit dem Prinzip der Reihung gemacht hatte, zeigt der weithin Adorno verdankte Umgang mit Schönberg. Freilich ging es dabei allein um den ad hoc-Bedarf an Kenntnissen musikalischer Serialität. Malerische wie erzählerische hat er nie näher in den Blick genommen. Dass ihm beim *Krull* als pikareskem Roman ein paradigmatisches Erzählen¹²⁰ gleichsam generisch zugespielt wurde und nur der Ausarbeitung bedurft hätte, kam ihm nicht in den Sinn. In einem Brief an R. Schweizer vom 29. 11. 1952 spricht er in Form ironischer Klage von seiner „verfluchten Neigung, alles, auch etwas so Nürrisches, ins ‚Faustische‘ ausarten zu lassen und eine Wanderung durch die Welt zur Hölle daraus zu machen. Es ist ein Elend!“ Unter Faustischem freilich mochte er mit diesem Elend nicht bleiben, und selbst das hält ihn nicht davon ab, in demselben Brief von der „Fort- und Zuendeführung des ‚Krull‘“ zu sprechen¹²¹. Zwar schreibt er 1954, ein Jahr vor seinem Tod und in scheinbarem Widerspruch zu solcher Zuendeführung, der Abenteuerroman sei „gar nicht auf ein Je-damit-Fertigwerden angelegt, man kann daran immer weiter-schreiben, weiterfabulieren, es ist ein Gerüst, woran man alles mögliche aufhängen kann, ein epischer Raum zur Unterbringung von allem, was einem einfällt und was das Leben einem zuträgt. Das ist wohl das Charakteristischste, was ich darüber sagen kann: Daß es wohl einmal abbrechen und aufhören, aber nie fertig wer-

119 *Narzissmus* 239.

120 Siehe hierzu näherhin Vf., „Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition“, in *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001) 176–209.

121 TB. 29. 1. 1952. Der Brief an Schweizer findet sich in der Anm. 576.

den wird“¹²². Aber dieser Widerspruch ist doch nur ein scheinbarer. Denn alles Weiterschreiben hätte stattgehabt eben in einem „epischen Raum“, und darunter verstand Thomas Mann den im Grunde schon beschriebenen Raum der Tradition. Hinzugekommen wären immer nur wiedererinnerte oder neu erlesene Bruchstücke dieser Tradition, parodiert oder travestiert und damit dem „garde-fou“, der Komplementarität von Glanz und Elend des Gesamtwerks dienstbar gemacht.

R. Barthes hat in der oben zitierten *Vorbereitung des Romans* seinen an Proust orientierten Begriff begehrenden Schreibens oder schreibenden Begehrens sehr schön als ein „kinetisches Verhältnis zwischen Kopf und Hand“ (399) bezeichnet und daraus seinen nachklassischen Werkbegriff entwickelt. Danach ist ein Werk qua Geschriebenes

nicht mehr die Inszenierung eines WERTES, einer aktiven KRAFT; es ist nicht mehr an ein System, eine Lehre, einen Glauben, eine Ethik, eine Philosophie, eine Kultur gebunden. Das Geschriebene wälzt sich in einem ideologischen Strom (der Welt) voran, ohne auf eine Sperre zu treffen; nun ist das WERK (oder das SCHREIBEN als dessen Mittler) gerade eine *Sperklinke*, die den *Freilauf* blockiert: den Leerlauf des Stereotyps oder den freien Lauf des WAHNSINNS; das WERK: nicht nihilistisch (Nietzsche: Nihilismus = wenn die höheren Werte gestürzt werden).¹²³

Mit Nietzsche ist eine Proust und Thomas Mann gemeinsame Referenz benannt. Aber schon die Bezugnahme zielt, wie wir sahen, auf Differentes. Prousts *Recherche* löst den Werkbegriff schreibenden Begehrens ein bis hin zur Sperklinke, das Werk Thomas Manns hingegen verdankt sich nicht einem kinetischen Verhältnis zwischen Kopf und Hand, sondern dem Umweg der

122 *Über mich selbst*, zit. bereits bei Wysling, „Pläne zur Fortsetzung des ‚Krull‘“, in *Dokumente und Untersuchungen* 149–166, 165.

123 „(...) l'écrit n'est plus la mise en scène d'une Valeur, d'une Force active; il n'est plus ou est mal rattaché à un système, à une doctrine, à une foi, à une esthétique, à une philosophie, à une culture. L'écrit se produit dans une coulée idéologique (du monde) sans *cran d'arrêt*; or l'Œuvre (et l'Écriture qui en est la médiation) = précisément un *cran d'arrêt*, ce qui arrête la *roue libre*; roue libre du stéréotype ou roue libre de la Folie; l'Œuvre: non nihiliste (Nietzsche: nihilisme = quand les valeurs supérieures se déprécient“ (355; dtsh 418f.).

Rückversicherung über schon Geschriebenes. Es ist Mimesis an die Tradition, in deren „durchheiternder“ Rezeption allemal orientiert am „garde-fou“. Schulbildend für die Moderne wie Proust in eminentem Maße ist Thomas Mann daher nicht geworden. Und so hinterlässt er denn auch bei seinen größten Sympathisanten die Frage, ob er tatsächlich, wie er es immer wollte, mit seinem Werk seinen Narzissmus abgearbeitet, ja gesühnt hat, oder aber ob hier nicht ein Bildungsexhibitionismus am Werk war, der eben diesem Narzissmus immer neue Nahrung zuführte, auf seine Weise also auch die Grenze zum Wahn beging.

