

**„Aber das Theater ist nicht die Literatur“ -  
Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Theater**

Wissenschaftliche Hausarbeit  
zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Magister Artium  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Tanja Pleva  
Henstedt-Ulzburg  
Hamburg 2009

# Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	4
<b>2. Thomas Mann und das Theater</b>	11
2.1 Thomas Manns Theater-Begriff	12
2.1.1 Das Theater als symbolische Anstalt: Zur Sinnlichkeit des Theaters	14
2.1.2 Das Theater als Tempel: Zur Öffentlichkeit des Theaters	17
2.2 Frühe Begegnungen	18
2.2.1 Das Puppentheater	18
2.2.2 Das Lübecker Stadttheater	21
2.3 Das künstlerische München	23
2.3.1 Der akademisch-dramatische Verein	24
2.4 Theaterbesuche im Wandel der Biographie	26
2.4.1 Deutschland 1918-1921	30
2.4.2 Schweiz 1933-1938	31
2.4.3 USA 1938-1952	33
2.4.4 Schweiz 1952-1955	35
<b>3. Thomas Mann und das Drama</b>	36
3.1 Thomas Manns Dramen-Begriff	39
3.1.1 Das Drama als Gegensatz zum Roman?	40
3.1.2 Die Maske als dramatisches Stilmittel	42
3.2 <i>Fiorenza</i> - Das Sorgenkind	43
3.3 <i>Luthers Hochzeit</i> - Späte Rückführung	48
<b>4. Thomas Manns Theatralik in den frühen Novellen</b>	50
4.1 <i>Der Bajazzo</i>	52
4.1.1 Dramatische Strukturen im 'Tagebuch'?	52
4.1.2 Kindliches Puppentheater	54
4.1.3 Gesellschaftliches Theater	56
4.2 <i>Der kleine Herr Friedemann</i>	58
4.2.1 Dramatische Textstruktur	59
4.2.2 Das Theater als Ort der Leidenschaft	63

4.3 <i>Wälsungenblut</i>	66
4.3.1 „Epische Weihe war alles“	67
4.3.2 Die Vermischung von Theater und Realität	70
<b>5. Resümee</b>	72
<b>6. Anhang</b>	77
<b>7. Literatur</b>	80
7.1 Primärliteratur	80
7.2 Sekundärliteratur	80
<b>8. Eidesstattliche Versicherung</b>	83

## 1. Einleitung

Thomas Mann zählt in Deutschland wohl unbestreitbar zu den größten und bedeutendsten Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Dies nicht nur durch den Literaturnobelpreis, den er 1929 erhielt oder seine zahlreichen Romane und Novellen. Als Beispiel sind hier *Buddenbrooks*, *Der Zauberberg* und *Der Tod in Venedig* zu nennen, die auch heute noch neue Forschungsfragen aufwerfen. Er entfaltete zudem eine rege essayistische Beteiligung an der Politik und Kultur besonders während des Zweiten Weltkrieges.

Thomas Mann in Verbindung zum Theater zu setzen, mag somit zunächst seltsam erscheinen. Auf den ersten Blick besteht kein direkter Bezug des Schriftstellers zu diesem Medium und die wissenschaftliche Forschung auf diesem Gebiet ist eher dürftig. Dagegen ist der Forschung bekannt, dass er privat ein Liebhaber und häufiger Besucher der Theater seines jeweiligen Wohnortes war.

Auf den zweiten Blick jedoch ist Thomas Mann nicht nur in privater Hinsicht ein Kenner des Theaters. Er hat zahlreiche Essays zum Thema verfasst und sich zudem auch an einem eigenen Drama versucht. Dass Thomas Mann heute eindeutig als Epiker verstanden wird, zeigt die Missachtung, die seinem Drama gegenüber erbracht wurde. Doch die Existenz dieser meist frühen Werke lässt sich nicht verleugnen und sollte somit in der Forschung zu Thomas Mann mehr Beachtung finden. Immerhin hat er zu einer Zeit gelebt, in der der Theaterbetrieb durch Kriege und kulturelle Umbrüche, wie der Auflösung der Monarchie mit dem Ende des Ersten Weltkrieges 1918, diverse Veränderungen durchlaufen hat. Als Mitglied der künstlerischen Gesellschaft und Liebhaber des Theaters spiegeln sich besonders in seiner Biographie und seinen Werken die Einflüsse des theatralen Lebens wider. Unter diesem Gesichtspunkt erstaunt es doch, dass die Verbindung Manns zum Theater bisher in der Forschung so wenig Beachtung fand.

Zwar existiert eine Dissertation mit dem Titel *Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater in seinem Leben und Werk*, verfasst 1988 von Albert Ettinger, die einen überaus umfangreichen Überblick verschafft. Doch liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit im Grunde nicht auf dem Theater als Institut bzw. dem Drama als literarische Gattung, sondern auf dem „Spiel“-Begriff, der die Mann-Figuren insbesondere außerhalb des Theaters markieren soll. Die vorliegende Untersuchung grenzt sich dagegen durch die Beschäftigung mit dem Leben mit und im Theater ab. Es geht also vielmehr um das genaue Gegenteil, nämlich um die Auswirkung der Nähe zum Theater für Thomas Mann einerseits und die daraus entstandenen Figuren seiner Werke und ihr Verhältnis zum Theater andererseits.

Ausgangspunkt für die Untersuchung ist die Trennung von Theater und Drama nach dem Verständnis Thomas Manns, die hier definiert und analysiert werden soll. Sicher lassen sich Parallelen beider Arbeiten nicht umgehen, da Manns Werke nicht analysiert werden können, ohne zuvor sein Leben zu erläutern, denn seine Werke stehen meist in direktem Zusammenhang zu seiner Chronik. Auch Ettinger beruft sich auf Manns Tagebücher, die allerdings zu seiner Zeit noch nicht vollständig waren, so dass seine Beobachtungen im Exil abreißen und die letzten Jahre in der Schweiz nicht mehr beinhalten. Da aber besonders diese Jahre eine Rückbesinnung seiner Leidenschaft zum Theater beruflich wie privater Art darstellen, sind sie für die Vollständigkeit der Biographie unumgänglich.

Das Interesse an der Theater-Thematik der vorliegenden Arbeit ergab sich aus der Teilnahme am Internationalen Herbst-Kolloquium der Deutschen Thomas Mann Gesellschaft im Oktober 2007 in Lübeck, bei der zahlreiche Vorträge zum Thema „Thomas Mann und das Theater“, so der Titel der Veranstaltung, gehalten wurden. Diese Vorträge befassten sich jedoch ausschließlich mit bestimmten Kontexten aus dem Leben und Wirken Thomas Manns bzw. mit seinem Verhältnis zu Dramatikern wie Henrik Ibsen oder dem Komponisten Richard Wagner und nicht mit einem systematischen Verständnis Manns vom Theater. Grundlage und Hauptquelle der Analyse ist sein Essay *Versuch über das Theater*, den er 1907 aufgrund einer Umfrage der Zeitung *Nord und Süd* verfasste. Die Redaktion wandte sich mit der Frage, welche Bedeutung das Theater für bekannte Mitbürger Deutschlands habe, auch an Thomas Mann. In dem Essay versucht er die Begriffe Theater und Drama zu trennen und sie einander, sowie dem epischen Schaffen, gegenüber zu stellen. Mit dieser Differenzierung vollzieht Thomas Mann theaterwissenschaftliche Überlegungen, die derzeit erst im Entstehen waren und sogar Begründer der Theaterwissenschaften nutzten diese Thesen später zu eigenen Ausarbeitungen über Theater- und Dramenkunst. Als markantes Beispiel steht hier Artur Kutscher mit seinem 1910 erschienenen Werk *Die Ausdruckskunst der Bühne*, das sich direkt mit Manns essayistischen Aussagen befasst. Die Theater-Thematik muss für Mann bedeutend gewesen sein, denn der Essay ist der umfangreichste dieser Zeit. Sein Umfang könnte jedoch auch auf eine nicht konkretisierte Thematik hinweisen, das heißt auf die Unschlüssigkeit Manns zum Thema. Inwieweit Thomas Manns Kenntnisse über das Theater den Umfang dieses Essays rechtfertigen, ist eine Frage, der diese Arbeit nachgehen wird.

Manns Essay beginnt mit der Trennung von Theater und Drama. Dieser Differenzierung soll, neben seinem essayistischen Schaffen, auch in seinen Tagebüchern und Briefen, so-

wie ausgewählten frühen Novellen nachgegangen werden. Sie sollen die These bestätigen, dass Thomas Mann den Weg zum Epiker erst über den Umweg des Theatralikers gefunden hat. Diese Theorie spiegelt sich aber nicht nur in seinem einzigen Drama *Fiorenza* wider, sondern auch in den um 1900 verfassten Novellen *Der Bajazzo*, *Der kleine Herr Friedemann* und *Wälsungenblut*, die sich der Theater-Thematik annehmen. Es geht bei der Untersuchung also um zwei Faktoren. Erstens den Bezug zum Drama unter anderem anhand seines eigenen Versuchs *Fiorenza* und zweitens um das Theater als kulturelle und gesellschaftliche Institution in Manns Biographie und Werk, vorzugsweise den Novellen.

Der Terminus des Theatralikers ist relativ weit gefasst und bedarf für unseren Zweck einer genaueren Definition. Ettinger begreift diesen Ausdruck als die Orientierung am Schauspielerischen. Hier dagegen wird unter dem Begriff die Annäherung des eigenen Schaffens an das Theater im Allgemeinen verstanden. Der Bereich des Theaters umfasst damit Dramen, dramatische Elemente, Inszenierungen, Künstler und vieles Mehr. Thomas Mann als Dramatiker zu beschreiben, hätte angesichts seiner künstlerischen Entwicklung keinen Bestand. Ihn als Theatraliker zu sehen, steht aber nicht im Kontrast zu seinem epischen Werk. Es bedeutet lediglich, dass er sich am Theater orientiert hat und es für seine Zwecke zu nutzen versuchte. Zudem erscheint es für Mann keine genaueren Grenzen zwischen dramatischer und epischer Form zu geben, wie er in seinem Theater-Essay zu verdeutlichen versucht.

Der Titel der Arbeit „*Aber das Theater ist nicht die Literatur*“ - *Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Theater* verdeutlicht die Ambivalenz Manns als Romancier zum Theater und Drama und weist auf seine Arbeit mit den verschiedenen Gattungen hin. Das vorangehende Zitat entstammt dem Theater-Essay. Es steht als Leitsatz für Manns Trennung der literarischen Gattungen Drama und Epik vom Theater und lässt vermuten, dass die Einflüsse literaturintern eine andere Bedeutung hatten als die des interdisziplinären Theaters. Die daraus folgende These, Mann sei am Anfang seines Wirkens ein Theatraliker gewesen, ergab sich aus der Durchsicht seiner Schriften, die sich zum Thema Theater, besonders in den Münchner Jahren, häuften. Die theoretischen Texte der späteren Jahre in Amerika und der Schweiz dagegen, sofern sie sich überhaupt finden lassen, weisen einen starken Rückgriff auf die Münchner Jahre vor.

Doch was genau macht den Einfluss vom Theater im Unterschied zum Drama bei Manns Schaffen aus? Das Theater steht hier für das gesellschaftliche Institut, das Dramen vor Publikum inszeniert. Hier findet sich bereits ein neuer, an das Theater anschließender Begriff. Die Inszenierung im Kontrast zum Theater erhält von Thomas

Mann weniger Beachtung. Sie wird überwiegend mit dem Theaterbegriff gleichgesetzt, wobei er die Trennung von Institut und künstlerischem Auftritt wohl zu trennen weiß. Diese Begriffs-Differenzierung steht am Anfang der Analyse.

Thomas Manns Verhältnis zum Theater zu untersuchen, bedeutet nicht nur seine theoretischen Ansichten zum Thema zu beleuchten. Ausgangspunkt für die Analyse ist Manns Biographie, ohne die, wie meistens bei Thomas Mann, das literarische Schaffen nicht zu ermitteln wäre. Es werden hierbei drei Lebensphasen unterschieden: die Kinder- und Jugendjahre bevor er ernsthaft literarisch tätig war, die künstlerischen Münchner Jahre unter Einfluss des akademisch-dramatischen Vereins und die folgenden Jahre im Exil in der Schweiz und den USA.

Kaum ein Schriftsteller hat in seinen Werken so viel autobiographisches verarbeitet wie Thomas Mann. Eine strikte Trennung von Werk und Biographie ist unmöglich zu vollziehen, wie die Biographie *Thomas Mann - Das Leben als Kunstwerk* von Hermann Kurzke zeigt und viele weitere Untersuchungen belegen. Zu Beginn dieser Arbeit wird also zunächst ein Einblick auf die biographischen Stationen geboten, die das theatrale Schaffen Thomas Manns geprägt und gewandelt haben. Das Kapitel 'Thomas Mann und das Theater' legt den Schwerpunkt somit, neben der Begriffsklärung nach Thomas Mann, auf die Analyse von Manns Leidenschaft zum Theater. Dazu findet sich im Anhang eine detaillierte Statistik seiner Theater- und Opernbesuche in den Jahren von 1918 bis 1955.

Die Hinzunahme der Oper als theatrales Institut ist bei Thomas Mann nicht zu umgehen, denn ein Großteil seiner Theaterleidenschaft galt dem Musiktheater. Die Oper als musikalisches Theaterinstitut wird in der Untersuchung mit dem Sprechtheater gleichgesetzt und nur wenn nötig differenziert. Die Statistik wurde anhand der Durchsicht der Tagebücher erstellt und dokumentiert alle verzeichneten Besuche in Theater und Oper. Es fehlen demnach leider die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg, da diese Tagebücher nicht erhalten sind. Ebenso ist es mit den Jahren 1922 bis 1932, deren Aufzeichnungen Thomas Mann vernichtet hat. Sehr zum Nachteil einer ausführlichen Analyse fehlen genau die Jahre um 1900, in denen Thomas Mann sich intensiv mit dem Theater in weitestem Sinne befasst hat. Sicher ist davon auszugehen, dass er seine Tagebuchnotizen nicht lückenlos geführt hat, so dass eventuell der eine oder andere Besuch unterschlagen wurde, aber sie entwerfen dennoch einen eindeutigen Hinweis auf die Wandlungen der Häufigkeit von Besuchen in Theater und Oper.

Unter den Theater-Begriff fallen beispielsweise auch Kabarets und unter Oper auch selten vorkommende Operetten. Diese Zusammenstellung mehrerer Theatergattungen zu

den zwei Oberbegriffen Sprechtheater und Musiktheater haben den einfachen Grund, dass es Thomas Mann mit diesen Beschreibungen teilweise nicht sehr genau nahm und somit nachträglich keine genaueren Daten herauszufinden waren.

Dem kommt hinzu, dass in seinen Werken kaum Sprechtheater erwähnt wird, sondern hauptsächlich Musiktheater besonders in Form der Oper. Dies stellt für die theatertheoretische Analyse allerdings kein gesondertes Problem dar, da laut heutiger Theaterwissenschaft die Grundlagen beider Gattungen gleichen Analyse Voraussetzungen unterliegen: „Eine Beschäftigung mit werkästhetischen Fragen kann zunächst unter denselben Gesichtspunkten erfolgen, wie im Sprechtheater“<sup>1</sup>. Da es bei Thomas Manns Überlegungen meist um ästhetische Fragen ging, folgt auch diese Untersuchung dieser Vorgabe. Um der Frage näher zu kommen, beginnen die beiden Kapitel ‘Thomas Mann und das Theater’ und ‘Thomas Mann und das Drama’ mit einer detaillierten Begriffs-Studie, die den darauffolgenden Analysen den theoretischen Hintergrund geben sollen.

Dieser Hintergrund zeigt sich besonders im Dramen-Abschnitt, der sich nicht nur mit Thomas Manns *Fiorenza* befasst, sondern auch auf die dramatischen Elemente eingeht, die Thomas Mann dem Drama entnommen und sich zu eigen gemacht hat. Die Bedeutung des Dramas im Leben und Wirken eines epischen Dichters lässt sich in dieser Hinsicht nicht umgehen, so dass auch Thomas Manns Abgrenzung von Drama und Roman in diesem Kapitel Erwähnung findet. Im Kontrast zum Theater-Teil, dessen Schwerpunkt auf dem Biographischen liegt, orientiert sich der Drama-Teil mehr an der literarischen Identifikation Manns.

Hierbei soll auch der Blick auf private und künstlerische Vorbilder wie Richard Wagner und persönliche Bekanntschaften mit Theatermännern, wie beispielsweise der zuvor erwähnte Artur Kutscher oder Max Reinhardt, Beachtung finden. Dies jedoch nur am Rande, da eine detaillierte Analyse der Vorbilder und Wegbegleiter Thomas Manns das Thema und den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Ebenso verhält es sich mit den späteren Romanen Manns, die das Theaterthema nicht völlig ausschließen, wie beispielsweise *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Die Vernachlässigung der Romane Thomas Manns gründet sich aus der später genauer begründeten Annahme, dass sich seine künstlerische Beschäftigung mit dem Theater überwiegend in den jüngeren Jahren in München abspielte. Um die Eingangsthese zu bestätigen, sind diese Jahre bedeutender als die späteren Romane.

---

<sup>1</sup> Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 2003. S. 99.

Die biographische Weiterführung bis zu seinem Tode 1955 jedoch wird mit *Luthers Hochzeit* begründet, welches nicht nur sein letztes begonnenes Werk war, sondern zudem erneut ein Drama.

Der letzte Teil der Arbeit verbindet die Erkenntnisse über Theater und Drama mit Thomas Manns epischem Schaffen. Hier werden die drei ausgewählten Novellen, alle aus den Jahren in München, die einen Theaterbesuch oder genauer einen Opernbesuch zum Mittelpunkt haben, untersucht. Die Handlung der Novellen rankt sich um eine Aufführung bzw. den Auswirkungen eines Theaterbesuches, der für die Figuren zum Verhängnis wird. Anders als in den Romanen, die sich teilweise ebenfalls direkt oder indirekt mit diesem Thema befassen, das Theater aber nicht mittelbar zum Schwerpunkt der Handlung erhoben haben, spielt hier das Theater eine eigene thematische Rolle. Diese Novellen werfen neue Fragen auf, die sich mit Thomas Manns Einstellung zum Künstlertum und seinem Einfluss auf das Bürgertum befassen: Stellt die Kunst, in diesem Fall besonders die von Mann genannte Sinnlichkeit des Theaters, eine Gefahr für das gesittete Bürgerleben dar? Und hat Thomas Mann sich dieser Gefahr unterworfen gefühlt?

Immerhin sind, wie sich an späterer Stelle zeigen wird, auch biographische Elemente in die Handlungen der Novellen eingeflossen. Die Sinnlichkeit des Theaters bzw. der Kunst ist bei Thomas Mann ein Thema, das immer wieder in seinen Werken, nicht nur in den Novellen auftaucht. Ihr gegenüber stellt sich das bürgerliche Leben, das Sicherheit und Askese bedeutet, aber auch für die Ausgrenzung bestimmter gesellschaftlicher Randfiguren steht. Als Beispiel gilt besonders *Der kleine Herr Friedemann*, dem der Einbruch der Geschlechtlichkeit in sein asketisches, kunstliebendes Leben zum Verhängnis wird.

Es soll in diesem Kapitel jedoch nicht nur auf das Theater als Institut und seine gesellschaftliche Wertung eingegangen werden. Der zweite Teil widmet sich der Gattung der Novelle und ihrer Verwandtschaft zum dramatischen Werk. Fragen, die sich hier stellen sind beispielsweise: Welche Auswirkungen hat die Beschreibung der dramatischen Inszenierung für die Novelle als epische Gattung oder welche dramatischen Mittel hat Thomas Mann für die Novellengestaltung genutzt? In den Novellen finden wir eine Verbindung von epischem und dramatischem Erzählen und die Einbettung des Theaters. Alle drei von Mann theoretisch erörterten Elemente, Epik, Drama und Theater, treffen aufeinander und bedingen sich gegenseitig. Welchen Einfluss das auf die Struktur der Novellen hat, wird im vierten Kapitel erörtert.

Thomas Manns Werke erscheinen derzeit in der aktuellsten Ausgabe und mit den neuesten Forschungsergebnissen in der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* in 28

Bänden des Fischer-Verlages (zitiert als G.k.F.A.). So weit möglich wurde hier für die Quellenforschung auf sie zurückgegriffen. Dies gilt besonders für die Essays, unter ihnen der *Versuch über das Theater*, der die Grundlage für die Kapitel 'Thomas Mann und das Theater' und 'Thomas Mann und das Drama' bildet. Leider ist die Ausgabe noch im Entstehen, so dass derzeit noch auf viele geplante Bände verzichtet werden muss. Unter ihnen befindet sich auch der *Fiorenza*-Band, der erst nächstes Jahr erscheinen soll. In diesen wie weiteren Fällen, richtet sich die Arbeit nach den Gesammelten Werken in 13 (zitiert als G.W.) bzw. bei *Fiorenza* 12 Bänden, sowie weiteren im Fischer-Verlag erschienenen Ausgaben zu und von Thomas Mann. Hinzu kommen zahlreiche historische Texte, die sich mit der Zeit und Kultur befassen, in der Thomas Mann lebte, wie beispielsweise in München und Zürich. Mit dieser Arbeit wird ein Bogen von seiner Biographie über das essayistische bzw. theoretische Wirken bis hin zu den Novellen, die hier sein episches Schaffen demonstrieren, geschlagen. Sie erstellt so ein Gesamtbild zu Thomas Manns ambivalentem Verhältnis zum Theater.

In einem abschließenden Rückblick sollen die Definitionen von Theater und Drama zueinander geführt und die Fragen nach Differenzierung und Überschneidung geklärt werden. Daraufhin sollte die Frage, inwieweit Thomas Mann ein Theatraliker, Epiker oder gar beides war, beantwortet werden können.

## 2. Thomas Mann und das Theater

Um die Frage zu klären, was Thomas Mann unter dem Begriff Theater verstand, soll zunächst anhand des Theater-Begriffs eine Definition gefunden werden. Es stellt sich also die Frage, was genau Mann mit dem Theaters verband bzw. welche Bedeutung es für ihn privat wie künstlerisch hatte. Gerade in Bezug auf das Theater, also im Gegensatz zum Drama, ist Thomas Manns Meinung ambivalent. Als Privatmann ist er ein begeisterter Zuschauer, der jede sich bietende Möglichkeit, das Theater zu besuchen, wahrnimmt, wie er 1929 in der Rede zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele selbst bekennt:

[...] Es gibt nicht ein Theater, es gibt hundert, und so ist nicht auszureden über die Mannigfaltigkeit eines Erlebnisses, das sich uns überall anbot, das man überall aufsuchte, auf jeder Reise, in jeder Stadt, in jedem Lande, ja, für das man in der Fremde, in dem 'loseren Zustande' des Reisenden, des Passanten sogar besonders empfänglich war und kaum weniger empfänglich dann, wenn man von der Landessprache, in der die theatralische Darbietung geschah, kein Wort, nicht eine Stammsilbe verstand, wie das in slawischer Sphäre oder in Ungarn der Fall war.<sup>2</sup>

Thomas Mann stellt das Theater hier begeistert als länder- und sprachenübergreifend dar. Diese Begeisterung für das Theater außerhalb der eigenen Landessprache musste er später revidieren. Es muss hier besonders auf die Betonung des Reisenden geachtet werden, denn als Exilant, also gezwungenermaßen in der Fremde, empfand er diesen Reiz des Unbekannten nicht mehr. Dies bekräftigt er in derselben Rede einige Sätze später: „Deutschland ist mein Vaterland und nicht zuletzt, vielleicht zuerst als Land des Theaters [...]“<sup>3</sup>.

Als Schriftsteller, und zwar definitiv nicht dramatischer Schriftsteller, verurteilt er den Vorrang, den das Theater gegenüber der Literatur, plastisch ausgedrückt gegenüber dem Medium Buch, beansprucht. Während das Theater „eine Kunst für die Menge“<sup>4</sup> sei, ist das epische Werk der Phantasie des Einzelnen hinzugegeben. Demzufolge sei das Theater ein Medium der Massenunterhaltung, während der Roman bzw. die Novelle folge sei

---

<sup>2</sup> Mann, Thomas: *G.W. in 13 Bänden*. Frankfurt a. M. 1974. Bd. 10, S. 287.

<sup>3</sup> Ebd., S.290.

<sup>4</sup> Mann, Thomas: *G.k.F.A.*. Frankfurt a. M. 2002-. Bd. 14.1, S. 130.

das Theater ein Medium der Massenunterhaltung, während der Roman bzw. die Novelle „einen reinen Genuß, eine hohe und zweifellose Schönheitserfahrung vermittelt“<sup>5</sup> und somit der Bildung dient. Um den Bildungsfaktor des Theaters, den er ihm im *Versuch über das Theater* zuerkennt, dennoch zu rechtfertigen, greift Mann auf die Öffentlichkeit und Gesellschaft des Theaters zurück, die die Existenz des Theaters dennoch rechtfertigen. Darauf wird im Kapitel ‘Das Theater als Tempel: Zur Öffentlichkeit des Theaters’ genauer eingegangen.

Zunächst jedoch soll die Definition des Theater-Begriffes näher betrachtet werden, um daraufhin die für Thomas Mann bedeutenden, aber problematischen Elemente des Theaters, die Sinnlichkeit und die Öffentlichkeit, näher zu beleuchten. Beide sind für Mann ganz wesentliche Elemente des Theaters und charakterisieren es als gesellschaftliches Institut.

Im zweiten und dritten Teil des Kapitels ist ebenfalls ein großer biographischer Teil zu finden, der für die Erörterung der Theater-Frage von Nöten ist, da das Theater als Kulturgut Deutschlands für Thomas Mann im Exil eine bedeutende Rolle gespielt hat. Um die Theateraffinität Thomas Manns und die Novellen, die später analysiert werden sollen, besser zu verstehen, beginnt die Untersuchung mit den Jahren in Lübeck, in denen die Anfänge seiner Theaterleidenschaft zu finden sind.

## **2.1 Thomas Manns Theater-Begriff**

„Wovon ist die Rede? Vom Drama oder vom Theater? Wir wollen die Begriffe scheiden und jedem das Seine geben.“<sup>6</sup> beginnt Thomas Mann seinen Essay *Versuch über das Theater*. Dem Theater ‘das Seine’ im Sinne Thomas Manns zu geben, erscheint jedoch leichter, als es der Fall ist, denn unter den Theater-Begriff fallen drei Varianten. Erstens das Theater als Bau für die Aufführungen von Werken im Allgemeinen, das so genannte „Brettergerüst“<sup>7</sup>. Diese Teildefinition darf wohl aus Gründen der Simplizität übergangen werden.

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 143.

<sup>6</sup> Ebd., S. 123.

<sup>7</sup> Ebd., S. 118.

Zweites ist das Theater als Institut eine „symbolische Anstalt“<sup>8</sup>, von Thomas Mann auch „Tempel“<sup>9</sup> genannt, der die Kultur und Zusammengehörigkeit eines Volkes darstellt. Er ist somit der Mittelpunkt des öffentlichen Lebens und zur Förderung des Kulturguts befähigt. Hier zieht Mann einen Vergleich zur Kirche, deren geistige Aufgabe das Theater als gesellschaftliches Institut übernehmen könne, wobei es durch den Bildungsfaktor, den das Theater zusätzlich bietet, der Kirche gegenüber sogar einen Vorteil hätte. Drittens versteht er unter dem Theater die Inszenierung der literarischen Werke auf der Bühne. Leider trennt Thomas Mann begrifflich die Inszenierung oder Bühne von dem gesellschaftlichen Institut nicht, so dass in dieser Hinsicht eine Differenzierung nicht leicht vorzunehmen ist. Der Theaterbegriff wird also im Sinne der heutigen Theaterwissenschaft eigenmächtig in Theater als Institut und Inszenierung als Realisierung von Dramentexten bzw. Partituren und Libretti in der musikalischen Inszenierung unterteilt. Dies ist von Nöten, da Thomas Mann auf beide Aspekte des Theaters eingeht, sie aber beide als ‘Theater’ im Allgemeinen bezeichnet.

Die Inszenierung, also das Geschehen auf der Bühne, zeichne sich, so Mann, durch ihre sinnliche Wahrnehmung aus. Das Sinnliche sei es, das die Inszenierung vom Drama trennt. Ihre Existenz gründe sich aus der Illusion, die das Theater dem Publikum vorgibt und die das Publikum akzeptiert. So könne die Bühne als zeitlich und geographisch freier Raum betrachtet werden: „Wo gestern Ballettbeine schwirrten, schreitet heute Medea. [...] Das Theater ist eine Gegenwart und hat kein Gestern“<sup>10</sup>. Die Literatur, die dort zur Aufführung gebracht werde, sei lediglich der Grundstoff der Inszenierung. Das Werk an sich ist zweitrangig.

Überhaupt, so Mann, habe das Theater die Literatur, also das Drama, nicht nötig und könne offenbar ohne sie bestehen: „Es ist ein Gebiet für sich, eine fremde Welt: die Dichtung ist dort nicht eigentlich zu Hause, auch die dramatische nicht, wie wir sie verstehen“<sup>11</sup>. Thomas Mann plädiert damit dafür, das Theater als kulturelles Institut eigenständig zu betrachten, das durch die „Zugeständnisse an die Literatur“<sup>12</sup> nur Abstriche zu machen habe. Das Theater sei nicht dazu da, Dramatikern eine Heimat zu bieten, es

---

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 117.

<sup>10</sup> Ebd., S. 118.

<sup>11</sup> Ebd., S. 123.

<sup>12</sup> Ebd.

sei vielmehr etwas „auf eigene Art Produktives“<sup>13</sup>, indem der Dramatiker nur Gast sei. Ihm muss daher bewusst sein, dass sein Werk nicht der Inszenierung gleich ist und potentielle Werkminderungen zugunsten der Bühne hinnehmen. Es handelt sich somit um eine Verbindung, die beiden Kunstformen die eigene Individualität nimmt.

Dass das Theater nicht im Drama seinen Ursprung habe, sondern in der „mimischen Stehgreif-Produktion“<sup>14</sup>, ist für Thomas Mann ein wesentlicher Analyseansatz, um das Theater zu begreifen, denn „hier ist das Theater aus erster Hand, Theater an sich, hier ist der Schauspieler, welcher den Dichter nicht nötig hat“<sup>15</sup>.

Er sei dem Theater über Jahre verbunden, weil „die fixierte theatralische Improvisation, die außerhalb des Theaters nicht vorhanden ist“<sup>16</sup>, ihn beeindruckt habe. Hierin zeigt sich der eigentliche Sinn des Theaters, das zur Unterhaltung des Volkes beizutragen habe. Die Vermischung von Drama und Theater führe dazu, dass dem Theater die geistige Höhe zudedacht wird, die allein der Literatur - und nicht nur dem Drama - gehört.

Zusammenfassend lassen sich nach Mann zwei Aspekte nennen, die das Theater definierten. Erstens die Sinnlichkeit, die die Inszenierung von ihrer ‘Urform’, dem Drama, trennt und es greifbar machen soll und zweitens die Öffentlichkeit, der man im Institut als Zuschauer und gesellschaftliches Mitglied ausgesetzt ist. Die Befürwortung der Symbolhaftigkeit konkurriert bei Thomas Mann mit seiner Abneigung der öffentlichen ‘Zur-schaustellung’ des Publikums und der Schauspieler.

### **2.1.1 Das Theater als symbolische Anstalt: Zur Sinnlichkeit des Theaters**

Zur Sinnlichkeit des Theaters hat Thomas Mann sich vergleichsweise häufig geäußert. Doch was genau ist unter der Sinnlichkeit des Theaters zu verstehen? Hier führt Thomas Mann den Komponisten Richard Wagner an, der unter der Sinnlichkeit den Schritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit versteht. Nach Wagner ist die Sinnlichkeit als das gegenwärtige reale Geschehen auf der Bühne, an dem der Zuschauer wortwörtlich mit sei-

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 143.

<sup>14</sup> Ebd., S. 144.

<sup>15</sup> Ebd., S. 146.

<sup>16</sup> Ebd., S. 139.

nen Sinnen teilnehmen könne. Mann kritisiert diese Definition. Ist die Sinnlichkeit das, was unsere Sinne reizt, dann müsse das Theater nicht nur das Sehen und Hören bedienen, sondern beispielsweise auch das Riechen: „Gorkis ‘Nachtasyl’ müßte [somit] stinken“<sup>17</sup>.

Und genau hier liegt die Problematik des sinnlichen Theatererlebnisses. Ist die vom Theater genutzte Illusion auf der Bühne nicht vollständig, gerät das Sinnliche, wie Wagner es versteht, schnell in Gefahr und die Wirklichkeit, das reale Brettergerüst, wird ersichtlich: „Aber der Ehrgeiz des Theaters, durch Illusion sich selbst vergessen zu machen, ist der aussichtsloseste aller Ehrgeize. Die Gefahr der Desillusion wächst mit dem Apparat“<sup>18</sup>. Aus diesem Grunde kritisiert Mann das illusionäre, sinnliche überladene Theater, bei dem der Zuschauer vom Dargebotenen etwas abziehen muss, um einer ästhetischen Wirkung habhaft zu werden:

[...] Das Gehör wird *festlich* bewirtet, nämlich mit Gesang, Versen, einer gehobenen, gereinigten Rede: Warum also einzig und allein den Gesichtssinn mit plump naturalistischen Mitteln bearbeiten? „Was hilft es!“ habe ich sagen hören. „Man muß im Theater doch immer hinzutun - oder abziehen!“ Das ist es eben: *abziehen*. Hinzutun ist eine ästhetische Tätigkeit: sie heißt mit einem Worte ‘Idealisieren’. Aber abziehen? Eine sinnliche Darstellung, die auf ungeschickte Weise so weit geht, daß man da und dort davon abziehen muß, um einer ästhetischen Wirkung teilhaft zu werden? Warum zieht das Theater nicht selbst ab?<sup>19</sup>

Gemeint ist hier das naturalistische Theater, dem Thomas Mann anscheinend nichts abgewinnen konnte. Er plädierte für das symbolhafte Theater, bei dem, nach seiner Vorstellung, die Ästhetik durch ‘hinzutun’ gewahrt bleibt. Das Sinnliche, das er vom Theater fordert, ist die Anregung der Sinne durch die Phantasie und nicht deren Überladung durch illusionären Zauber, wie Wagner ihn begreift.

Was ist das für ein ästhetischer Zustand, der dadurch aufgehoben werden kann, daß die Hände des Herrn Y. mir widerlich sind, oder daß ich mich auf einem fleischlichen Interesse für die Schultern des Fräulein Z. ertappe? - Keine Andeutung? Kein

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 161.

<sup>18</sup> Ebd., S. 141.

<sup>19</sup> Ebd., S. 161.

Am Beispiel des Schauspielers macht Mann seine Ansichten mehrfach deutlich. Besonders in der Oper ist dieser Desillusionismus häufig hinderlich. So beispielsweise bei der Rollenverteilung, bei der die körperlichen Gegebenheiten der Sänger häufig nicht denen der Rolle entsprechen, weil das stimmliche Können Vorrang hat. Ist das Bühnenbild aber derartig illusionär, wie es insbesondere bei Wagner-Opern zu sein scheint, wirkt der plumpe Sänger wie ein Störfaktor, der das ganze Phantasiegebilde zum Einsturz bringen kann. Vorteilhafter ist es hier, den Schauspieler ebenfalls als Symbol zu betrachten, so dass derartige 'Mängel' das Spiel nicht stören.

„Aber der Symbolismus des Theaters reicht ja viel weiter und höher“<sup>21</sup> schreibt Mann im fünften Kapitel seines Essays *Versuch über das Theater*. Der Symbolismus des Theaters könne sich nicht nur auf der Bühne abspielen, sondern das ganze Institut müsse davon betroffen sein. Das Theater ist ein Sinnbild, ein Symbol seiner Gesellschaft. Es spiegelt das Wesen der Gesellschaft wider und ist somit ein Teil von ihr: „Das Volk beklatscht sich selbst, indem es sie [die Künstler] beklatscht“<sup>22</sup>. Der Künstler ist also das Symbol seiner Gesellschaft, ebenso wie er in seinen Rollen das fleischgewordene Sinnbild eines vorgegebenen Charakters ist.

Durch die Symbolhaftigkeit - so Mann - sei das Theater der Kirche verwandt, die es in Zukunft, wenn der Naturalismus aufgegeben wurde und die Macht der Kirche geschwunden sein wird, als geistige Instanz sogar vollständig ablösen könne. Das symbolische Handeln auf der Bühne sei gleichzusetzen mit dem Ritus der Kirche und könne so das Bedürfnis nach geistiger und kultureller Zusammengehörigkeit erfüllen.

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 141.

<sup>21</sup> Ebd., S. 119.

<sup>22</sup> Ebd., S. 118.

## 2.1.2 Das Theater als Tempel: Zur Öffentlichkeit des Theaters

Ein bedeutender Wesenszug des Theaters als Institut der Gesellschaft ist die Öffentlichkeit, in der es zu wirken versucht. „Beim Theater [...] herrscht Arbeitsteilung“<sup>23</sup> schreibt Thomas Mann und meint damit natürlich die Arbeit mehrerer Abteilungen am Theater, wie Requisite, Bühnenbild, Orchester und ähnlichem. Arbeitsteilung im übertragenen Sinn herrscht aber nicht nur hinter und auf der Bühne, sondern auch vor ihr. Was in einem geschriebenen Werk der Leser allein ermitteln und bearbeiten muss, wird im Theater vom Publikum übernommen. Das Theater wird also dominiert von der „stumpfe[n] Menge“<sup>24</sup>, der man sich als Zuschauer unterordnen muss.

Im Allgemeinen steht Thomas Mann dieser Massenproduktion im Theater negativ gegenüber. Das Publikum zieht das Niveau des eigentlich zur Bildungsanstalt auserwählten Theaters ins Lächerliche, es könne mitunter als „prädestinierte Volksbelustigung“<sup>25</sup> gelten. Ähnlich dem Schauspieler spielt auch das Publikum eine Rolle, in der der Frack der Herren und das Make-up der Damen als Kostümierung dienen muss:

Und so macht man sich denn auf zur Tempelbude, diesem musischen Staatsinstitut. Man wirft sich in Schwarz, man hat Gesellschaftsieber. [...] Man wallfahrtet per Droschke zur Gnadenstelle. Man kämpft den Kampf der Garderobe, legitimiert mehrmals, das Billett in der Hand, sein Recht auf Kunst und bekommt seinen Stammsitz in der Menge angewiesen. Parfums, Geschwätz, Atlastaillen, die in den Nähten krachen, schlechte Menschengesichter, - Gesichter von Menschen, denen man es ansieht, daß sie weder eines guten Satzes noch einer guten Handlung fähig wären.<sup>26</sup>

Laut Manns Ausführungen, scheint die Öffentlichkeit der größte Nachteil des Theaters zu sein. Zur Bildung des Einzelnen ist es demnach, im Gegensatz zum schriftlichen Werk, nicht geeignet. Wie so häufig bei Mann stehen seine schriftstellerischen Äußerungen im Kontrast zu seinen privaten Neigungen, denn 1929 in der *Rede über das Theater*

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 131.

<sup>24</sup> Ebd., S. 136.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd., S. 140.

bekannt Thomas Mann, das „unmittelbar Menschliche des theatralischen Gemeinschaftserlebnisses“<sup>27</sup> sei es, das den Theaterbesuch zu einem besonderen Ereignis mache. Es ist somit anzunehmen, dass es sich bei dieser Kritik vielmehr um die geistig dumpfe Masse des so genannten Bildungsbürgertums handle, die das Theater aus gesellschaftlichen Gründen besucht und nicht, um dem Genuss des „lebendigen Theaters“<sup>28</sup> beizuwohnen.

In der Neufassung des sechsten Kapitels für die Aufsatzsammlung *Rede und Antwort* verdeutlicht Mann diese Vermutung. Seiner Ansicht nach sei „das ideale Theaterpublikum gar nicht anders denn volkhaft, volkstümlich-einheitlich, volkstümlich-empfindlich in seiner Seele auch für das Höchste und unverbildet-amüsabel zu denken“<sup>29</sup>.

## 2.2 Frühe Begegnungen

### 2.2.1 Das Puppentheater

Als Junge erhält Thomas Mann das Puppentheater seines älteren Bruders Heinrich und geht in diesem Spiel so sehr auf, dass er sich nicht vorstellen kann „ihm jemals entwachsen zu können“<sup>30</sup>. Natürlich sind das die Vorstellungen eines kleinen Jungen und sollten nicht überschätzt werden, doch in der Tat erinnert sich Thomas Mann zweifellos daran, „daß ich meine schönsten Spielfreuden dem Puppentheater verdanke“<sup>31</sup>. Bei dieser Erinnerung allein bleibt es nicht, denn diese frühkindlichen Erfahrungen sind es, die der Schriftsteller in seinen ersten Werken verarbeitet:

---

<sup>27</sup> G.W., Bd. 10, S. 295.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> G.k.F.A., Bd. 14.2, S. 210.

<sup>30</sup> Ebd., Bd. 14.1, S. 80.

<sup>31</sup> Wysling, Hans: *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14. Passau 1975-1981. S. 7.

Die Art wie ich dieses Kunstinstitut leitete, habe ich ausführlich in einer meiner ersten Novellen (*Der Bajazzo*) beschrieben und auch in Hanno Buddenbrooks Lebensgeschichte spielt es eine Rolle.<sup>32</sup>

Hier verbinden sich erstmals private Vorlieben mit künstlerischem Ehrgeiz. Es verwundert nicht, dass Thomas Mann seine ersten schriftstellerischen Erfahrungen eben dieser Leidenschaft zuordnete. Er fühlte sich in diesem Metier zu Hause und nutzte das Wissen und diese Sicherheit, um den ersten Novellen einen kulturellen Rahmen zu geben. Zudem verarbeitete er seine eigenen Erfahrungen in dieser Form. Das Theater ist bei Manns frühen Arbeiten das Symbol für den Gegensatz von Bürger- und Künstlertum, der ihn ein Leben lang beschäftigt. Mit den ersten Novellen, besonders dem *Bajazzo* hat Thomas Mann den Kontrast des Bürgerlichen und Künstlerischen als Leitthema begründet und damit auch auf die Ambivalenz seines Lebens hingewiesen, wie die Analyse der Novelle später zeigen wird. Dieses Verhältnis wirkt sich auch auf seine Beziehung zum Theater aus, das als Schnitt- und Sammelstelle von Kunst und Bürgertum fungiert.

Die Bedeutung dieses Puppentheaters für Thomas Mann spiegelt sich besonders deutlich in dem Weihnachtskapitel der *Buddenbrooks* wider. Hanno wünscht es sich zu Weihnachten, nachdem er mit seiner Mutter im Stadttheater - auch diese erste Erfahrung wurde auf Hanno projiziert - seine erste Oper besuchen darf. Das folgende Zitat zeigt den Augenblick, in dem Hanno das Puppentheater bekommt:

Bald nach dem Eintritt hatten seine fieberhaften Augen das Theater erblickt ... ein Theater, das, wie es dort oben auf dem Tisch prangte, von so extremer Größe und Breite schien, wie er es sich vorzustellen niemals erküht hatte.<sup>33</sup>

Es kann wohl angenommen werden, dass Thomas Mann sich über das Puppentheater ebenso freute, wie es fiktiv auch Hanno tat. Besonders wenn man in Betracht zieht, dass Thomas es bei seinem älteren Bruder Heinrich zuvor bereits häufig in Augenschein genommen haben dürfte.

---

<sup>32</sup> G.k.F.A., Bd. 14.1, S. 80.

<sup>33</sup> Ebd., Bd. 1.1, S. 590.

Die Verbindung vom Puppentheater und dem zuvor besuchten Stadttheater lässt sich völlig mit dem Theater-Begriff Thomas Manns in Einklang bringen. Der Besuch einer Inszenierung ruft bei einem Kind nicht den Wunsch nach Dramen hervor, sondern den, das Erlebte zu reproduzieren. Und zwar geht es in erster Linie nicht um die Bühnendarstellung, sondern um die „Neuheit, [das] Abenteuer, in der zügellosen Welt“<sup>34</sup>:

Das Theater ... Es sei fern von mir, eine Stätte zu schmähen, an die sich die Erinnerung so vieler seltsam erregender Eindrücke knüpft! - Man war ein Junge, man durfte das Tivoli besuchen. Ein schlecht rasierter, fremdartig artikulierender Mann, in einer ungelüfteten Höhle, die auch am Tage von einer offenen Gasflamme erleuchtet war, verkaufte die Billets, diese fettigen Pappkarten, die ein abenteuerliches Vergnügen verbürgten. Im Saal war Halbdunkel und Gasgeruch. Der 'eiserne Vorhang', der langsam stieg, die gemalten Draperien des zweiten Vorhangs, das Guckloch darin, der muschelförmige Souffleurkasten, das dreimalige Klingelzeichen, das alles machte Herzklopfen. Und man saß, man sah ... [...] König Kakadu, ein Komiker mit rotem Gesicht und goldener Krone. Eine verkleidete Dame, namens Syfax, Diener der Fee, in grauen Trikots, klatscht in die Hände und bewirkt so den unglaublichsten Zauber ... Ballett, Feenglanz [...] <sup>35</sup>

Es geht also um das gesellschaftliche Erlebnis des Theaters, das sogenannte 'Drum und Dran', das in erster Linie das kindliche Gemüt zuerst in den Bann zu ziehen vermag. Dies kann das Kind im Kleinen anhand des Puppentheaters vollziehen. Die „Arbeitsteilung“<sup>36</sup> des Theaters, die Thomas Mann aus Sicht des schreibenden Künstlers kritisiert hat, kann mit dem Puppentheater wieder Einzelarbeit werden.

Dieses Puppentheater impliziert nicht nur bei *Buddenbrooks* die Trennung von künstlerischem und kaufmännischem Leben, dem auch Thomas als Kind entgegensehen musste. Als Söhne von Kaufmännern konnten Thomas und auch Hanno nicht davon ausgehen, künstlerischen Neigungen nachgeben zu dürfen. Somit ist es für die literarisch-theatrale Entwicklung von Thomas Mann wesentlich, dem kaufmännischem Leben in Lübeck entfliehen und in München seinen künstlerischen Vorstellungen folgen zu können.

---

<sup>34</sup> Ebd., Bd. 14.1, S. 138.

<sup>35</sup> Ebd., S. 137 f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 131.

Dies war Mann nur durch den Tod seines Vaters und die Auflösung von dessen Firma möglich. Zwar kann der Einwand erhoben werden, dass sein Durchbruch mit *Buddenbrooks* nur durch das Leben in Lübeck und seine nordische Herkunft möglich war, aber schreiben konnte er dieses Werk in Lübeck nicht. Der Schriftsteller, der Thomas Mann geworden ist, hat sich in München, einer Stadt mit wesentlich stärkeren kulturellen Eindrücken gebildet und entwickelt. Lediglich die Anfänge sind mit Lübeck in Verbindung zu bringen, die Begegnung mit dem Theater als Zuschauer und seinen kindlichen, theatralen Reproduktionen. Die Bekanntschaft mit dem Dramatischen in schriftlicher und szenischer Hinsicht macht Thomas Mann erst in München.

### 2.2.2 Das Lübecker Stadttheater

Geboren in der Hansestadt Lübeck lernte Thomas Mann das Kulturleben anhand des Stadttheaters kennen, über das er Jahre später schrieb: „Mit dem Lübecker Stadttheater verbinden mich Erlebnisse, stark genug, [...] daß ich die Schicksale ihres Instituts mich herzlich angehen lasse.“<sup>37</sup> und „Ich war da, wenn es irgend ging, erlaubter- und unerlaubterweise“<sup>38</sup>. Wie in dem ersten Zitat beschrieben, fühlte sich Thomas Mann dem Hause, dem Institut verbunden. Er spricht hier als Privatmann und nicht als Romancier, der sich gern an seine Bekanntschaft mit dem Theater erinnert. Diese Erlebnisse sind für Mann positiv geprägt. Sie haben keinerlei literarischen Hintergrund und bekräftigen allenfalls seine private Zuneigung zu diesem Medium. Dies wird durch die Erwähnung Emil Gerhäusers, dem Heldentenor des Stadttheaters, verdeutlicht. Folgen wir der Annahme Manns, dass das Theater von der Literatur unabhängig sei und man des Spielens, nicht des Stückes wegen ins Theater bzw. in die Oper gehen solle, dann ist die Existenz und Erwähnung Gerhäusers ein Indiz dafür:

Damals war der junge Emil Gerhäuser Heldentenor der städtischen Oper. In seiner Stimme Maienblüte sang er den Tannhäuser, den Walter Stolzing und noch häufiger den Lohengrin. Ich will mich nicht vermessen, aber ich glaube, einen empfäng-

---

<sup>37</sup> Mann, Thomas: *Über mich selbst*. Frankfurt a. M. 1983. S. 169.

<sup>38</sup> Ebd., S. 170.

licheren, einen hingennommenen Zuhörer hat das Stadttheater nie beherbergt, als ich es an jenen zaubervollen Abenden war.<sup>39</sup>

Die Erwähnung mehrerer Rollen impliziert die Nebensächlichkeit des Werkes gegenüber der Sinnlichkeit und Spielfreude, die Gerhäuser Mann damals vermittelte. Eine ähnliche Aussage trifft Thomas Mann später über den Schauspieler Emete Novelli, der das aufgeführte Werk zweitrangig werden ließ, denn die Spielkunst Novellis war ausreichend für gute Abendunterhaltung. Damit entsprach er der Forderung Manns, das Theater ohne die Literatur, also die Dramen, fortzuführen.

Anders ist es bei der Begegnung mit der Kunst Richard Wagners, mit dem ihm eine lebenslange Hass-Liebe verband. Diese musikalische Begegnung - im Gegensatz zu der mit dem Theater allgemein - formte den Schriftsteller Mann und trug wesentlich zu seinem Theaterverständnis, auch künstlerischer Art, bei:

Später war es ein künstlerisches Kapital-Ereignis meines Lebens, die Begegnung mit der Kunst Richard Wagners, die das Theater meiner Heimatstadt mir vermittelte, - eine Begegnung, von deren entscheidender, prägender Wirkung auf meinen Kunstbegriff ich jedesmal gesprochen habe, wenn es Erläuterndes zur geistigen Geschichte meiner Bücher zu sagen galt.<sup>40</sup>

Auf die Rezeption der Wagner-Werke und seinen Einfluss auf das Schaffen Thomas Manns wird im Novellenkapitel noch genauer eingegangen. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass Wagner, zumindest in den frühen Jahren Manns, als Vermittler zwischen dramatischem Schaffen und privatem Vergnügen fungierte, wie das zuvor genannte Zitat demonstriert.

---

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd.

## 2.3 Das künstlerische München

Mit dem Umzug nach München im Jahre 1894 vollzieht sich in Thomas Mann eine Wendung. Er erlebt das Theater nicht länger nur als Zuschauer oder kindlich-spielerischer Rezipient, er taucht ein in die Bohème-Gesellschaft, die, ebenso wie seine künstlerisch veranlagte Mutter, den starken Kontrast zwischen Bürger- und Künstlertum in Manns Denken und Schaffen wesentlich beeinflusst. In München wird Thomas Mann zum Künstler und behandelt das Theater-Thema in allen ihm möglichen Disziplinen: in Essays, Reden, Novellen, Romanen und dem Drama.

Später im Exil wurde das Thema Theater mit kleinen Ausnahmen nicht mehr erwähnt. Auch diese Tatsache kann als Beleg für die Theorie gelten, dass das künstlerische München und der akademisch-dramatische Verein Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Theater stark beeinflusst habe. Besonders der *Versuch über das Theater* kann gelesen werden als Rechtfertigung für die Entscheidung zum Epiker und Romancier in einer Zeit, in der Thomas Mann sich seiner persönlich bevorzugten Kunstform noch nicht sicher war.

„Die Theaterfrage saß mir wie ein Widerhaken im Fleisch“<sup>41</sup> schreibt Thomas Mann 1906 über den *Versuch über das Theater* in sein Notizbuch. Er fühlte sich durch die Fragen der Redaktion über die Erfahrungen und Beziehungen zum Theater herausgefordert und wollte seine Ansichten darlegen. Doch so einfach, wie die Frage der *Nord und Süd* Redaktion auch geklungen haben mag, für Mann schien dies keine leichte Aufgabe. Er habe nicht Tage, sondern Wochen damit im Kampfe gelegen, fügt er im Notizbuch hinzu. Warum ein Kampf? Und genauer, ein Kampf gegen wen? Seine Notizen zur Arbeit vom *Versuch über das Theater* belegen einen inneren Konflikt, den Thomas Mann mit sich auszumachen hatte. Ein Kampf zwischen dem „lyrisch-dramatischen Dichter“<sup>42</sup> als der er sich in jungen Jahren verstanden wissen wollte und dem sich in ihm entwickelnden Epiker und Romancier? Oder ein Kampf zwischen dem Künstler Thomas Mann, der als Epiker die Vorherrschaft des Dramas verabscheute, und es als Privatmann liebte und ein regelmäßiger Besucher war? Die Antworten auf diese Fragen sind nicht leicht zu finden und können allenfalls in seiner Biographie gesucht werden.

---

<sup>41</sup> Mann, Thomas: *Notizbücher*. Frankfurt a. M. 1991/1992. Bd. 9. S. 169.

<sup>42</sup> Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 2005. S. 59.

### 2.3.1 Der akademisch-dramatische Verein

Der akademisch-dramatische Verein wurde Anfang der 1890er Jahre in München gegründet. Genauere Gründungsdaten in der Fachliteratur widersprechen sich. Hier wird Birgit Pargner gefolgt, die als Quelle die Statuten des Vereins angibt.<sup>43</sup> Demnach wurde der Verein „am 23.06.1892 mit der Uraufführung von Ludwig Fuldas *Die Sklavin* eröffnet“<sup>44</sup>. Sein Anliegen war die „Pflege der Literatur mit besonderer Berücksichtigung der neueren dramatischen Erzeugnisse“<sup>45</sup>. Er widersetzte sich der damaligen Theaterzensur und brachte so viele moderne Stücke, unter anderem von Ibsen und Wedekind, zur Aufführung.

Der Verein verstand sich also auf die Pflege der Literatur und brachte diese dramatischen Stücke zur Aufführung. Diese Verbindung von Literatur und Theater ist es, die sich als kompliziert herausstellt und die Mann später ablehnen wird. Laut Mann könne man sich entweder der Literatur oder dem Theater verpflichten. Eine Vermischung von Beidem ziehe nur Abstriche auf beiden Seiten mit sich.

1895, also etwa zwei Jahre nach seinem Umzug nach München, wurde auch Thomas Mann, der während dieser Zeit in der Universität eingeschrieben war, ein Mitglied dieses Vereins. Für Thomas Mann bedeutete die Mitgliedschaft eine Neuerung in seinem Verhältnis zum Theater. Erstmals erlebte er direkt die Verbindung von Theater und Literatur. Theaterstücke wurden von Mitgliedern geschrieben und später zur Aufführung gebracht. Es ist anzunehmen, dass Mann seine Ansichten über die Vermischung vom Theater-Ereignis mit der dramatischen Literatur in der Zeit des Vereinslebens ergründet hat.

Generell ist über den Verein, der so bedeutend an der kulturellen Landschaft Münchens mitgewirkt haben soll, relativ wenig zu finden. Zwar wurden seine Inszenierungen in der *Münchner Theaterchronik* von Hans Wagner verzeichnet, doch die Geschichte des Vereins bleibt überwiegend im Dunkeln. Die Mitgliedschaft Thomas Manns hingegen belegt, dass er am Anfang seiner Karriere dem dramatischen Schaffen und Wirken nicht abgeneigt war. Noch im ersten Jahr seiner Mitgliedschaft trat Thomas Mann - einmalig in seiner Biographie - in einem Theaterstück auf.

---

<sup>43</sup> vgl. Statuten des Akademisch-Dramatischen Vereins an der Ludwig-Maximilians-Universität.

<sup>44</sup> Pargner, Birgit: *Otto Falkenberg*. München 2005. S. 27.

<sup>45</sup> Ebd.

Im Juni 1895 spielte er in Ibsens *Die Wildente* die Rolle des Kaufmanns Werle. Weitere Auftritte Thomas Manns sind nicht bekannt. Es ist jedoch anzunehmen, dass er sich mehr einer anderen Aufgabe des Vereins hingab: den allabendlichen Lesungen von eigenen, nicht dramatischen Werken, die ebenfalls einen Teil des Vereins ausmachten. Nach der Neugründung des Vereins 1903, er war aufgrund einer zu freizügigen Aufführung von Schnitzlers *Reigen* skandalträchtig aufgelöst worden, wurde Thomas Mann im 'Neuen Verein' Vorstandsmitglied.

Mehr als die Möglichkeit eigene Werke vorzutragen, verdankt Thomas Mann dem akademisch-dramatischen Verein die Bekanntschaft mit den zukünftigen Größen der deutschen Theaterszene. Unter ihnen sind Max Reinhardt, Frank Wedekind, Otto Falckenberg und Artur Kutscher, einer der Begründer der Theaterwissenschaft in Deutschland. Besonders mit ihm hat Thomas Mann sich intensiv über theatertheoretische Grundsätze auseinandergesetzt, wie einige Essays und besonders Kutschers *Die Ausdruckskunst der Bühne* (1910), das sich direkt an dem zuvor von Thomas Mann verfassten Essay *Versuch über das Theater* (1908) orientiert, zeigen. Manns Theorie, das Theater sei vom Drama unabhängig, erfasst zu dieser Zeit exakt die theoretische Richtung, die die Theaterwissenschaft begründete, so dass ein reger Austausch mit Kutscher vorausgesetzt werden kann. Somit lassen sich die Kenntnisse Thomas Manns über das Theater nicht bestreiten und es war wohl insbesondere der akademisch-dramatische bzw. Neue Verein, bei dessen Mitwirken er sich dieses Wissen aneignete.

Nicht ohne Grund fiel sein dramatischer Versuch *Fiorenza* in die Zeit, in der er sich in dem Verein engagierte und sich daher mit dem Theater auseinandersetzte. Zu keiner Zeit seines Schaffens war das Theaterthema so präsent wie während der Mitgliedschaft im Neuen Verein. Die Beeinflussung durch die Szene muss bei Thomas Mann so stark gewesen sein, dass er, obwohl er sich bereits als Epiker verstand und mit den *Buddenbrooks* durchgesetzt hatte, einen eigenen dramatischen Versuch anstreben musste.

Die jahrelange Mitgliedschaft in diesem Verein kann nicht der privaten Theaterleidenschaft zugeordnet werden. Dies nicht nur, weil Theaterbesuche in seinen Notizbüchern nicht vermerkt sind, sondern weil diese Jahre der praktischen Arbeit am Theater, in Form der Mitgliedschaft, und am Drama, in Form der *Fiorenza*, geprägt sind. Thomas Mann hat in seiner *Gedenkrede auf Max Reinhardt* im Jahre 1943, also viele Jahre nachdem er München verlassen hatte, die Bedeutung des akademisch-dramatischen Vereins und der Bekanntschaft mit Reinhardt, nochmals betont:

Daß ich diese wundervolle Entwicklung in all ihren Phasen miterlebt habe, war mir kaum recht bewußt, während es geschah; erst jetzt, da der Tod sie schmerzlich abgerissen, nehme ich ganz wahr, wie sehr sie zu meinem Weltbilde, meiner Kunsterfahrung gehörte und welche Bereicherung sie meinem Leben bedeutete.<sup>46</sup>

## 2.4 Theaterbesuche im Wandel der Biographie

Thomas Mann hat sein ganzes Leben lang Tagebuch geschrieben. Ein Großteil dieser privaten Notizen sind erhalten geblieben, andere hat er vernichtet oder sie sind verloren gegangen. Die erhaltenen Tagebücher umfassen die Jahre 1918 bis 1921 und 1933 bis Juli 1955, also fast bis zu seinem Tode am 12. August 1955 in Zürich.

Leider existieren keine Tagebücher aus den Jahren, in denen er sich theoretisch und praktisch sehr intensiv mit Theater und Drama auseinandergesetzt hat. Gemeint sind die Jahre in München um 1900, in denen er *Fiorenza*, die bereits erwähnten Novellen und den Essay *Versuch über das Theater* geschrieben hat. Zwar existieren Notizbücher, aber sie geben kein verlässliches Bild der Besuchsfrequenz wider, geschweige denn verlässliche Daten, die zur Analyse geeignet sind, da sie hauptsächlich Einträge zu Werkplänen beinhalten und kaum gesellschaftliche Angaben. Ein Vergleich der Besuchsintervalle für die Zeit, während der er sich mit Drama und Theater beschäftigte und der Zeit in der er dies nicht tat, wäre sehr interessant, lässt sich allerdings aus den zuvor genannten Gründen nicht umsetzen.

Anhand einiger Briefe aus dieser Zeit lässt sich aber belegen, dass Thomas Mann auch hier ein regelmäßiger Theater- und Opernbesucher war. Dies nicht nur aus rein privatem Vergnügen, sondern auch, weil er anhand der besuchten Aufführungen lernen wollte, wie er beispielsweise am 19.12.1900 in einem Brief an Otto Grautoff schrieb:

Diese Woche ist vorzugsweise dem Theater gewidmet. Freitag werde ich „Rosenmontag“ und Sonnabend „Hedda Gabler“ sehen. Ich werde jetzt oft in junge Stücke gehen müssen, um die dramatischen Fähigkeiten, die daraus

---

<sup>46</sup> Mann, Thomas: *Rede und Antwort*. Frankfurt a. M. 1984. S. 573.

sprechen, mit denen zu vergleichen, die ich mirselbst zutraue, und mir auf solche Art hoffentlich Muth holen.<sup>47</sup>

Dieses Zitat belegt nicht nur seine Angst, dem dramatischen Handwerk nicht gewachsen zu sein, obwohl er es doch für eine nicht höhere Form der Kunst hielt als den Roman, mit dem er ja bekanntlich bereits Erfolge hatte. Es verrät ebenfalls, dass die These, das Theater habe mit dem Drama nichts zu tun und müsse von ihm getrennt werden, erst später aufkeimte. Thomas Mann wollte für die Verbesserung seiner dramatischen Fähigkeiten Theateraufführungen besuchen. Dies widerspricht völlig seiner späteren Grundsatfrage vom Theater als Institut und dem Drama als literarischer Gattung. Er gibt hier eindeutig zu verstehen, dass er sich für die Aufgabe, ein Stück zu schreiben, Anregungen vom Theater holen wollte. Manns spätere Äußerung, er wollte von Beginn an ein Lesedrama verfassen, das nicht für das Theater gedacht war, muss somit ernsthaft bezweifelt werden. Für ein Lesedrama hätte Mann nicht im Theater, sondern in den dramatischen Werken seiner literarischen Vorbilder suchen müssen.

Viele weitere Quellen belegen die Häufigkeit der Theaterbesuche in diesen Jahren. Derzeit mag ein weiteres Zitat aus einem Brief vom 29.08.1909 an Walter Opitz genügen:

Ich war oft in München, im Reinhardt-Theater, - das ein bedeutendes Erlebnis für mich war und mir viel Gedankenarbeit verursacht hat. Die Bekanntschaft mit Reinhardt selber hat mich so erregt, wie mich Kindskopf immer die persönliche Berührung mit einem Menschen von Sendung erregt. Ferner war ich in Bayreuth, zum „Parsifal“ [...]<sup>48</sup>

Der zeitliche Abstand beider Zitate - immerhin neun Jahre - weist darauf hin, dass sich in den dazwischen liegenden Jahren an seinen regelmäßigen Besuchen nicht viel geändert haben dürfte. Dem muss hinzugefügt werden, dass die Zeit, in der Thomas Mann in München lebte, die Glanzzeit des Theaters war. Es wurden zahlreiche neue Spielstätten eröffnet und die theaterinteressierten Bürger, zu denen Thomas Mann nachweislich gehörte, konnten ihre Leidenschaft völlig auskosten: „Nicht gering ist die kulturelle Leis-

---

<sup>47</sup> Mann, Thomas: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Frankfurt a. M. 1975. S. 127 f.

<sup>48</sup> Mann, Thomas: *Briefe*. Berlin, Weimar 1965-1968. Bd. 14/1. S. 95.

tung Münchens in den verflossenen Jahrzehnten auf dem Gebiet des Theaters. Mit der zukunftssträchtigen Jahrhundertwende ist ein Gipfel erreicht“<sup>49</sup>. Das Angebot in München war wohl das größte, das Thomas Mann jemals erlebte, so dass die Annahme, er habe sie gänzlich genutzt, wohl nicht bestritten werden kann.

Der Erste Weltkrieg scheint hier nicht viele Veränderungen gebracht zu haben, denn Kurzke vermerkt in seiner Biographie: „Das übliche Leben, Schreibtischarbeit, Theater, Konzerte, [...], geht im Kriege weiter“<sup>50</sup>, lediglich Krankheiten und eine am Ende des Krieges herrschende Lebensmittelknappheit hätten den Alltag eingeschränkt. Bestätigt wird seine Aussage von Wagners *Theaterchronik* die für die Kriegsjahre keinen Abfall der Inszenierungen in München vermerkt.

Die Arbeit kommt daher wieder auf die Jahre zurück, in denen die Tagebücher als Grundlage der Analyse ein detaillierteres Bild entwerfen. Zum Vergleich dazu findet sich im Anhang die den Tagebuchnotizen entsprechende Tabelle, die im Folgenden genauer analysiert wird. Sie zeigt die Anzahl der Theater- und Opernbesuche pro Jahr und die für Thomas Mann und sein Theaterverhalten einschneidenden Erlebnisse privater und politischer Natur. Es bleibt jedoch noch hinzuzufügen, dass die Begriffe Oper und Theater hier etwas weiter gefasst sind. So fallen in den Bereich der Oper auch Operettenbesuche, die allerdings sehr selten vorkamen. Dem Theater wurden auch Varietés und Kabarett hinzugefügt, weil auch sie eine Sparte des Theaters füllen und sich besonders in Zürich durch das Corso-Theater viele Besuche des Varietés ergaben, die nicht übergangen werden dürfen. Zudem ist eine Grenze hier nicht eindeutig zu ziehen, da beispielsweise das Kabarett unter anderem mit szenischen Texten arbeitet, sodass es sich hier strenggenommen um Sprechtheater handelt. Thomas Mann scheint ebenso dieser Ansicht gewesen zu sein, schrieb er doch 1921 in sein Tagebuch: „Politik, Redekunst und Theater passen alle drei, ein jedes mit dem anderen, sehr gut zusammen“<sup>51</sup>. Seine Vorstellung vom Theater als kulturbildendes Institut hat also nach wie vor und besonders später im Exil Bestand. Aus diesem Grunde nutzt die Familie Mann das Theaterinstitut in den Jahren vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten zur Propaganda gegen die rechte Gewalt.

Vorab lässt sich eines aus der Tabelle deutlich ablesen, das überrascht: Die Anzahl der

---

<sup>49</sup> Wagner, Hans: *200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950*. München 1958. S. 64.

<sup>50</sup> Kurzke, S. 236.

<sup>51</sup> Mann, Thomas: *Tagebücher*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1980-1993. S. 491.

Theaterbesuche überwiegt den Besuch von Opern und Operetten deutlich. Warum überrascht dies? Im Allgemeinen wird Thomas Mann eine große Nähe zur Oper, besonders der Richard Wagners, zugesprochen. Eine logische Schlussfolgerung daraus wären Opernbesuche, die die Theaterbesuche zahlenmäßig übertreffen würden. Unverständlich ist dies besonders in Anbetracht der Tatsache, dass Thomas Mann Wagner eng an die Aufführung, also das Theater im weiteren Sinne bindet: „Aber Wagner ist nur im Theater zu finden, ist ohne Theater nicht denkbar“<sup>52</sup>.

Eine Überlegung sei hierzu angeführt. Die zahlreichen abendlichen Plattenkonzerte Thomas Manns im Exil erlauben die These, dass es trotz der Behauptung Manns, bei der Oper seien Musik und Inszenierung nicht zu trennen, besonders die Musik ist, die er an der Oper zu schätzen wusste, so dass ihm dieser Genuss zu reichen schien und er keine dramatische Begleitung brauchte. Tatsächlich ist es aber viel mehr die Verbindung der deutschen Oper zu seinem Heimatland und der deutschen Kultur, die ihn zu diesen Musikabenden veranlasste. Jahre zuvor, in der bereits erwähnten Rede zur Eröffnung der Heidelberger Festspiele, erklärt sich Mann zu diesem Thema:

Was für eine lumpige Zeit, in der wir leben, und welche Lumpe wir, ihr Kinder! Der Mechanismus erstickt die Seele, Geist und Kunst gehen zugrunde, Grammophon, Film, Radio, der sportliche Rekord sind an der barbarischen Tagesordnung, [...] Man liest es, man weiß es, man kann es nicht bestreiten, und man schämt sich der Abendstunden voll niederträchtigen Genusses, die man mit seinem volltönigen Elektrola-Apparat verbrachte, diesem ordinären Zeitgebilde, das einen ohne daß man sich erst in einer Konzertgarderobe hatte herumstoßen lassen müssen, eine Brahms-Sinfonie mit fast ungetrübler Natürlichkeit des Orchesterklanges vortrug.<sup>53</sup>

Thomas Mann stellt den Genuss der Plattenkonzerte damit eindeutig unter den des Theaters bzw. der Oper. Dass er im Exil trotzdem vermehrt darauf zugegriffen hat, belegt die These, er habe am Theater gerade wegen seiner Verbindung zum Vaterland gehangen und zugunsten seiner Musik auf das amerikanische ‘Original’ verzichtet. Es war also der kulturelle Zusammenhang, mit dem er das Theater verband und das die Institute in den USA nicht bieten konnten.

---

<sup>52</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 14.1, S. 139.

<sup>53</sup> *G.W.*, Bd. 10, S. 291.

Er vermisste die geliebten deutschen Klassiker, die Inszenierung in deutscher Sprache, der Sprache, in der er auch seine Romane und Novellen verfasste.

### 2.2.1 Deutschland 1918 - 1921

Die Tagebücher beginnen im letzten Kriegsjahr des Ersten Weltkrieges und weisen mit vier Theater- und drei Opernbesuchen eine relativ geringe Frequenz auf. Allerdings beginnen sie erst im September, so dass sich eindeutige Schlussfolgerungen über die Häufigkeit der Theaterbesuche nicht erstellen lassen. Dass Thomas Mann auch im Krieg häufig das Theater besucht hat, wurde bereits angeführt. Mann lebt zu dieser Zeit mit seiner Familie weiterhin in München.

Die Jahre nach dem Kriegsende belegen einen regelmäßigen Theater- und Opernbesuch, der der kulturellen Situation Münchens entspricht. Das Theater erlebte besonders mit Beginn der zwanziger Jahre einen erneuten Boom, der unter anderem in der Auflösung der Zensur 1918 und der Verstaatlichung der Theater seinen Ursprung hatte, die zuvor meist einem Hof zuzuordnen waren. Werke naturalistischer Kunst, die in der Kaiserzeit verboten wurden und nur in Vereinen wie dem Neuen Verein gespielt wurden, konnten nun öffentlich inszeniert werden. Die Auflösung der Monarchie spiegelt sich auch im kulturellen Leben wider. Im Theater wurde die Logen- und Parkettordnung beendet und das Theater wurde volksfreundlicher.

Es galt nicht länger als kulturelle Stätte der Oberschicht und Schauplatz der königlichen Wirkungssucht, es wurde ebenso wie die Gesellschaft demokratisiert. Diesem Höhepunkt der Theatergeschichte Münchens unterlag auch Thomas Mann, der das Theater als Institut für unangreifbar hielt. In einem kurzen Essay, wohl aus den Jahren 1920/21, bekräftigte er den, seiner Ansicht nach, nicht endenden Erfolg des Theaters: „Ich glaube an das Theater und seine Unsterblichkeit und bin im Grunde außer Sorge seinetwegen, trotz aller Fährnisse und Schwierigkeiten, die es heute bedrohen“<sup>54</sup>. Diese Äußerung entstammt dem geschichtlichen Höhepunkt des Theaters in den zwanziger Jahren, denn später im Exil 1937, der Film hatte Einzug in die Theatersäle und das kulturelle Leben genommen, relativiert, ja revidiert Thomas Mann seine Ansicht: „Der Sieg des Kinos

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 920.

über das Theater durch seine soviel schärferen Reize nur begreiflich“<sup>55</sup>. Dass auch Thomas Mann nicht nur theoretisch dieser Meinung ist, sondern dem Phänomen Film auch praktisch zugeneigt war, zeigen zahlreiche Tagebuchaufzeichnungen aus dem Exil in der Schweiz und den USA, die belegen, dass auch er das Kino häufig besucht hat.

Privat sind die Nachkriegsjahre wohl die ruhigste Lebensphase Thomas Manns, die in den Tagebüchern verzeichnet ist. Seine Familie ist mit den Kindern Erika, Klaus, Golo, Monika, Elisabeth und Michael komplett. Sie bewohnt das erste eigene Haus in der Poschinger Straße in München. In diesen Jahren schrieb Thomas Mann verhältnismäßig wenig, so dass viele Theaterbesuche möglich waren.

### 2.2.2 Schweiz 1933 - 1938

Im Februar 1933 emigrierte Thomas Mann aus Deutschland und ließ sich im April in Küsnacht bei Zürich nieder. Die Entscheidung, Deutschland zu verlassen, fiel Thomas Mann nicht leicht. Zu der Einsicht, dass er hier, auch wegen seiner politischen Ansichten, nicht mehr sicher war, kam die Wahl eines geeigneten Ortes, an dem sich der deutsche Schriftsteller wohl fühlte. Diese Wahl machte er, wie ein Tagebucheintrag vom 25.09.1933 bestätigt, unter anderem von dem kulturellen Leben abhängig, das er auch in Zukunft zu führen gedachte: „Eher wäre es in Lugano denkbar, aber ein Leben dort ist mir, schon wegen der Sommerhitze u. auch wegen mangelndem Kulturreizes, Theater, Zerstreuung durch Freunde, wenig erwünscht“<sup>56</sup>. Thomas Mann traf seine bedeutendsten Entscheidungen also nicht, ohne das Theater bzw. das kulturelle Leben, das ihm wichtig war, zu bedenken. Es scheint auch ein Grund dafür gewesen zu sein, erst einmal ins deutschsprachige Ausland zu gehen, denn das vertraute Kulturleben konnte dort vorerst weitergeführt werden.

Es wurde also Zürich in der Schweiz, das diesen Wünschen anscheinend entsprach. Hier lebte er bis zur Emigration in die USA im September 1938. Beruflich arbeitete Thomas Mann gerade an der Tetralogie *Joseph und seine Brüder*. Ein schriftstellerischer Grund das Theater zu besuchen, wie es damals bei *Fiorenza* der Fall war, existierte demzufolge

---

<sup>55</sup> Mann, Thomas: *Tagebücher*. Bd. 4, S. 42.

<sup>56</sup> Ebd., Bd. 2, S. 191.

nicht. Die Analyse der Tagebücher zeigt besonders in diesen Jahren ein reges Theaterleben, das sich von der Machtergreifung der Nationalsozialisten relativ unbeeinflusst zeigt. Eher das Gegenteil ist der Fall.

Neben Thomas Mann flohen viele Künstler, unter ihnen auch Schauspieler und Regisseure ins Ausland und bereicherten so die kulturelle Landschaft außerhalb Deutschlands:

Auf seiner Bühne [dem Schauspielhaus in Zürich] fand die Hochdeutsche Sprache eine Heimat und ein Asyl [...]. Nicht nur die Klassiker, sondern auch die überall in der Welt lebenden deutschen Dramatiker, die nun Exilschriftsteller geworden waren, hatten im Schauspielhaus die dringend benötigte Bühne für ihre Stücke.<sup>57</sup>

Natürlich änderte sich die Thematik der Werke - auch der Klassiker -, die im Laufe der zunehmenden Macht der Nationalsozialisten mehr und mehr politischen Hintergrund bzw. kritischen Beigeschmack entwickelten. Der Gang ins Theater symbolisierte somit auch eine Stellungnahme gegen die rechte Regierung in der Heimat, der sich auch Thomas Mann anschloss. Ein Teil der Theaterbesuche in den Jahren 1933/34 bestand daher aus Kabaretts wie der *Pfeffermühle*, ein politisches Theater, das Erika Mann mit einigen Freunden 1933 in München gründete und das nach der Flucht in die Schweiz wieder aufgenommen wurde. Ihr Programm gründete sich größtenteils auf der Bekämpfung der nationalsozialistischen Idee und wurde von Thomas Mann mindestens mit seiner Anwesenheit unterstützt.

Es ist anhand dieser hohen Besuchszahlen anzunehmen, dass das Theaterleben in Zürich seinen für Thomas Mann gewohnten Gang nahm, ganz im Gegensatz zu Deutschland, von dem er im April 1933 in sein Tagebuch schreibt: „Nach Bermann und Daniel [...] Leben in Deutschland sehr darniederliegend, die Theater etc. leer, die Stimmung gedrückt“<sup>58</sup>. Auch Wagner bestätigt, dass die Glanzzeit des Theaters in München mit der Machtergreifung Hitlers vorbei gewesen sei.

Einige Jahre später wurden die Theaterbetriebe in München völlig eingestellt, weil die meisten Künstler in der Rüstungsindustrie arbeiten mussten. Die Betonung des Theaters

---

<sup>57</sup> Schläpfer, Beat: *Schauspiel in der Schweiz*. Zürich 1999. S. 59.

<sup>58</sup> Mann, Thomas: *Tagebücher*. Bd. 2, S. 56.

in Thomas Manns Tagebucheintrag deutet jedenfalls darauf hin, dass das kulturelle Leben in der Schweiz noch normal weiter lief. Schließlich hatte der Krieg zu dieser Zeit noch nicht begonnen, mit dem sich Thomas Mann während des Exils in Amerika dann doch verstärkt und zu Ungunsten des Theaterlebens befasste. Zu keiner (belegbaren) Zeit hat Thomas Mann privat so viel Zeit im Theater und in der Oper verbracht, wie in der Schweiz. Dies nicht nur in den dreißiger Jahren seines Schweizer Exils, sondern auch nach seiner Rückkehr 1952.

### 2.2.3 USA 1938 - 1952

Ende des Jahres 1938 ging Thomas Mann ins amerikanische Exil nach Princeton, nahe New York. Die Tabelle zeigt hier im Gegensatz zu den Schweizer Jahren schon einen deutlichen Abfall der Besuchsfrequenz, dies mag an Umzugsbanalitäten und der Tätigkeit an der Universität Princeton liegen, die weniger Zeit für das Theater zuließ. Nur zwei Theaterabende in diesem Jahr fanden in Amerika statt, die meisten waren demnach noch in der Schweiz. Obwohl er in der Nähe der amerikanischen Monopolstadt für Theater wohnte, schien ihn das Theater im Ausland nicht sonderlich zu interessieren. Generell kann für die Zeit des amerikanischen Exils eines festgehalten werden: Thomas Mann hat kaum noch die Oper besucht und sich statt dessen vermehrt allabendlich Schallplatten angehört. Darunter hauptsächlich geliebte deutsche Opern wie die von Richard Wagner, mit denen er im Exil der deutschen Kultur, wie er sie in Erinnerung hatte, verbunden war. „Oft sind es die gesellschaftlichen Erinnerungen, die beim Musikhören wirken“<sup>59</sup> schreibt Thomas Mann Anfang des 20. Jahrhunderts in sein Notizbuch. Dieses für *Dr. Faustus* notierte Zitat bekräftigt aber auch viele Jahre später in der Exilzeit seinen Standpunkt zur Musik. Da anzunehmen ist, dass in den USA keine oder kaum deutsche Opern aufgeführt wurden, scheint das Interesse Thomas Manns an Aufführungen stark gesunken zu sein. Dies gilt auch für das Sprechtheater, dem Thomas Mann - so scheint es zumindest - in der englischen Sprache nicht zugeneigt war. Er machte keinen Hehl aus seiner Vorliebe für die deutsche Kultur, die er ins Exil mitzunehmen und weiterzuführen gedachte.

---

<sup>59</sup> Mann, Thomas: *Notizbücher*. Bd. 7, S. 47.

Dem gegenüber stand ein relativ junges amerikanisches Theater, das statt Klassiker sozialkritische Werke zur Aufführung brachte. Dem kam in den USA ein starkes finanzielles Interesse am Theaterinstitut hinzu, das mehr als funktionierendes Geschäft, denn als Kunststätte fungierte. Dem alten traditionsbeladenen deutschen Theaterbewusstsein Thomas Manns stand somit eine völlig gegensätzliche Position des Kulturverständnisses gegenüber, dass er nicht zu würdigen gedachte.

1939 sank die Besuchsfrequenz nochmals etwa um die Hälfte. Es liegt nahe, dies mit dem Kriegsausbruch in Deutschland in Verbindung zu bringen, da Thomas Mann sich überwiegend mit den Verhältnissen 'zu Hause' befasst hat. Es ist in zahlreichen Texten belegt, dass die Familie Mann häufig am Radio saß, um die Geschehnisse in Europa zu verfolgen, statt sich kulturell zu vergnügen. Zudem verbrachte Thomas Mann viel Zeit mit Reden, die er in Theatern hielt und mit denen er die Amerikaner über die Verhältnisse in Deutschland und dem von ihnen geführten Widerstand aufzuklären versuchte.

Das Theater als Institut der Gesellschaft wurde umfunktioniert als Institut der Politik, in dem die neuesten Nachrichten über den Krieg an das Volk, insbesondere die Exilanten, weitergegeben wurde. Eine Tatsache, die für Thomas Mann nicht problematisch gewesen sein muss, denn erstens war das amerikanische Theater nicht sein Theater und zweitens war die bereits erwähnte Verbindung von Politik und Theater für ihn positiv besetzt.

1941 zieht die Familie Mann nach Pacific Palisades, nahe Los Angeles, um. Das Theaterleben Thomas Manns ändert sich jedoch auch hier nicht, es geht teilweise sogar gegen Null, wie die Statistik zeigt. Ein von Thomas Mann und anderen deutschen Künstlern im amerikanischen Exil entworfener „Theaterplan“<sup>60</sup>, symbolisiert das für die Exilanten in Amerika nicht geeignete Theaterangebot. Man wollte ein Stück Heimat in die USA holen. Zitate wie das Folgende finden sich in den vierziger Jahren häufig in Manns Tagebüchern: „Über ein zu bauendes Ausstellungs- und Theaterhaus in Los Angeles“<sup>61</sup> an dem sich anscheinend sogar Max Reinhardt beteiligen wollte, denn im Mai 1942 schrieb Thomas Mann einen „Brief an Reinhardt nach New York über den Theaterplan“<sup>62</sup>. Anscheinend blieb es jedoch bei dem Plan, denn von einer Umsetzung ist in Thomas Manns Tagebüchern nichts zu lesen.

---

<sup>60</sup> Mann, Thomas: *Tagebücher*. Bd. 5, S. 434.

<sup>61</sup> Ebd., S. 308.

<sup>62</sup> Ebd., S. 434.

## 2.2.4 Schweiz 1952 - 1955

Im Alter von siebenundsiebzig Jahren zog Thomas Mann zurück in die Schweiz, die er 1937 zusammen mit seiner Frau in Richtung USA verlassen hatte. Die Anzahl der Theaterbesuche stieg hier trotz seines hohen Alters erneut enorm an. Dieses Bild fügt sich ein in die Worte Lavinia Jollos-Mazzucchetti, einer Freundin und Übersetzerin Thomas Manns: „Die Jahre in Kalifornien hätten ihn ‘ausgehungert’, sagte er, nun wolle er sich in Zürich schadlos halten“<sup>63</sup>. Diese von Thomas Mann anscheinend in einem persönlichen Gespräch gefallene Aussage, bestätigt das Ergebnis der Tagebuch-Analyse. Die Jahre in Kalifornien waren, auf das Theater bezogen, karg und trostlos und Thomas Mann, der Asket in so vielen Lebensfragen, hat unter dieser Abstinenz so sehr gelitten, dass er diese Jahre in Zürich nachholen wollte.

Das Theater scheint ihn auch in dieser letzten Phase seines Lebens so beeinflusst zu haben, dass er erneut an das Schreiben eines Dramas dachte. Der Titel stand bereits fest, es sollte *Luthers Hochzeit* heißen und sich, ganz ähnlich wie *Fiorenza*, um ein historisch-biographisches Thema handeln, das ihn schon ein Leben lang beschäftigte. Es handelte sich um die Hochzeit des Reformators Luther mit einer Nonne. Ein Thema, das auch Wagner für eine Oper in Aussicht gestellt hatte. Seine Tochter Erika, in den letzten Jahren seine ständige Begleiterin, hat diese späte Rückführung zum Drama in ihrer Biographie über das letzte Jahr Thomas Manns festgehalten:

*Luthers Hochzeit*, ein Stoff, den schon Wagner (anstelle der ‘Meistersinger’) in Aussicht genommen hatte, war dafür vorbestimmt und hat meinen Vater bis zum Ende beschäftigt. Das Theater, - er hat es sein Leben lang geliebt und immer gehofft, seinen Forderungen eines Tages gerechter werden zu können, als der Neunundzwanzigjährige dies vermochte, der „Fiorenza“ schrieb. Wieviel und mit welcher Hingabe an jeden Augenblick hatte er seither gesehen! Wie genau hatte er sie alle beobachtet, die Diener und Bevollmächtigten des Theaters, und war ihren Wirkungen auf den Grund gegangen, - auch und besonders denen der Dramatiker. Wie man ein handfestes Stück zimmert, - er meinte es endlich zu wissen.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Jollos-Mazzucchetti, Lavinia: *Thomas Mann und das Theater*. Berlin 1965. S. 277.

<sup>64</sup> Mann, Erika: *Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater*. Frankfurt a. M. 2005. S. 16.

Diese Äußerung kann wohl als eine der bedeutendsten aus den letzten Jahren Manns gewertet werden. Sie beinhaltet die Antworten auf so viele Theorien zu Manns Theaterfrage. Thomas Mann habe sein Leben lang von den Dramatikern lernen wollen, um seinen Fehltritt *Fiorenza* wieder gut zu machen. Thomas Mann hat es also nicht aufgegeben, ein Dramatiker sein zu wollen, wie es Lavinia Jollos-Mazzucchetti behauptet. Er scheint eher der Gattung gefolgt zu sein, die ihm leichter viel, bis er seine Fähigkeiten verbessert hatte. Diese Zeit sollte laut Erika Mann in den letzten Jahren in der Schweiz gekommen sein. Leider konnte Thomas Mann sein letztes Werk und die potentielle Rechtfertigung nicht nur als Epiker, sondern auch als Dramatiker nicht mehr beenden. Was bleibt sind die Theaterbesuche, mit denen er seine lebenslange Liebe zum Theater nochmals unter Beweis stellte.

### 3. Thomas Mann und das Drama

Folgt man Hermann Kurzke in seiner Biographie *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, so zeigt sich auch hier ein junger Thomas Mann, der nicht von Beginn an ein Epiker und Romancier war.

Seine ersten Frühversuche im Alter von etwa vierzehn Jahren galten der Lyrik und besonders den Dramen, die dem jungen Künstler „als Grundlage zu Theateraufführungen dienten, die [er] mit jüngeren Geschwistern vor Eltern und Tanten veranstaltete“<sup>65</sup>.

Leider, so Hermann Kurzke, sind „die frühen Dramen und Lyrika [...] vernichtet oder verloren“<sup>66</sup>, so dass sie nicht weiter verfolgt werden können. Thomas Mann selbst beschreibt diese Versuche als wenig bedeutend für seine spätere Arbeit als Schriftsteller. Sie glichen eher dem Spieltrieb eines Kindes, als den ernstesten Experimenten eines Künstlers: „Diese ersten Schreibereien hatten nur den praktischen Zweck, dem Familien-Theater eine textliche Grundlage zu geben“<sup>67</sup>, denn „es war ja drollig, was ich mir einfallen ließ, aber Zukunftshoffnungen darauf zu gründen, ließ niemand, auch ich nicht, denke

---

<sup>65</sup> Wysling, S. 7.

<sup>66</sup> Kurzke, S. 57.

<sup>67</sup> Wysling, S. 8.

ich, sich in den Sinn kommen“<sup>68</sup>. Manns späteren Angaben zufolge sind aber genau diese Schreibereien der Inbegriff des Dramatikers, wie er ihn forderte:

Viel mehr, als es jetzt der Fall ist, sollten die Schauspiel-Verfasser wieder in und mit dem Theater leben, ja, eine Versöhnung, ein ineinander Aufgehen der Interessen ist vielleicht erst möglich, wenn der Bühnendichter wieder unmittelbar zur Schauspielerschaft gehört, als Dichter aus ihr hervorgeht.<sup>69</sup>

Ein Dramatiker, der für die Bühne schreibt, müsse also auch mit ihr leben. Mann unterscheidet hiermit deutlich das Drama, das geschrieben wird, um inszeniert zu werden und das so genannte ‘Lesedrama’, das zwar allen dramatischen Richtlinien folgt, sich aber nicht an der Bühne orientiert und folglich nur für die Leserschaft gedacht war.

Nun sollen die Frühversuche Manns nicht mit den bedeutenden Dramen gleichgesetzt werden, die damals geschrieben wurden. Wohl aber sollen diese Parallelen von kindlichen Spielereien und späterer essayistischer Stellungnahme nicht übergangen werden.

Dass die Arbeiten des jungen Schriftstellers aber doch der Beginn einer Theater-Karriere der besonderen Art war, zeigt sich an einem, so scheint es, erstem ernsthaft dramatischen Versuch in München, also im Alter von etwa neunzehn Jahren:

In der ersten Münchener Zeit hat Mann wenigstens den ersten Akt zu einem Märchenspiel in Versen mit dem Titel *Der alte König* geschrieben. Theaterruhm muss ihm vorgeschwebt haben, denn er bezeichnete es ausdrücklich als Bühnendichtung.<sup>70</sup>

Leider hat Thomas Mann diesen Versuch nicht zu Ende gebracht, so dass auch hier nicht viel mehr vermerkt werden kann, als dass er dieses Drama hat schreiben wollen. Wesentlich ist jedoch, und das macht den Unterschied zu den jüngeren Versuchen aus, dass Thomas Mann *Der alte König* als Drama bezeichnete. Der ‘Theaterruhm’, den Kurzke hier erwähnt, unterstellt ihm direkte schriftstellerische Erfolgsabsichten, die wohl aber nicht, sollten sie wirklich vorhanden gewesen sein, stark genug gewesen waren. Das erste Bühnenwerk blieb unvollendet.

---

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> *G.k.F:A.*, Bd. 14.1, S. 149.

<sup>70</sup> Kurzke, S. 58.

Festzuhalten bleiben die Frühversuche eines im Grunde werdenden epischen Dichters, der sich aber, den Gegebenheiten der Zeit anpassend, am Drama versuchte. Es scheint zwar, als wollte Mann sich durch die Vernichtung dieser Erstversuche gänzlich von der dramatischen Form verabschieden, aber anscheinend konnte er den Wunsch, ein Dramatiker zu sein, nicht so schnell aufgeben, denn seine ersten Novellen, der zuvor erwähnte *Bajazzo*, aber insbesondere *Der kleine Herr Friedemann* handeln nicht nur von dem Einfluss des Theaters bzw. der Oper auf den Menschen, sie richten sich auch systematisch nach dem traditionellen Schema des Dramas. Dies wird das Novellenkapitel näher zum Ausdruck bringen.

Trotz allem ließ ihn der Drang nach dramatischem Schaffen nicht los, wie sein 1906 veröffentlichtes Drama *Fiorenza* und der *Versuch über das Theater* belegen. Thomas Mann beschreibt in seinem Theater-Essay den „Terrorismus der Literatur über das Theater“<sup>71</sup> und fühlt in dieser Hinsicht eine Verbundenheit mit dem Theater-Institut, da auch ihm als Dichter das Drama aufgedrängt wird. „Man weiß nichts von uns auf der anderen Seite. Man kennt uns dort nur insofern wir dem Theater unseren Tribut gezollt haben“<sup>72</sup>, schreibt er und kritisiert damit die Gleichgültigkeit der Theaterwelt dem „Geschreibsel“<sup>73</sup> von Novellen und Romanen gegenüber.

In seinem Theater-Essay beschreibt Thomas Mann die Verlockung, als Dramatiker zu bestehen, in der Figur des ‘Herrn M.’, dem Manns eigene Absichten aber wohl nicht allzu fern standen:

Herr M. hatte seinem Namen durch eine Reihe distinguiertes Romane und Novellen literarischen Ruf verschafft. Dieser Ruf genügte ihm nicht; das Rampenlicht, die plumpe Öffentlichkeit, der sinnfällige Ruhm des Theaters verlockte ihn, und er schrieb ein Stück, in welchem er allen sich anbietenden dichterischen Wirkungsmöglichkeiten fast heldenmütig entsagte, sich mit zusammengebissenen Zähnen den Bedürfnissen der Kulisse bequemte.<sup>74</sup>

Dieses Zitat enthält zweierlei. Zum einen die geringe Wertschätzung für diese sich den Gegebenheiten unterwerfende Handlung, aber zum anderen auch die Einsicht, sich eben

---

<sup>71</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 14.1, S. 148.

<sup>72</sup> Ebd., S. 124.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Ebd.

dieser Gattung hinzugeben, weil der Ruhm als Theaterdichter sogar den Epiker lockt. Ähnlich muss es auch Thomas Mann ergangen sein, der sich in dieser Disziplin, die sehr zu seinem Leidwesen als die höchste angesehen wurde, einfach beweisen wollte.

Bei all der Kritik am Theater und den Dramen, darf also nicht vergessen werden, dass sie von einem Schriftsteller kommt, der als Dramatiker nicht bestanden hat. Denkt man auch hier wiederum an *Fiorenza*, das Drama, das Thomas Mann nach seinem Erfolg mit den *Buddenbrooks* verfasste, stellt sich die Frage, ob diese Anmerkungen nicht einem Künstler entspringen, der schlicht und ergreifend gekränkt ist, weil sein Versuch des Tributvollens nicht die gewünschte Wirkung erhalten hat. Wäre der Essay ohne das vorangegangene Stück erschienen, hätte ein Dichter wie Thomas Mann nie ein Drama verfassen dürfen, um sich diesem Vergleich zu entziehen bzw. seinen eigenen Äußerungen Folge zu leisten.

### 3.1 Thomas Manns Dramen-Begriff

„Wovon ist die Rede? Vom Drama oder vom Theater? Wir wollen die Begriffe scheiden und jedem das Seine geben.“<sup>75</sup>. Auch dieses Kapitel beginnt erneut mit der den Essay *Versuch über das Theater* einleitenden Frage. Die genaue Definition des Dramas nach Thomas Mann zu finden, birgt völlig andere Probleme als die des Theaters. Er selbst beschreibt den Dramen-Begriff im ersten Kapitel seines Theater-Essays: „Das Drama ist schließlich eine Dichtungsform“<sup>76</sup>. Doch diese äußerst kurze Feststellung allein reicht für eine Definition nicht aus und so grenzt er es in zweierlei Hinsicht (und damit zu seinen beiden Grenzgebieten) ab: zum Theater inklusive der Inszenierung einerseits und zur Epik, besonders in Form des Romans, andererseits und nimmt bei dieser Trennung unterschiedliche Positionen ein. Gilt es das Drama vom Theater zu trennen, fällt es ihm schwer zwischen seiner Position als Schriftsteller und seiner Liebe zum Theater zu separieren. Die Differenzierung der literarischen Gattungen Drama und Roman scheint Thomas Mann wesentlich persönlicher zu betreffen, denn er nimmt hier eindeutig die Position des Romanciers ein.

---

<sup>75</sup> Ebd., S. 123.

<sup>76</sup> Ebd.

Zwar wird es in seinem Essay nicht deutlich hervorgehoben, aber Thomas Mann beschreibt hier das Drama als Grenzgattung zwischen Literatur und Theater, indem es als literarisches Werk 'geboren' wird, um dann in Form der Inszenierung die Theaterbühne zu erreichen. Auch wenn er die Trennung von Drama und Theater propagiert, gerät er im Laufe seines Essays in Bedrängnis und muss die Verbindung von beiden gelten lassen. Im sechsten Kapitel bestätigt Mann die Geburt des Dramas als Literaturgattung aus dem Schauspielerischen:

Wer war eher, der Schauspieler oder der Dichter, welcher ihm Stücke schrieb? Keiner von beiden; denn der erste Theaterdichter war der Schauspieler [...]. Der Theaterdichter, nichts als der Bundesgenosse des Schauspielers bisher, emanzipierte sich und begann, das Theater [...] als ein Mittel [...] zu betrachten und zu behandeln. [...] Das Schauspiel ward Literaturgattung, das Buchdrama entstand.<sup>77</sup>

Historisch betrachtet Thomas Mann das Drama als zugehörig zum Theater. Erst im Laufe seiner Geschichte wandte es sich vom Theater ab und konnte auch allein bestehen. Im Hinblick auf sein eigenes Werk bestätigt sich die Qualität eines Dramas durch die Schwierigkeit, es zur Inszenierung umzuwandeln: „Das moderne Bühnenstück darf ja nicht eigentlich bühnenfähig sein; eine süblime Untauglichkeit muss es ja als Dichterverk kennzeichnen“<sup>78</sup>. Das Drama erhält bei Thomas Mann somit eine literarische Definition. Sein Ursprung allerdings sei im Schauspiel zu finden. Inwieweit es sich dennoch gattungstheoretisch vom Roman abgrenzt, verdeutlicht das folgende Kapitel.

### **3.1.1 Das Drama als Gegensatz zum Roman?**

Als logische Folge der Abgrenzung von Theater und Drama folgt die literaturinterne Differenzierung von Drama und Roman. Auf den ersten Blick scheint Thomas Mann eine strikte Abgrenzung der Gattungen und die sich daraus ergebende Rangfolge von Drama und Roman abzulehnen:

---

<sup>77</sup> Ebd., S. 146.

<sup>78</sup> Ebd., S. 147.

Ich habe mich hier, ungelehrt, anspruchslos und für meine Person, mit der Anschauung auseinanderzusetzen, als ob dem Drama im Reiche der Dichtkunst der Vorrang gebühre. Ich überlege im voraus, daß heute, zur Zeit der Zwischengattungen, der Mischungen und Verwischungen, des autonomen Künstlertums, - daß es heute, wo kaum Grenzen festzuhalten sind, eine Narrheit ist, auch noch von Rangordnung zu reden.<sup>79</sup>

Vor dem Hintergrund von *Fiorenza* jedoch wirkt die vorangegangene Äußerung wie eine Verteidigung seines eigenen Schaffens. Thomas Mann hat sein Drama selbst als Zwischenstück beschrieben und begründet diesen literarischen Fehltritt im Nachhinein als moderne Vermischung der Gattungen. Dass er die Auflösung der Rangfolge jedoch nur solange vertritt, wie das Drama über dem Roman steht, zeigt die vehemente Verteidigung des Romans gegenüber dem Drama. Selbst die Begründung für eine Vermischung von Epik und Drama klingt wie eine Verteidigung des Romans:

[...] angenommen, daß eine größere Zusammengesetztheit der Wirkungsarten einer Kunstgattung ihren vornehmeren Rang bewiese: sind im Roman nicht Lyrik und Drama beschlossen, so gut wie im Drama nicht Epos und Lyrik? Ist der Roman nur Deskription und äußere Gegenständlichkeit oder nicht etwa auch Seele, Leidenschaft, Schicksal? Bietet er nicht die lyrische Kontemplation des Monologs und die stürmische Bewegung der Wechselrede? Gibt er nicht Mienenspiel, Gestenspiel, pittoreske Sichtbarkeit? Wo ist der Dramenauftritt, der eine moderne Romanszene an Präzision des Gesichtes, an intensiver Gegenwart, an *Wirklichkeit* überträfe? Sie ist *tiefer*, behaupte ich, diese Wirklichkeit, im Roman, als im Drama.<sup>80</sup>

Bei genauerer Betrachtung spricht Thomas Mann hier nicht für die Vermischung der Gattungen im Allgemeinen, er begründet vielmehr die Vereinigung von Epik, Drama und Lyrik im Roman, dem somit die Spitze der Literaturreihe gebühren müsse. Die Dimensionen, die der Romanautor nutzen könne, um seine Figuren zu beschreiben, sei wesentlich facettenreicher als die Momentaufnahme, die der Dramatiker skizziert.

---

<sup>79</sup> Ebd., S. 127.

<sup>80</sup> Ebd., S. 128.

„Wer fing nicht mit dem Drama an“<sup>81</sup> fragt Thomas Mann seine Zuhörer in der *Rede über das Theater*. Die darin versteckte Aussage, das sich der Schriftsteller vorerst an der einfacheren Disziplin versucht, um sich darauf dem vielschichtigeren und damit schwierigeren Roman zu widmen, denn niemand beginnt, so Mann, mit der höchsten Kategorie. Vielleicht ist das der Grund, warum *Fiorenza* von ihm später nicht mehr als Drama bezeichnet wurde, denn das Erscheinen des Dramas nach dem Roman *Buddenbrooks* würde Thomas Manns Aussage in der Praxis widerlegen.

### 3.1.2 Die Maske als dramatisches Stilmittel

„Seit dem *Kleinen Herrn Friedemann* vermag ich plötzlich die diskreten Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann“<sup>82</sup> schreibt Thomas Mann 1897 an Otto Grautoff und begründet damit seinen ganz individuellen Schreibstil. Er sucht sich für die Beschreibung seiner Figuren bestimmte Schablonen, die er sich durchaus auch bei anderen Autoren ‘ausleiht’, wie er es für *Friedemann* bei Fontanes *Effi Briest* getan hat und füllt sie mit einer Mischung aus biographischen und fiktiven Geschehnissen.

Diese ‘Stereotypen’ behandelt Thomas Mann auch in seinem *Versuch über das Theater*. Hier jedoch verurteilt er sie im Zuge seiner Dramenkritik als „rohe[...] Simplifikation und willkürliche[...] Abbrüviatur“<sup>83</sup>. Die Dramenfiguren unterliegen der „Oberflächlichkeit, des Schattenhaften“<sup>84</sup>, in der sie nur der fortlaufenden Handlung dienen und darüber hinaus keinerlei Funktion oder Tiefgang haben:

[...] im Gegensatz zu der Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, daß es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> G.W., Bd. 10, S. 285.

<sup>82</sup> G.k.F.A., Bd. 21.1, S. 89.

<sup>83</sup> Ebd., Bd. 14.1, S. 129.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Ebd., S. 130.

Auch wenn Thomas Mann hier die verurteilten dramatischen Stereotypen von den literarischen Masken und Formen, die er nutzt, sprachlich gekonnt zu trennen weiß, kann eine typologische Übereinstimmung nicht versteckt werden. Er verachtet dieses Element also im Drama, hält es aber in Roman und Novelle für angebracht und nützlich. Diese Trennung rechtfertigt er mit der Begründung, die Maske im Drama zeige lediglich die einschichtigen „Vogelscheuchen des ‘Vaters’ [oder] des ‘Liebhabers’“<sup>86</sup>, wogegen der epische Dichter die Charaktereigenschaften der Maske, die er sich erwählt hat, mit gegensätzlichen Attributen füllen kann, um so eine vielschichtige, wirklichkeitsgetreue Figur zu erstellen:

Der Romandichter wird sich nicht unbedingt genötigt fühlen, der Figur die Abzeichen ihrer Wesensart mit pittoresken Strichen ins Gesicht zu malen. Im Gegenteil wird er vielleicht einen besonderen Reiz darin finden, das Äußere des Mannes in einen betont ironischen Gegensatz zu seiner seelischen Verfassung zu bringen, - so wird es ihn vielleicht lebenswahrscheinlicher dünken.<sup>87</sup>

Als ein Beispiel von vielen kann hier wiederum die Figur des Herrn Friedemann angeführt werden, der die Maske eines Krüppels trägt, sein Charakter aber mit Herzlichkeit und Kunstliebe gefüllt ist. Die Maske oder Stereotype verschafft dem Drama also eine stupide, vereinfachte Personengestaltung, wogegen sie der Epik zu einer tieferen Charakterisierung verhelfen kann.

### **3.2 *Fiorenza* - Das Sorgenkind**

Warum Thomas Mann sich unbedingt an der „ungewohnten dramatischen Form“<sup>88</sup> versuchen wollte, veranlasst die Wissenschaft auch heute noch zu Spekulationen. Allgemein gilt die Begründung, er habe sich dem Renaissance-Thema während der Italienreise genähert und es, den Erfordernissen seiner Zeit gemäß, in einem Drama bearbeitet.

---

<sup>86</sup> Ebd., S. 129.

<sup>87</sup> Ebd., S. 120.

<sup>88</sup> Wysling, S. 178.

Die Begründung, er habe das Drama geschrieben, weil zu seiner Zeit das Thema Renaissance in dramatischer Form häufig dargestellt wurde, erscheint jedoch zu einfach und basiert wohl darauf, dass es keine eindeutige Stellungnahme Manns zu seinen Gründen gibt. „Ich bin neugierig, ob ich im nächsten Jahr etwas halbwegs Dramatisches zustande bringen werde“<sup>89</sup> schrieb Thomas Mann im Dezember 1901 an Kurt Martens. Kurzke zitiert Thomas Mann weiter: *Fiorenza* sei ein Produkt von „Ruhmeslust“<sup>90</sup> eines „vom Erfolg umstrickten“<sup>91</sup>.

Es kann also keineswegs nur davon ausgegangen werden, dass Mann das Thema an sich bearbeiten wollte und dafür die dramatische Form in Kauf genommen hat. Es ging ihm mindestens im gleichen Maße darum, quasi als neues Experiment, sich an der nächst höheren Stufe der Literatur zu versuchen. Erst im Nachhinein, als *Fiorenza* nicht den gewünschten Erfolg brachte, verteidigte Mann den Roman als zumindest gleichwertig mit dem Drama.

Der Einfluss des akademisch-dramatischen Vereins lässt zusätzlich darauf schließen, dass er sich den Produktionen seiner Vereinskollegen anschließen wollte. Im Widerspruch zu seiner Kritik am Drama als höchster literarischer Form schreibt er über den Versuch, ein Drama schreiben zu wollen, er mache den „Versuch eines Liedes in höherem Tone“<sup>92</sup>. Das Drama galt also auch ihm zu dieser Zeit als höhere Gattung als der Roman, an dem er sich bereits erprobt hatte. Warum aber sollte es ausgerechnet das Savonarola-Thema sein? Das einzig nützliche Zitat, das sich einer Antwort auf diese Frage nähert, findet sich in einem Brief Manns an Karl Bachler aus dem Jahre 1955:

Wenn ich mich zu erinnern suche, was mich damals bewog, dem, was mir vorschwebte, die dialogische, szenische Form zu geben, - ohne mich freilich um das Theater und seine Forderungen, die zeitlichen auch nur, ernstlich zu kümmern, so finde ich immer dies, daß es der dialektische, kämpferisch-widersprüchliche, innerlichst diskursive Charakter des Stoffes war, der mich dazu bestimmte: dieses rivalisierende, um den höchsten Preis die Herrschaft, die Macht streitende Einander entgegen Treten des ästhetischen und des religiösen Willensimpulses, der Ideen des

---

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Kurzke, S. 178.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> G.W., Bd. 8, S. 1063.

ewigen Festes und der heiligen Vergeistigung des Lebens, - verkörpert die eine durch den Mediceer und seine humanistische Gevolkschaft, sein Künstlervölkchen, die andere durch einen Savonarola, den ich nicht, religionsgeschichtlich, als Vorläufer der Reformation, sondern, rein symbolisch, als den großen Widersacher der Schönheit, den asketisch-pessimistischen Kritiker des Lebens sah: als den düster faszinierenden Propheten des reinen Geistes, als einen Künstler ebenfalls, der aber 'zugleich ein Heiliger' ist und in einer von ästhetischer Hochkultur verwöhnten, für jeden neuen Reiz empfänglichen Zeit und Welt 'die Moral wieder möglich' macht. Dialektik und Symbolik sind Lockungen für das Theater, auch wenn es an jeder Rücksichtnahme auf dieses fehlt.<sup>93</sup>

Thomas Mann ging es somit vielmehr um die Beschaffenheit der Figuren, die die dramatische Form nahezu forderten, als um die Darstellung der Renaissance als Drama. Erinnern wir uns an die Äußerungen, das Theater müsse symbolisch sein, dann lassen sich die Hauptcharaktere des Stücks eindeutig als Symbole erkennen. Als bestes Beispiel hierfür ist wohl Fiore zu nennen, die Kurtisane, die für die Vergnügungs- und Kunstsucht der Stadt steht und durch die Namensgebung zur Allegorie von Fiorenza wird, um deren Besitz die Moral in Form des Savonarola und die Kunst in Form des Lorenzo buhlen. Aber auch das Künstlervolk, das sich um Lorenzo scharft, ist symbolisch zu verstehen. Elisabeth Galvan erwähnt in diesem Zusammenhang das Münchner Kabarett *Elf Scharfrichter*, das sich Anfang des 20. Jahrhunderts „die Bekämpfung von Zensur und Klerikalismus“<sup>94</sup> zur Aufgabe gemacht hat. Die Besetzung dieses Kabarett findet sich im zweiten Akt von Manns Drama wieder:

Elf Männer und eine Frau - dies ist nicht nur die personelle Besetzung des Kabarett der „Elf Scharfrichter“, sondern ebenso die Konstellation des zweiten Aktes von *Fiorenza*. Hier sind es elf Künstler, wie von Thomas Mann ausdrücklich vermerkt, welche in ihrer Runde Fiore empfangen.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Wysling, S. 212.

<sup>94</sup> Sprecher, T. / Wimmer, R.: *Thomas Mann Jahrbuch*. Bd. 21. Frankfurt a. M. 2008. S. 68.

<sup>95</sup> Ebd.

Thomas Mann orientiert sich merklich an dem Kabarett. Dies belegt nicht nur die Erörterung Elisabeth Galvans, sondern auch die Tatsache, dass einer der Künstler, Francesco Romano, zwar in der Szenenanweisung Erwähnung findet, aber im Gegensatz zu den anderen Künstlern nicht einen Satz zu sagen hat. Die genaue Anzahl der Künstler dient lediglich dazu, an das Kabarett zu erinnern, das, ähnlich der Künstler in *Fiorenza*, gegen Sittlichkeit und Ordnung ist. Somit stehen auch die *Fiorenza*-Männer, die vom Geschehen in der Stadt berichten, als Symbol für das unsittliche Leben in Florenz, das Girolamo Savonarola bekämpft.

Da die Figuren völlig der Symbolik entsprechen, die Thomas Mann vom Drama erwartet und die er im *Versuch über das Theater* propagiert, verwundert es, dass er dieser Forderung bei der Regieanweisung in keiner Weise gefolgt ist. Hier ist Thomas Mann alles andere als symbolisch. Jeder Akt, insgesamt drei an der Zahl, beginnt mit einer ausführlichen und naturalistischen Beschreibung der Szene und der Personen, die anwesend sind:

Das Studierzimmer des Kardinals Giovanni de' Medici. Ein intimes Gemach im oberen Stockwerk der Villa. Teppiche an den Wänden; dazwischen Bücherregale, in die Mauer eingelassen und lückenhaft mit Büchern und gerollten Schriften gefüllt. [...] Auf dem Sofa vorn rechts sitzt der junge Kardinal Giovanni - siebzehnjährig, in rotem Käppchen, breitem weißem Klappkragen und roter Pelerine, mit weichem, hübschem, humoristischem Gesicht [...]<sup>96</sup>

Von einer kargen, symbolischen Beschreibung kann nicht die Rede sein. Dies mag zwei Ursachen haben. Erstens entsprechen diese Anweisungen dem naturalistischen Drama, das *Fiorenza* zeitlich gesehen ja auch ist, und zweitens weisen sie - wie Thomas Mann später behauptet - darauf hin, dass es sich dabei tatsächlich um ein Lese-Drama handelt. Die zweite These ist jedoch trotz Manns Behauptung, die übrigens erst Jahre später geäußert wurde, anhand zahlreicher zuvor genannter Argumente, eher unwahrscheinlich. Bezeichnend ist zudem die Inszenierung des akademisch-dramatischen Vereins, der *Fiorenza* auf einer damals modernen Reliefbühne zur Aufführung brachte. Diese Bühnenform zeichnete sich durch Symbolhaftigkeit und Andeutung der Schauspieler aus und entsprach somit der von Mann bevorzugten Bühnenform.

---

<sup>96</sup> Mann, Thomas: *Fiorenza*. Frankfurt a. M. 1960. S. 961.

Sein eigenes Werk jedoch vermochte auf dieser Bühne nicht zu bestehen, da die vorgegebenen Anweisungen völlig dem widersprachen, was auf der Reliefbühne umgesetzt werden konnte. Es ist also mit aller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Thomas Mann seinen Bühnenraum ganz im Sinne des naturalistischen Dramas gedacht hatte und erst später die symbolhafte Form bevorzugte.

Eine dritte These, die Mann schon während des Verfassens anmerkt, ist wesentlich wahrscheinlicher: der Struktur des Dramas, ebenso wie den detaillierten Szenenanweisungen, ist bereits abzulesen, dass Thomas Mann dem epischen Schreiben wesentlich näher stand, als dem dramatischen. In einem Brief aus dem Jahre 1903 an Paul Ehrenberg schreibt Thomas Mann, er „werde ein leises Gefühl der Unsicherheit, von wegen der ungewohnten dramatischen Form“<sup>97</sup> niemals los und habe „schon in der zweiten Szene aus epischem Drange eine lange Erzählung hingelegt“<sup>98</sup>.

Mit dieser Selbsteinschätzung lag Thomas Mann nicht völlig falsch. Tatsächlich ist sein gesamtes Stück durchzogen von Berichten, die epischen Ausmaßes sind und an die Rahmen- und Binnenhandlung der Novellenform erinnern. In dieser Hinsicht lässt sich die Zusammenkunft der Künstler und der Familie in Lorenzos Villa als Rahmenhandlung bezeichnen, in der mehrere Figuren die vorigen Geschehnisse im Dom, während der Rede Savonarolas, als Binnenerzählung schildern. Thomas Mann hat also diverse Male die so genannte ‘Absolutheit des Dramas’ verlassen und die Begegnung Savonarolas mit Fiore von mehreren Erzählern filtern lassen.

Thomas Mann hat also Recht, wenn er 1940 schreibt: „Dieses Produkt war insofern mein Schmerzenskind, als es ein wenig zwischen die Gattungen geraten ist, nicht mehr, wie sonst, Erzählung und doch auch nicht wirklich Theater“<sup>99</sup>. Nichts desto Trotz wurde *Fiorenza* diverse Male aufgeführt, so dass „die Aufführbarkeit des Stückes [für Mann] dadurch ganz einfach erwiesen ist“<sup>100</sup>. Eine Inszenierung, die, im Gegensatz zu den meisten anderen, Thomas Manns Gefallen gefunden hat, wurde 1919 im Akademietheater in Wien aufgeführt. Entgegen aller bestehenden Widrigkeiten bleibt *Fiorenza* ein Theaterstück, ein Drama, durch das Thomas Mann ein „Gast im theatralischen Reich,

---

<sup>97</sup> Wysling, S. 178.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Ebd., S. 209.

<sup>100</sup> Ebd., S. 184.

aber doch nur ein Gast, ein Fremdling“<sup>101</sup> war. Auch die Tatsache, dass er in seinen letzten Jahren meinte, jetzt zu wissen, wie man ein Theaterstück zu schreiben habe und erkannt zu haben, dass *Fiorenza* zwar „einige Elemente eines Theaterstücks“<sup>102</sup> habe, aber trotzdem keines sei, kann die Forschung nicht davon abhalten, in diesen „dramatisch-und-dramatischen *Fiorenza*-Dialoge[n]“<sup>103</sup> seinen Versuch, dem Theater zu Diensten zu sein, zu sehen.

### 3.4 *Luthers Hochzeit* - Späte Rückführung

Lavinia Jollos-Mazzucchetti beendet ihren Essay *Thomas Mann und das Theater* mit folgenden Worten: „Vielleicht enthielt die letzte Erklärung [Thomas Mann fühle sich zu alt für das moderne epische Theater] auch den eigentlichen Grund für seinen endgültigen Verzicht auf weitere theatralische Abenteuer“<sup>104</sup>. Dass dies nicht dem biographischen Tatbestand entspricht, kann einem Brief an Hans Reisinger aus dem Jahre 1955 entnommen werden: „Jetzt will ich versuchen, ein aufführbares Stück: *Luthers Hochzeit* zu schreiben“<sup>105</sup>. Entgegen Mazzucchettis Angabe hat Thomas Mann also doch einen zweiten Versuch, sich dem Theater dichterisch zu nähern, unternommen. Trotzdem liegt sie mit ihrer Darstellung nicht völlig falsch, denn das epische Theater, das in den fünfziger Jahren die Theater dominierte, hat Thomas Mann nicht als Vorbild für sein neues Werk gesucht. Wie zur Zeit *Fiorenzas* hat er sich auch diesmal erneut die Renaissance zum Thema gemacht. Kurzke schreibt dazu: „Studien zur Renaissancezeit (seit Mai 1954) verdichteten sich Anfang 1955 zu einem Plan, ein Drama *Luthers Hochzeit* zu schreiben“<sup>106</sup>. Leider blieb es bei dem Plan und einigen näheren Überlegungen zur Themenwahl, denn Thomas Mann verstarb am 12. August 1955 im Spital in Zürich.

---

<sup>101</sup> Ebd., S. 187.

<sup>102</sup> Ebd., S. 211.

<sup>103</sup> Ebd., S. 207.

<sup>104</sup> Jollos-Mazzucchetti, S. 277.

<sup>105</sup> Mann, Thomas: *Briefe*. Bd. 14/3, S. 404.

<sup>106</sup> Kurzke, S. 525.

Aus diesem Grunde ist über den späten Versuch, man könnte es auch Wiedergutmachung nennen, nicht viel zu sagen. Trotzdem darf er in einer Analyse seines Verhältnisses zum Theater nicht übergangen werden, denn er widerlegt einige Aussagen aus der *Fiorenza-Zeit*. In einem Brief vom 18.02.1905 schreibt Thomas Mann resignierend an seinen Bruder Heinrich über sein Drama: „Es war eine schwere Niederlage, aber sie sollte mir lehrreich sein“<sup>107</sup>. Dies ist sicher nicht zu bestreiten, denn es hat fünfzig Jahre gedauert, bis er sich erneut an das Drama gewagt hat. Aber *Luthers Hochzeit* bestätigt ebenfalls die bereits erwähnte Äußerung Erika Manns, er habe sich dem Theater nie völlig verschließen können und meinte nun, nach all den Jahren, einen erneuten Versuch wagen zu können.

Ein wiederholter Blick auf die Statistik der Theaterbesuche Thomas Manns, könnte die erneute Dichte der Theaterabende seine Lust, sich daran zu beteiligen, gesteigert haben. Die Rückkehr in ein deutschsprachiges Land mochte bei Mann die Erinnerung an seine Leidenschaft für die deutsche Sprache und deren Verbindung mit dem Theater wieder aufkeimen lassen. Er gehörte wieder zur Theatergesellschaft und wollte ihr erneut ‘seinen Tribut zahlen’, wie er in seinem Theater-Essay geschrieben hatte.

Auch das Thema des Reformators Luther erinnert stark an das Savonarola-Thema: „Der einseitig religiöse, widerspruchsvolle, leidende, künstlerisch eruptive u. ausgelassene Charakter schwebt mir vor“<sup>108</sup>. Wiederum, so scheint es, sollte der Kontrast zwischen Religion bzw. Sittlichkeit und egozentrisch-individuellem Charakter dargestellt werden. Zudem scheint - Erika Manns Äußerung entgegen - auch diesmal die dramatische Form nicht einfach zu handhaben gewesen sein, denn der letzte Tagebucheintrag zu *Luther* bezeugt erneute Probleme: „Ein dramatisches Plot will sich nicht herausbilden, obgleich diese und jene Szene mir vorschwebt“<sup>109</sup>.

Ob diese späte Rückführung zum Theater und Drama nun endlich den gewünschten Theaterruhm gebracht hätte, lässt sich leider nicht darstellen. Es bleibt die Tatsache, dass Thomas Mann es eben doch nicht bei einem Versuch belassen hat. Das Drama hat ihn, ebenso wie das Theater, bis zu seinem Tode begleitet.

---

<sup>107</sup> Wysling, S. 179.

<sup>108</sup> Mann, Thomas: *Tagebücher*. Bd. 10, S. 334.

<sup>109</sup> Ebd., S. 340.

#### 4. Thomas Manns Theatralik in den frühen Novellen

Bisher wurden Theater, Drama und Epik voneinander getrennt und ihre Unterschiede im Sinne Thomas Manns einander gegenüber gestellt. In diesem Kapitel sollen alle drei Disziplinen zueinander geführt werden. Dies ist anhand der Novellenbeschaffenheit der drei zuvor erwähnten Erzählungen *Der Bajazzo*, *Der kleine Herr Friedemann* und *Wälsungenblut* aus folgenden Gründen möglich: erstens sind sie ihrer Gattung nach Novellen und unterliegen somit den Grundlagen der Epik. Zweitens beinhalten sie einen Theater- bzw. Opernbesuch, der für die Handlung erheblich ist, so dass auch das Theater als Institut und die Inszenierung betroffen sind. Und drittens sind „Thomas Manns Erzählungen [...] eng der traditionellen Tektonik des Dramas verpflichtet“<sup>110</sup> und stellen so die Verbindung zum Dramatischen her. Ob die drei Analysepunkte in jeder Novelle gleich stark vertreten sind, wovon diese Arbeit nicht ausgeht, und welche Auswirkung dies mit sich bringt, wird im Folgenden erörtert. Für die Analyse der Dramatik der Novellenstruktur richtet sich diese Arbeit nach Gustav Freytag, der die Technik des geschlossenen Dramas nach Aristoteles und Schiller zusammenfassend dargestellt hat. Da er in novellistischen, wie dramatischen Analysen der Forschung Erwähnung findet, scheinen seine Thesen und Modelle für diese Arbeit besonders geeignet. Auch seine Berufung auf Schiller gewährleistet eine Nähe zu Thomas Mann, der besonders diesen klassischen Dichter als Vorbild seiner frühen Werke erwähnt.

Eine Frage sollte jedoch zuvor und generell für die drei Novellen geklärt werden. Thomas Mann hat für alle als Inszenierung eine namentlich genannte Oper gewählt. Die Frage, die sich hier stellt, ist, warum ausgerechnet Opern, im Gegensatz zum Sprechtheater, Pate für die Erzählungen standen? Und daraus folgend: Warum ausgerechnet diese Opern? Auffällig ist, dass zwei der drei Werke, *Lohengrin* und *Die Walküre*, von Manns theatralischem Vorbild Richard Wagner stammen und in der *Bajazzo*-Novelle eine weitere, *Parsifal*, zumindest erwähnt wird. Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, muss nochmals ein Blick auf die Biographie Thomas Manns geworfen werden. Zumindest die beiden ersten Novellen, *Der Bajazzo* und *Der kleine Herr Friedemann*, entstammen der Zeit Ende des 19. Jahrhunderts, zu der Mann ein großer Liebhaber von Opern, insbesondere Wagners Opern, war. Thomas Mann selbst hat Jahre später die jugendlich-wilde Leidenschaft für den Komponisten und seine Opern beschrieben: „Wahrscheinlich hätte

---

<sup>110</sup>Rath, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. Göttingen 2008. S. 302.

ich heute allerlei auszusetzen an so einer Lohengrin-Aufführung, wie sie mich damals entrückte und mit allen Schauern der Romantik begnadete“<sup>111</sup>. Die Kritik an Wagner folgte erst später. Die letzte Novelle, *Wälsungenblut*, immerhin circa sieben Jahre später entstanden, beinhaltet somit schon kritische Elemente, zum Beispiel die in der Forschung viel beschriebene Lesart der Antisemitismus-Kritik, mit der Thomas Mann seine Erzählung versah und damit auf Wagner als Antisemiten hinwies.

Das ambivalente Verhältnis, das als ‚Hass-Liebe‘ in die Forschung eingegangen ist, soll hier aber nur am Rande erwähnt worden sein. In diesem Kapitel geht es vielmehr um die theatralischen und dramatischen Elemente, die Mann in seine Erzählungen eingeflochten hat.

Ein Grund für die Auswahl des Musiktheaters könnte in Manns Verständnis der Oper zu finden sein. Die Werke, so kann Thomas Mann verstanden werden, sind im Gegensatz zum Drama nur als Inszenierung zugänglich. Sie haben also eine engere Verbindung zum Theaterinstitut als Dramen, die auch in schriftlicher Form konsumiert werden können. Das Libretto dagegen sei nicht zum Lesen gedacht und das Werk somit nur im Theater zu finden. Dass diese Annahme im Laufe der theaterwissenschaftlichen Geschichte widerlegt und Libretti und Partituren ebenso der Analyse dienen wie Dramentexte, ist für die Untersuchung der Novellen aber unerheblich, da im Hinblick auf die Theateranalyse sowieso nur die Inszenierung Erwähnung findet. Das individuelle schriftliche Werk ist hier nicht von Belang.

Ein weiteres Element der Oper, die Musik, liefert ebenfalls Gründe für die Auswahl des Musiktheaters. Sie verstärkt, im Zuge des Illusionismus, die sinnliche Wahrnehmung. Somit wird auch hier und in Anlehnung an die Sinnlichkeitskritik im *Versuch über das Theater* bereits die Sinnlichkeit mit der Gefahr für die Selbstbestimmung und den rationalen, gebildeten Menschen verbunden. Durch den Rausch, den die Musik und das Theatererlebnis bewirken, lässt sich der Mensch zu Handlungen hinreißen, die seine Existenz bedrohen, wie die Einzelanalysen zeigen werden.

---

<sup>111</sup> Mann, Thomas: *Über mich selbst*. S. 171.

## 4.1 *Der Bajazzo*

Die Novelle *Der Bajazzo* entstand 1895, also in den ersten Münchener Jahren, zunächst unter dem Titel *Walter Weiler*. Sie erschien 1897 erstmalig in der *Neuen Deutschen Rundschau* und später mit einigen anderen Novellen im Sammelband *Der kleine Herr Friedemann*. Thomas Mann hat dafür diverse Änderungen vorgenommen. So wurde ihr, abgesehen von der neuen Titelwahl, auch eine andere Form, die „Tagebuchform“<sup>112</sup>, verliehen.

Allgemein ist diese Novelle von der Forschung relativ unbemerkt geblieben. Sie weist jedoch einige Merkmale auf, die auf die Biographie des Autors selbst hinweisen. So finden sich beispielsweise der Kontrast zwischen dem kaufmännischen Vater und der kunstliebenden Mutter oder die Auflösung des Familienkonzerns mit einem zunächst sorglosen Leben auf Reisen nach dem Tode des Vaters in ihr wieder. Im Gegensatz zu den folgenden Novellen *Der kleine Herr Friedemann* und *Wälsungenblut* sind die Charaktere hier allgemein gehalten, so dass der Leser beispielsweise über die Hauptfigur kaum etwas erfährt, außer dass er „eine Art von Bajazzobegabung“<sup>113</sup> vorweisen kann und am realen Gesellschaftsleben scheitert.

### 4.1.1 Dramatische Strukturen im ‘Tagebuch’?

Im *Bajazzo* dramatische Strukturen zu finden, ist nahezu aussichtslos. Schon auf den ersten Blick springt der Ich-Erzähler ins Auge, der ausdrücklich auf eine sehr personifizierte Berichterstattung hinweist: „Ich habe mir dieses reinliche Heft bereitet, um meine ‘Geschichte’ darin zu erzählen“<sup>114</sup>. Zwar lässt er die Figuren seiner Erzählung teilweise selbst zu Wort kommen, doch dies täuscht nicht darüber hinweg, dass sie trotz direkter Rede nur aus seiner Erinnerung sprechen. Besonders deutlich wird es dadurch, dass sich der Erzähler zu keiner Zeit in einen Dialog mit seinen Erzählfiguren begibt.

---

<sup>112</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 2.2, S. 60.

<sup>113</sup> *Ebd.*, Bd. 2.1, S. 127.

<sup>114</sup> *Ebd.*, S. 120.

Die direkte Rede bezieht sich somit nur auf das, was beispielsweise seine Eltern zu ihm sagen. Direkte Antworten gibt er ihnen aber nicht, dafür berichtet er über seine emotionale Reaktion auf das Gesagte:

„Du wirst im Leben niemals an die Oberfläche gelangen ...“ [wirft sein enttäuschter Vater ihm vor.] Das war betrübend; allein es hinderte nicht, daß ich bereits nach dem Abendessen den Eltern und Schwestern ein Gedicht vorlas.<sup>115</sup>

Ein Gespräch ergibt sich selbst dann nicht, wenn er, einmalig in der Novelle, selbst das Wort ergreift: „Ich bitte um ein Glas Wein“<sup>116</sup> sagt er zu der von ihm bewunderten Anna, die nun ihrerseits keine Antwort gibt. Von einem szenischen Dialog kann in dieser Erzählung also nicht die Rede sein.

Die Novelle teilt sich in eine Rahmenhandlung, in der der Erzähler begründet, warum er seine Geschichte erzählen will bzw. warum er am Ende doch aufhört zu berichten. Diese Rahmenhandlung wird, der Erzähltheorie entgegen, im Präsens präsentiert. Seine Binnenhandlung, weiterhin in der Ich-Form, erfolgt dagegen überwiegend im Präteritum und gründet sich, wie vom Erzähler angekündigt, auf seinen Erinnerungen. Betrachtet man die gesamte Erzählstruktur des *Bajazzo*, muss man erkennen, dass Thomas Mann hier in keinsten Weise dramatischen Elementen folgte. Selbst die Kapiteleinteilungen, sowie deren überaus epischer Inhalt seiner Jugendjahre, weisen auf eine große Distanz zur dramatischen Form hin. Zudem kann hier weder von einer rein offenen noch geschlossenen Form gesprochen werden, die eine dramatische Handlung definieren würden. Die offene Form muss ausgeschlossen werden, weil die einzelnen Kapitel einem kausalen Zusammenhang unterliegen, die dieser Form des Dramas nicht entspricht. Für die geschlossene Form wiederum fehlt ein striktes Ende, bzw. ein auf die Katastrophe zustrebender Handlungsverlauf. Das Ende der Novelle ist offen, der Bajazzo wird sein Leben weiterführen wie bisher: „Es wird sich ergeben, fürchte ich, daß ich weiter leben, weiter essen, schlafen und mich beschäftigen werde“<sup>117</sup>.

Lediglich der Moment der Begegnung des Bajazzos mit Anna folgt ansatzweise der Tektonik des Dramas und zwar dem Moment letzter Spannung. Der Bajazzo, der ja im

---

<sup>115</sup> Ebd., S. 126.

<sup>116</sup> Ebd., S. 155.

<sup>117</sup> Ebd., S. 158.

Grunde ein „Mensch von Bildung und guter Familie“<sup>118</sup> ist, beruft sich auf seine Herkunft und stellt sich der Konfrontation mit Anna – ein Moment der Hoffnung entsteht. Diese wird jedoch mit nur einem „spöttischen Blick“<sup>119</sup> zerstört und treibt den Bajazzo endgültig in das Unglück, das daraus besteht, dass er sich seinem Schicksal, eine „unglückliche und lächerliche Figur“<sup>120</sup> sein zu müssen, ergibt. Die völlige Katastrophe, wie sie bei *Der kleine Herr Friedemann* zu finden ist, gibt es hier allerdings nicht. Der Bajazzo lebt weiter wie bisher. Seine Katastrophe ist lediglich die Selbsterkenntnis.

#### 4.1.2 Kindliches Puppentheater

Im zweiten Kapitel seiner Erzählung berichtet der Bajazzo von dem Puppentheater, das er als Kind bekam und mit dem er sich „ganz allein“<sup>121</sup> beschäftigen konnte. Das Theater tritt in dieser Form bereits hier als Rückzugsort vor der Wirklichkeit in Erscheinung. Der Bajazzo kann in den Momenten des Spielens seinen künstlerischen Fähigkeiten und phantasievollen Freuden, die ihm sein Vater nur ungern gestattet, ungestört folgen und der realen Kaufmannswelt entfliehen. Das Theater ist für ihn kein gesellschaftliches Institut, es ist Einzelarbeit und somit gegensätzlich zum gesellschaftlichen Theater:

Es war vorher in Gedanken entworfen, mußte aber im Einzelnen improvisiert werden, und was an leidenschaftlichen und süßen Gesängen erscholl, zu denen die Pappschachtel grollte, das waren seltsame, volltönende Verse, die voll großer und kühner Worte steckten und sich zuweilen reimten, einen verstandesmäßigen Inhalt jedoch selten ergaben. Die Oper aber nahm ihren Fortgang, während ich mit der linken Hand trommelte, mit dem Munde sang und musizierte und mit der Rechten nicht nur die darstellenden Figuren sondern auch alles übrige aufs umsichtigste dirigierte, so daß nach den Aktschlüssen begeisterter Beifall erscholl [...]<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> Ebd., S. 152.

<sup>119</sup> Ebd., S. 155.

<sup>120</sup> Ebd., S. 158.

<sup>121</sup> Ebd., S. 123.

<sup>122</sup> Ebd., S. 124.

Dieses Zitat beinhaltet zweierlei. Zum einen versteckt sich in diesem Teil der Novelle Manns Ansicht, dass das Leben eines Künstlers mit dem Spiel beginnt. Der Bajazzo zieht sämtliche Tätigkeiten des Theaters in sein Spiel mit ein, er spielt des Spielens wegen und nicht, um den künstlerischen Wert nachzuahmen. Aus diesem Grunde sind ihm die Musikinstrumente und Figuren wichtiger als der Inhalt des von ihm aufgeführten Werkes. Dies stimmt mit Thomas Manns späteren Aussagen, das Theater käme ohne die Literatur zurecht, überein. Die Inszenierungen des Bajazzos werden, denen des jungen Thomas Manns ähnlich, gedanklich vorgeformt, aber im Ganzen improvisiert. Auch dies weist auf die Bedeutung des Theaters hin, das sich von der Literatur, die das fixierte Werk darstellt, distanziert.

Zum anderen beinhaltet selbst dies kindliche Spiel bereits die Elemente des Theaterinstituts, die Sinnlichkeit und die Öffentlichkeit. Das sinnliche Erlebnis der Inszenierung bringt den Jungen dazu, das Theater mit „heißem Kopf“<sup>123</sup> und erfüllt von „glückliche[r] Mattigkeit“<sup>124</sup> nach getaner Arbeit zusammenzupacken. Wie sehr das Theater von der Öffentlichkeit abhängig ist, zeigt der ‘Kapellmeister’, ebenfalls personifiziert im Bajazzo, der sich „auf seinem Sitze wendete und auf stolze zugleich und geschmeichelte Art in die Stube hinein [be]dankte“<sup>125</sup>.

Das Publikum ist ein Teil des Theaters, ebenso wie es die Figuren bzw. Schauspieler sind. Es ist also die Erfahrung des gesamten Theaters, das der Bajazzo im Spiel verarbeitet. Dieser Abschnitt erinnert stark an den Bericht, den Thomas Mann über seinen ersten Besuch im Tivoli schrieb.

---

<sup>123</sup> Ebd., S. 125.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Ebd.

### 4.1.3 Gesellschaftliches Theater

Ebenso wie beim kindlichen Theaterspiel, erlebt der Bajazzo das reale, institutionelle Theater auch als Individuum. In die Gesellschaft will er sich nicht einfügen und lebt in seinen Phantasien. Das Theater gilt ihm als Zerstreuung und Flucht vor der Realität. Zwar erfüllt er zunächst die Anweisungen des Vaters und tritt eine Anstellung im „Holzgeschäft des Herrn Schlievogt“<sup>126</sup> an. Seine Gedanken stehen dieser kaufmännischen Aufgabe allerdings fern:

Ich meinerseits erledigte mechanisch meine notwendigen Angelegenheiten, um im übrigen auf dem Lagerplatz zwischen den Bretterstapeln und den Arbeitern herumzuschlendern, durch das hohe Holzgitter den Fluß zu betrachten, an dem dann und wann ein Güterzug vorbeierollte, und dabei an eine Theateraufführung oder an ein Konzert zu denken, dem ich beigewohnt, oder ein Buch, das ich gelesen.<sup>127</sup>

Selbst als die Eltern verstorben sind und der Bajazzo von den väterlichen Pflichten befreit ist, bleibt die Welt der Künstler für ihn eine Scheinwelt. Er ist ein Gast, eine Randfigur, die mehr ist als ein Zuschauer, aber doch auch kein Mitglied der Künstler. Er schränkt seine „leiblichen Bedürfnisse mit Vorsicht ein, um andererseits in der Lage zu sein, für einen guten Platz in der Oper oder im Konzert einen hohen Preis zu zahlen“<sup>128</sup>. Diese Lebensweise deutet auf ein gesellschaftlich karges, von ihm selbst als „philosophische Vereinsamung“<sup>129</sup> bezeichnetes Leben hin.

Dies versucht er im zwölften und dreizehnten Kapitel, in denen der Bajazzo in der Oper die junge Anna Rainer wiedersieht und sich in sie verliebt. Anhand der Platzordnung im Theatersaal lässt sich jedoch bereits erkennen, dass diese Zuneigung zum Scheitern verurteilt ist. Während er seinen Platz im Parkett einnimmt, sitzt sie mit ihrem Vater in der „Prosceniumsloge [auf] der anderen Seite“<sup>130</sup>, für ihn also nahezu unerreichbar. Er kann lediglich die Öffentlichkeit des abgedunkelten Theaterraumes nutzen, um sie intensiver

---

<sup>126</sup> Ebd., S. 128.

<sup>127</sup> Ebd., S. 129.

<sup>128</sup> Ebd., S. 138.

<sup>129</sup> Ebd., S. 140.

<sup>130</sup> Ebd., S. 147.

zu betrachten. Die Platzwahl der Protagonisten spielt dabei eine wichtige Rolle: sie sitzt erhöht, fast auf der Bühne, während er sie von unten, sozusagen 'aus dem Volk' heraus beobachtet. Sie wird für ihn dadurch ebenfalls zu einer Figur des Theaters, die mit der eigentlichen Inszenierung, der „geistreiche[n] und zärtliche[n] Musik“<sup>131</sup> der *Margarete*-Oper von Gounod übereinstimmt. Thomas Mann nutzt das Theater dazu, die gesellschaftliche Stellung der Protagonisten zu beschreiben. Es ist ein Teil des gesellschaftlichen Lebens, das dem Bajazzo zwar aufgrund seines Geldes und seiner Herkunft offen steht, ihn aber gleichzeitig isoliert, wie die kleine Gruppe in der Loge um Anna belegt, die den Bajazzo nicht einmal bemerkt.

Dies scheint für Thomas Mann auch der Grund gewesen zu sein, nicht, wie üblich, Wagner-Opern in seine Werke einzuarbeiten. Seine Musik schien Thomas Mann für diese Szene wohl zu gewaltig und zu wenig lieblich. Die Figuren der anderen Novellen, in denen die Wagner-Musik eine Rolle spielt, werden zu leidenschaftlichen Taten gedrängt, die hier allerdings noch zu früh erscheinen. Eine Figur, wie der Bajazzo Anna beschreibt, würde in einer leidenschaftlichen Wagner-Oper nicht bestehen können. Passend zur Musik endet der Opernabend damit, dass der Bajazzo Anna verzückt und mit „Wehmut“<sup>132</sup>, aber aus der Ferne beobachtet. Zu einem näheren Kontakt kommt es nicht, so dass der Bajazzo das Stück – im Gegensatz zu Herrn Friedemann in *Der kleine Herr Friedemann* - zu Ende sehen kann.

Eine persönliche Begegnung, wenn auch nur eine äußerst kurze, kommt erst im dreizehnten Kapitel zustande. Hier setzt sich die Oper, zu deren Hauptcharakter sich der Bajazzo mit Anna gemacht hat, fort. Der Basar, den der Bajazzo besucht und bei dem Anna, „als Italienerin verkleidet“<sup>133</sup> mitwirkt, ähnelt der Beschreibung nach stark einer Opernbühne. Die Anwesenden sind „maskiert“<sup>134</sup> und die Unterhaltungen werden von Musik untermalt.

Kurzzeitig kann sich der Bajazzo in die Menge bzw. die Gesellschaft einfügen und ein Teil der „schwerfällig vorwärtsschiebenden Menge werden“<sup>135</sup>, doch dieser Augenblick währt nur kurz.

---

<sup>131</sup> Ebd., S. 149.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Ebd., S. 153.

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Ebd., S. 154.

„Mit einer kurzen Wendung [verlässt er] den Strom“<sup>136</sup>, die sein Schicksal besiegelt. Der direkte Kontakt mit Anna – soweit er überhaupt so genannt werden kann – ist nur noch der Auslöser für seine Flucht und die Erkenntnis, der Gesellschaft nicht gewachsen zu sein.

Welchen Einfluss also hat das Theater auf das Leben des Bajazzos? Ganz allgemein kann zunächst festgestellt werden, dass es den Bajazzo von der Gesellschaft, zu der er ja im Grunde durch seine Herkunft gehört, entfernt. Er selbst liebt das Theater so sehr, dass er ihm durch seine Spielereien und Tiraden näher kommen will, es sozusagen nachahmt. Als Erwachsener kann er die Grenze zwischen Spiel und Ernsthaftigkeit nicht mehr finden und wird dadurch zum Inbegriff des Bajazzos, einem Clown der Gesellschaft. Dies wird ihm allerdings erst durch seine Bewährungsprobe, dem ‚Auftritt‘ in dem Quasi-Theater des Basars bewusst. Er kann seine Rolle nicht erfüllen und scheitert. Erinnerung man sich an Thomas Manns Ansichten über den Illusionismus des Theaters und dass er bei zu großem Aufwand zum Scheitern verurteilt ist, so lassen sich auch beim *Bajazzo* Parallelen finden. Im übertragenen Sinne ist der Bajazzo hier selbst das Theater, das sich in Illusionismus hüllt. Die aufmerksame Zuschauerin Anna jedoch bemerkt diese Illusion und desillusioniert den Bajazzo, so dass lediglich die ‚Bretterbude‘, also das zerstörte Selbstbewusstsein des Bajazzos zurück bleibt.

#### **4.2 *Der kleine Herr Friedemann***

*Der kleine Herr Friedemann* ist die erste erfolgreiche Novelle Thomas Manns. Sie entstand 1896 und diente als Titelerzählung für seinen Novellenband 1898. Über ihre Entstehungsgeschichte ist wenig bekannt, die Handlung soll sich jedoch aus der geplanten Novelle *Der kleine Professor* herausgebildet haben. Die Figur des Johannes Friedemann basiert auf der Lektüre von Fontanes *Effi Briest*, deren Figur Alonso Gieshübler als Vorbild gelten kann. Thomas Mann selbst hat den Inhalt seiner Novelle wie folgt beschrieben:

---

<sup>136</sup> Ebd.

Die Hauptgestalt ist ein von der Natur stiefmütterlich behandelter Mensch, der sich auf eine klug-sanfte, friedlich-philosophische Art mit seinem Schicksal abzufinden weiß und sein Leben ganz auf Ruhe, Kontemplation und Frieden abgestimmt hat. Die Erscheinung einer merkwürdig schönen und dabei kalten und grausamen Frau bedeutet den Einbruch der Leidenschaft in dieses behütete Leben, die den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet.<sup>137</sup>

In der Forschung findet *Der kleine Herr Friedemann* aufgrund dieser erstmaligen Nutzung von Schablonen oder Masken besondere Bedeutung, wie bereits im Kapitel '3.1.2 Die Maske als dramatisches Stilmittel' dargelegt wurde. Was bei Alonso Gieshübler funktioniert, kann Johannes Friedemann jedoch nicht dauerhaft umsetzen: die Zuneigung zu einer Frau nur aus der Ferne zu genießen und statt dessen in der Kunst aufzugehen. Für Friedemann endet der Einbruch der Geschlechtlichkeit in sein sonst so asketisches Leben im Tod.

#### 4.2.1 Dramatische Textstruktur

Der Aufbau der *Friedemann*-Novelle erinnert ganz besonders an die pyramidale Darstellung des geschlossenen Dramas nach Gustav Freytag. Die Novelle beginnt mit der Ursache für Friedemanns Verkrüppelung in frühesten Kindheit und endet mit seinem Tode. Die fünfzehn Kapitel lassen sich ohne weiteres in seine systematischen Kategorien einteilen:

Die Einleitung exponiert die konflikthafte Ausgangssituation, worauf durch das erregende Moment - eine entscheidende Handlung der Protagonisten oder Antagonisten - der Konflikt in steigender Handlung zum Höhepunkt geführt wird und dann durch ein tragisches Moment der Fall des Protagonisten oder die Umkehr der Handlungsrichtung eingeleitet wird, die schließlich, verzögert durch den Moment letzter Spannung, in dem noch einmal Hoffnung aufscheint, zur Katastrophe führt.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Wysling, S. 21.

<sup>138</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 2001. S. 320.

Die ersten sieben Kapitel bilden die ungewöhnlich lange Einleitung, in der die Grundinformationen bzw. die 'konflikthafte Ausgangssituation' erläutert werden. Dieser einleitende Teil, bzw. die ersten fünf Kapitel beinhalten noch stark epische Züge, so wird die Erzählung je nach Bedarf gerafft oder teilweise ausgelassen und nur die für Friedemanns späteren Konflikt bedeutenden Stellen erwähnt.

Das sechste und siebte Kapitel begründen den eigentlichen Beginn einer dramatischen Handlung. In das asketische Leben des Herrn Friedemann bricht die Leidenschaft, in Form Gerda von Rinnlings, herein. Diese Einführung der Antagonistin wird in zwei Schritten verfolgt: das sechste Kapitel stellt im expliziten Fremdkommentar, der ausschließlich für den Leser/Zuschauer bestimmt ist, die Figur der Gerda von Rinnlingen vor. Die Damen der Gesellschaft reden in direkter Rede über Gerda, bevor diese die Szenerie 'betritt' und bevor Johannes Friedemann mit ihr in Kontakt treten kann. Für die eigentliche Handlung hat dieses Kapitel, wobei in der Tat schon fast von Szene gesprochen werden kann, keine große Bedeutung, abgesehen davon, dass der Leser Gerda durch Frau Hagenströms Bericht schon vor Herrn Friedemann kennen lernt. Dieses eingeschobene Kapitel hat eine direkte Apell-Funktion an den Leser. Er soll Gerda bereits bewerten, und zwar negativ, bevor sie und Johannes einander begegnen.

Im siebten Kapitel treffen beide erstmalig aufeinander, nur aus der Ferne und ohne ein Wort zu wechseln, aber der Konflikt, den Herr Friedemann im Folgenden ausstehen hat, wird damit begründet. Er bekräftigt die These, die *Friedemann*-Novelle habe starke dramatische Züge. Er verdeutlicht zudem die anfangs erwähnte Geschlossenheit der Novelle. Die eigentliche Handlung wird jedoch erst mit dem Erscheinen Gerdas im Leben Friedemanns begonnen. Dies wird durch die wesentlich größeren epischen Teile vor ihrem Erscheinen und die nachfolgenden dramatischen, handlungsfördernden Teile bekräftigt.

Bereits das achte Kapitel zeugt von dem beginnenden Kampf, den Herr Friedemann ausstehen hat. Der Besuch der Rinnlings bei seinen Schwestern lässt ihn nach kurzem Entschluss, diesem Treffen beizuwohnen, doch zurückschrecken.

Der von Freytag beschriebene erregende Moment ist die erste persönliche Begegnung Friedemanns und Gerdas im Theater, in dem beide nebeneinander sitzen. Diese Begegnung, der Friedemann noch vor Ende der Inszenierung „gefolgt von den Klängen der Musik“<sup>139</sup> entflieht, leitet die steigende Handlung ein und deutet auf die Schicksalhaftig-

---

<sup>139</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 2.1, S. 101.

keit dieses Zusammentreffens hin. Mit dem dramatischen Teil der Novelle, also dem Opern-Kapitel bis zum Tode Friedemanns hat sich auch James Northcote-Bode befasst:

Die Tatsache, daß Friedemann ‘von den Klängen der Musik’ (90) verfolgt wird, als er die *Lohengrin*-Vorstellung verläßt, hat seine verborgene Bedeutung für die tiefe Struktur der Novelle, denn es ist eben dieser von Friedemann versäumte dritte Auftritt, der jetzt in der Erzählung verdreht wird. Sowohl der dritte Akt des *Lohengrin* als auch die 14. und 15. Kapitel des Friedemann finden in einem Saal und an dem Ufer eines Flusses statt;<sup>140</sup>

Tatsächlich wird die Oper sozusagen mit der schicksalhaften Umsetzung des Konflikts in die Tat des Johannes Friedemanns vollendet. Die Rollen sind hier allerdings vertauscht, während *Lohengrin* als Gerda in dem letzten Kapitel gehen ‘muss’, stirbt Elsa bzw. Friedemann an gebrochenem Herzen.

In diesem Zusammenhang muss das von Wagner entlehene Leitmotiv erwähnt werden. Es wird definiert als „Motiv bzw. Typ. Situation, Formulierung, Gegenstand, deren ständige Wiederkehr der Charakterisierung und dem Erinnern gilt“<sup>141</sup>. Was Richard Wagner musikalisch als Erinnerungsmotiv in seine Opern einbrachte, arbeitete Thomas Mann als Leitmotiv für seine Novelle um. Besonders herausragend ist bei *Der kleine Herr Friedemann* das Flussmotiv. Friedemann kommt dem Fluss, in dem er schlussendlich stirbt, immer näher, je mehr er sich seinem Schicksal ergibt und von den Qualen, die Gerda ihm bereitet, abhängig wird. Demzufolge kann er sich nach dem Theaterbesuch noch vom Fluss abwenden und die Straße „in der das Theater lag, und die ziemlich steil zum Fluss herunterlief“<sup>142</sup> in Richtung seiner Wohnung verlassen. Noch hat das Schicksal keine Macht über ihn, wie auch seine Äußerung im elften Kapitel belegt: „Zugegeben, daß es gestern ein schlimmer Anfall gewesen war; nun, aber damit sollte es ein Ende haben! Noch war es nicht zu spät, noch konnte er dem Verderben entrinnen“<sup>143</sup>.

Dass Johannes Friedemann diese Hoffnung nicht lange verfolgen würde, erscheint angesichts der Dramentektonik logisch. Im zwölften Kapitel entschließt er sich doch, Gerda

---

<sup>140</sup> Northcote-Bade, James: *Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*. Bonn 1975. S. 19.

<sup>141</sup> Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt a. M. 2002. S. 308.

<sup>142</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 2.1, S. 102.

<sup>143</sup> Ebd., S. 104.

von Rinnlingen einen Höflichkeitsbesuch in ihrem Hause, dessen Garten „bis zum Flusse hinunter“<sup>144</sup> geht, abzustatten. Dieser Besuch bildet den Höhepunkt der steigenden Handlung und lässt ihn völlig in seinem Schicksal untergehen. Der tragische Moment folgt auf der Stelle, Gerda lädt Friedemann zu einer Gesellschaft ein, die bei ihnen zu Hause stattfinden soll.

Auch hier dient das Flussmotiv als Beleg. Nachdem Friedemann Gerda verlässt, schlägt er „ohne es zu wollen einen Weg ein, der von der Allee abzweigte und zu dem ehemaligen Festungswall am Flusse führte“<sup>145</sup>. Der Erzähler lässt Johannes Friedemann in einem erneuten inneren Monolog seinen Gefühlen Raum, die auf völlige Resignation vor dem Schicksal hindeuten: „Es richtete ihn zu Grunde, das fühlte er. Aber wozu noch kämpfen und sich quälen? Mochte alles seinen Lauf nehmen“<sup>146</sup>.

In diesem Sinne beginnt das vierzehnte Kapitel, das die Gesellschaft bei den Rinnlingens, inklusive Herrn Friedemann, zeigt. Eine Bemerkung Gerdas, sie habe ihn die letzten Tage vergeblich erwartet, lässt ihn zum letzten Mal hoffen und ihn dazu verleiten, mit Gerda in den Garten zu gehen. Hier kann der Leser der Schlusszene dieses ‘Dramas’ folgen. Der Erzähler offenbart ihm bereits auf dem Weg zu einem „hübsche[n] Platz“<sup>147</sup>, dass sich hier das Schicksal Friedemanns erfüllen wird:

[...] am Ende der schnurgeraden Kastanienallee sahn sie grünlich und blank den Fluss im Mondlicht schimmern. Rings umher war es dunkel und kühl. Hie und da zweigte ein Seitenweg ab, der im Bogen wohl ebenfalls zum Flusse führte.“<sup>148</sup>

Für Friedemann gibt es kein Entrinnen mehr. Er selbst jedoch lebt völlig in seinem ‘Moment der Spannung’ auf und wagt es sogar, Gerda seine Leiden zu gestehen. Die Katastrophe folgt sogleich, als Gerda ihn kalt und rücksichtslos von sich stößt und ihn „am Wasser“<sup>149</sup> liegend allein lässt, in dem er sich, still und ohne Aufsehen zu erregen, wie es der Charakter seiner Figur vorgibt, das Leben nimmt.

---

<sup>144</sup> Ebd., S. 109.

<sup>145</sup> Ebd., S. 110.

<sup>146</sup> Ebd., S. 112.

<sup>147</sup> Ebd., S. 116.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Ebd., S. 118.

Es ist nicht zu bestreiten, dass diese Analyse sich sehr nach den von Thomas Mann gegliederten Kapiteln gerichtet hat. Dies hat den einfachen Grund, dass seine Kapitel, besonders die nach den einleitenden fünf, szenische Umfänge haben. Sie sind so gegliedert, dass sie kleinste Handlungsstrukturen zum Mittelpunkt haben, die dann vermehrt auch dialogisch von den Figuren vorgetragen werden. Als Beispiel kann hier das achte Kapitel genannt werden, in dem die erzählten Teile fast wie Regieanweisungen wirken, wogegen der Dialog zwischen Johannes und dem Dienstmädchen bzw. seinen Schwestern stark dramatischen Charakter haben. Alle wichtigen Informationen dieser 'Szene' werden in direkter Rede vermittelt, der Erzähler beschreibt nur die dazugehörige Mimik, wie sie auch in dramatischen Texten zu finden ist.

Auch eine Gestik von Friedemann verweist auf die große Nähe zum Dramatischen. Sein Zittern, sowie das Versenken des Kopfes zwischen den Schultern sind eindeutig Stereotypen des Verlierers und stellen somit in dramatischer Form seinen Charakter dar. Sie sind im Zusammenhang mit der Verkrüppelung die theatralische Maske, die Thomas Mann nutzte, um sie mit eigenen Charaktereigenschaften zu füllen.

#### **4.2.2 Das Theater als Ort der Leidenschaft**

Was bedeutet das Theater allgemein und die *Lohengrin*-Inszenierung insbesondere für die Handlung der *Friedemann*-Novelle? Diese Zweiteilung der Frage ist notwendig, um die Wandlung des Theaters für Johannes Friedemann innerhalb seines Konfliktes zu erörtern. Die Bedeutung des Theaters für Herrn Friedemann wird Anfang des fünften Kapitels beschrieben:

Die Hauptneigung aber des Herrn Friedemann, seine eigentliche Leidenschaft war das Theater. Er besaß ein ungemein starkes dramatisches Empfinden, und bei einer wuchtigen Bühnenwirkung, der Katastrophe eines Trauerspiels, konnte sein ganzer kleiner Körper ins Zittern geraten. Er hatte auf dem ersten Range des Stadttheaters seinen bestimmten Platz, den er mit Regelmäßigkeit besuchte, [...] <sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Ebd., S. 93.

Vor dem Hintergrund seiner Jugenderfahrungen ist das Theater also seine Ersatzleidenschaft, die ihm zwar emotionale Empfindungen bescherten, ihn aber innerhalb der Kunst nicht seelisch bzw. geschlechtlich in Gefahr bringt. Wie der Erzähler den kleinen Herrn Friedemann beschreibt, war er ein „Epikuräer“<sup>151</sup>, also jemand, der den Genuss mit Maß zu nehmen wusste. Die Empfindungen und Emotionen, das ‘Zittern’ im dramatischen Augenblick, reichte ihm als Leidenschaft für sein bisheriges Leben aus.

Die Aufführung von Wagners *Lohengrin* im Stadttheater und die Geschehnisse an diesem Abend bewirken bei Johannes Friedemann einen abrupten Wandel in seiner Theaterleidenschaft. Durch die Zuordnung der festen Sitzplätze ist er gezwungen, neben Frau von Rinnlingen Platz zu nehmen. Er kann ihr also nicht mehr aus dem Weg gehen und ist ihrer Nähe hilflos ausgeliefert. Während Herr Friedemann Gerda bisher nur aus der Ferne gesehen hat, kann er hier sogar sehen, wie „ihr Busen [sich] hob und senkte“<sup>152</sup> und sie „den Handschuh gestreift, und diesen runden, mattweißen Arm“<sup>153</sup> auf die Brüstung der Loge legte. Beides hat großen erotischen Charakter und überfordert den asketischen Friedemann. Eine so direkte Nähe zu einer Frau ist er nicht gewohnt und schätzt die Lage zunächst falsch ein.

Die Reaktion des Herrn Friedemann ist bezeichnend. Im Gegensatz zu seinem sonst so ‚dramatischen Empfinden‘, das ihn in der Oper jedesmal zum Zittern gebracht hat, zeigt er nun keinerlei emotionale Regung:

Die Geigen sangen, die Posaunen schmetterten darein, Telramund fiel, im Orchester herrschte allgemeiner Jubel, und der kleine Herr Friedemann saß unbeweglich, blaß und still, den Kopf tief zwischen den Schultern, einen Zeigefinger am Munde und die andere Hand am Aufschlage seines Rockes.<sup>154</sup>

Das dramatische Geschehen auf der Bühne vermag diese Wirkung in ihm nicht mehr zu vollziehen. Erst als Gerda von Rinnlingen ihren Fächer fallen lässt und sie gleichzeitig versuchen, ihn aufzuheben, wird er so erregt, wie es sonst nur die tragische Szene auf der Bühne bewirkt:

---

<sup>151</sup> Ebd., S. 92.

<sup>152</sup> Ebd., S. 100.

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Ebd.

Ihre Köpfe waren ganz dicht beieinander gewesen, und er hatte einen Augenblick den warmen Duft ihrer Brust atmen müssen. Sein Gesicht war verzerrt, sein ganzer Körper zog sich zusammen, und sein Herz klopfte so gräßlich schwer und wuchtig, daß ihm der Atem verging.<sup>155</sup>

Die Assoziation der Theaterleidenschaft mit der nun Körperlichen zu Gerda ist vollzogen und unwiederbringlich: „die Lohengrin-Musik klang ihm wieder in den Ohren, [und] er sah noch einmal Frau von Rinnlingens Gestalt vor sich“<sup>156</sup>. Johannes Friedemann muss einsehen, dass seine Zeiten als Epikuräer zu Ende sind.

Diese Begegnung zwischen Gerda und Herrn Friedemann im Theater ist nicht nur für die weiterführende Handlung der Novelle bedeutend, sie bekräftigt zudem einige Aussagen, die sich auch in Thomas Manns späterem *Versuch über das Theater* wiederfinden. Die Öffentlichkeit des Theaterraumes begründet Friedemanns Zwang, der Begegnung mit Gerda nicht, wie zuvor in seinem Haus, entfliehen zu können. Sein Erscheinen in der Loge bleibt nicht unbemerkt, so dass er seinen Platz neben Gerda einnehmen muss:

Als der kleine Herr Friedemann [...] seine Loge – Loge dreizehn - betrat, zuckte er in der Thür zurück, wobei er eine Bewegung mit der Hand nach der Stirn machte und seine Nasenflügel sich einen Augenblick krampfhaft öffneten. Dann aber ließ er sich auf seinem Sessel nieder, dem Platz links von Frau von Rinnlingen.<sup>157</sup>

Die Reaktion von Herrn Friedemann zeigt hier deutlich, dass er das Theater lieber wieder verlassen hätte, dies jedoch aufgrund seiner gesellschaftlichen Stellung nicht möglich gewesen wäre, denn „der kleine Raum war [...] von oben bis unten“<sup>158</sup> besetzt und „alle Augengläser [...] richten sich auf Loge dreizehn, gleich rechts neben der Bühne“<sup>159</sup>. Auch die Angabe, die Loge befinde sich direkt neben der Bühne, weist auf die große öffentliche Aufmerksamkeit hin, in der sich Herr Friedemann und Gerda von Rinnlingen befinden.

---

<sup>155</sup> Ebd., S. 101.

<sup>156</sup> Ebd., S. 103.

<sup>157</sup> Ebd., S. 99.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Ebd.

Eine weitere, von Thomas Mann später erörterte Anmerkung widerspricht der Novelle jedoch. Das Theater gilt hier nicht als Ort der völkischen Masse, sondern als Institut der Oberschicht. Der Erzähler kategorisiert das anwesende Publikum eindeutig als intellektuell: „alle gebildeten Leute waren anwesend“<sup>160</sup>. Diese Anmerkung deutet stark darauf hin, dass Thomas Mann das Theater in seinen jungen Schaffensjahren als ein Institut für die gebildete Oberschicht ansah, zu der er sich selbst zählte.

Das Theater gilt in der *Friedemann*-Novelle als Ort, der durch gesellschaftliche Zwänge den Willen und die Widerstandskraft des Individuums außer Kraft setzt. Mehr als andere gesellschaftliche Institute lebt das Theater von der Sinnlichkeit des Moments, der so stark sein kann, dass er das Leben des Einzelnen völlig verändern kann. In dieser Hinsicht gleicht diese These Thomas Manns Ansicht von der „stumpfe[n] Menge“<sup>161</sup>, die sich keine eigene Meinung mehr bilden kann und sich der Allgemeinheit anschließt.

### 4.3 *Wälsungenblut*

Die Novelle *Wälsungenblut* entstand 1905. Es ist „die Geschichte zweier Luxuswesen, jüdischer Zwillinge des überfeinen Berliner Westens, [...] deren üppig-spöttisches Einsamkeitspathos sich den Ur-Inzest von Wagners Wälsungen-Geschwisterpaares zum Muster nimmt“<sup>162</sup>. Da die Erzählung als Schlüsselwerk in Bezug auf die Beziehung seiner jüdischen Frau Katia zu ihrem Zwillingsbruder Klaus Pringsheim verstanden wurde, zog Thomas Mann die Erzählung jedoch kurz vor ihrem Erscheinen zurück, um der Familie seiner Frau keinen Schaden zukommen zu lassen. Es dauerte sechzehn Jahre bis Thomas Mann 1921 die Freigabe zum Verkauf dann doch gestattete.

Die anfänglichen Bedenken Manns bestätigten sich dadurch, dass die Geschichte der Zwillinge Siegmund und Sieglind in der Forschung nach wie vor hauptsächlich auf die Inzesthandlungen und die deutlichen Anspielungen auf das Judentum reduziert wird.

---

<sup>160</sup> Ebd.

<sup>161</sup> Ebd., Bd. 14.1, S. 136.

<sup>162</sup> Mann, Thomas: *Rede und Antwort*. S. 34.

Hermann Kurzke folgend, der „einer antisemitischen Deutung nur wenig Widerstand entgegen“<sup>163</sup> bringen will und kann, wird auch diese Arbeit den Forschungen nicht widersprechen.

Andererseits verbirgt sich hinter den vordergründigen Themen des Inzestes und des Antisemitismus eine Thematik, die für diese Untersuchung interessanter ist. Die Inzesthandlung der Zwillinge wird zwar langfristig durch die bevorstehende Hochzeit Sieglinds mit Herrn Beckerath ausgelöst, unmittelbar jedoch geht dem ein Besuch der Wagner-Oper *Die Walküre* voraus. Die Wirkung der Oper, sowie der Sinnlichkeit des Theaters überhaupt, ist also eine Frage, die für diese Analyse mehr von Bedeutung ist. Sie wird im Folgenden genauer betrachtet.

#### 4.3.1 „Epische Weihe war alles“

Anders als die zuvor behandelten Novellen, orientiert sich *Wälsungenblut* in der erzählten Zeit eng an der Vorgabe des Dramas. Die Handlung beginnt mit einem gemeinsamen Frühstück der Familie Aarenhold und dem Verlobten Sieglinds, Herrn von Beckerath, und endet in der Nacht nach der Oper, die die Zwillinge besuchen. Die Novelle umfasst also grob gesehen die Zeit „eines einzigen Sonnenumlaufs“<sup>164</sup>, wie es Aristoteles in seiner *Poetik* von der Tragödie fordert.

Kapiteleinteilungen, die der Szene eines Dramas gleichen, gibt es hier zwar nicht, doch lässt ein deutlicher Absatz nach dem Essen der Familie auf einen – vom theatralischen Aspekt aus betrachtet – neuen ‘Akt’ hindeuten. Auch das Personal ändert sich hier. Im Gegensatz zu dem ersten Teil, in dem alle Familienmitglieder eine Rolle spielen, handelt der zweite Teil nur noch von Siegmund und Sieglind. Er ist wiederum in zwei Teile unterteilt, den Opernbesuch und die Wiederholung des zuvor in der Oper erlebten.

Das morgentliche Frühstück kann somit als Prolog oder Einleitung betrachtet werden, in dem der Leser in die Verhältnisse von Sieglind/Siegmund und Sieglind/Beckerath eingeführt wird.

---

<sup>163</sup> Kurzke, S. 206.

<sup>164</sup> Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 2003. S. 17.

Auch bei *Wälsungenblut* lässt sich in gewisser Form das geschlossene Drama erkennen, das sich durch eine „kausale Verkettung von Handlungen“<sup>165</sup> auszeichnet. Ein Zusammenhang der drei Teile Frühstück, Oper, Inzest lässt sich wohl nicht bestreiten. Die Elemente, die Gustav Freytag für die geschlossene Form des Dramas erstellt hat, sind hier zwar nicht ganz so deutlich festzustellen, aber betrachtet man das Frühstück, wie zuvor erwähnt, als Einleitung, ist die Operninszenierung der Höhepunkt, der die Katastrophe, den Inzest, einleitet. Also ist auch der „voraussetzungslose[...] Anfang und endgültige[...] Schluss“<sup>166</sup> in der Novelle wiederzufinden.

Erzähltheoretisch auffällig ist, dass epische und dramatische Elemente hier sozusagen vertauscht werden. Während des Frühstücks und nach der Oper lässt der Erzähler die Figuren selbst zu Wort kommen, so dass in diesen Teilen nahezu - wenn auch nicht übermäßig häufig - von dramatischer Rede gesprochen werden kann. Ein besonders auffälliges Beispiel sei im Folgenden erwähnt:

„Da sind nun [...] Ihre Verhältnisse im Begriffe, sich zu ändern; das Niveau Ihres Daseins soll sich nicht unwesentlich erhöhen.“ (Von Beckerath lächelte.) „Wenn Sie Ihr Leben genießen wollen, wahrhaft genießen wollen, bewußt, künstlerisch, so trachten Sie, sich niemals an die neuen Umstände zu gewöhnen.“<sup>167</sup>

Dieses Beispiel - und es gibt mehrere - zeigt eine dramatische, direkte Rede des Herrn Aarenhold, wogegen die in Klammern gesetzte Mimik des Herrn Beckerath wie eine Regieanweisung gelesen werden kann. Und auch der ‘Dialog’ der Zwillinge nach der Oper zeigt deutliche Bezüge zur Handlung, wie es das Drama fordert. Der Konflikt, den die beiden zu bewältigen haben bzw. der Sinnlichkeit, der sie sich schlussendlich unterwerfen, wird überwiegend sprachlich dargestellt.

Im Gegensatz dazu ist der Opernteil bzw. die Beschreibung der *Walküre*-Handlung absolut episch. Es gibt keine direkte Rede, die Beschreibungen bleiben alle indirekt. Dem kann zweierlei zugrunde gelegt werden. Einerseits bestätigt Thomas Mann damit seine Ansicht, dass Wagnerstoffe stark epischen Charakter haben. Dies stellt der Erzähler so-

---

<sup>165</sup> Pfister, S. 322.

<sup>166</sup> Ebd., S. 320.

<sup>167</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 2.1, S. 433.

gar wörtlich in der Beschreibung der Novelle fest: „Epische Weihe war alles“<sup>168</sup>, was auf der Opernbühne geschah. Andererseits kann durch die epische Form, anders als in der dramatischen, der Erzähler mit den Figuren verschmelzen. So entsteht bei den erzählten Elementen der Eindruck, als würde das Erlebnis der Oper durch die Augen der Zwillinge gefiltert. Dies wird ganz besonders deutlich, wenn auf der Bühne Hunding „bauchig und x-beinig wie eine Kuh“<sup>169</sup> das *Walküre*-Zwillingspaar stört und die Aarenhold-Zwillinge darauf mit Abneigung reagieren.

James Northcote-Bode sieht in der Tatsache, dass die Oper „vom Gesichtspunkt des Publikums aus gesehen und gehört“<sup>170</sup> wird, eine Distanzierung des Lesers zur Handlung. In erzähltheoretischer Hinsicht ist dieser Einwand sicher richtig, da zwischen Handlung der Oper und Leser ein größerer Abstand entsteht, indem mehrere Personen dazwischen stehen. In diesem Fall allerdings muss ihm widersprochen werden. Wie zuvor dargelegt wurde, entsteht durch die Verbindung Beckerath/Hunding und die Abneigung der Zwillinge beiden gegenüber, keine Distanzierung, sondern vielmehr das Gegenteil. Und selbst Northcote-Bode widerspricht sich kurz darauf, indem er anerkennt, „daß Siegmund und Sieglind Aarenhold, vielleicht unbewußt, die Handlung des Musikdramas auf sich selbst anwenden: ihre Feindseligkeit gegen von Beckerath wird in die Oper übertragen und gegen Hunding gerichtet“<sup>171</sup>.

Die Episierung der Bühnendarstellung vermittelt eine tiefere Wirkung auf den Leser, der sich dadurch in die Empfindung der Aarenhold-Zwillinge einfühlen kann. Dies erinnert stark an Thomas Manns Verteidigung des Romanes gegenüber dem Drama: „Man ist Zuschauer bei einem Schauspiel; man ist mehr als das, in einer erzählten Welt“<sup>172</sup>. Das Zitat verdeutlicht, dass die Zwillinge aufgrund der epischen Beschreibung den Bühnen-Zwillingen näher sind und der Inzest somit direkt auf sie übertragen wird. Stärker als in den zuvor erwähnten Novellen ist *Wälsungenblut* die Nähe zum *Versuch über das Theater* und der darin versteckten Wagner-Kritik abzulesen. Der gefährdete Illusionismus, den er besonders Wagner vorwirft, findet sich auch in der Opernbeschreibung wieder, so

---

<sup>168</sup> Ebd., S. 459.

<sup>169</sup> Ebd., S. 450.

<sup>170</sup> Northcote-Bode, S. 60.

<sup>171</sup> Ebd., S. 61.

<sup>172</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 14.1, S. 130.

wirbeln Flammen „um die Bretterstätte“<sup>173</sup> und Sieglinde bemerkt den Kapellmeister, der eindeutig nicht zum Geschehen auf der Bühne gehört, „verstohlen“<sup>174</sup> an, damit sie ihren Einsatz findet. Dieser nicht vollendete Illusionismus wird von Manns Epischer Beschreibung ausgeglichen, womit der seine These, die Vermischung der Gattungen führen zu seiner Vervollkommnung des Einzelnen Werkes, bestätigt wird.

#### 4.3.2 Die Vermischung von Theater und Realität

Der Rückbezug der im Drama dargestellten Welt auf die Realität des Zuschauers ist vor allem deshalb möglich, weil zwischen Theater und Gesellschaft eine auffallende Affinität besteht. Dies gilt in einem ganz allgemeinen Sinne insofern, als Drama und Theater Teile eines übergeordneten kulturellen Systems sind, [...] <sup>175</sup>

Diese von Elke Platz-Waury aufgestellte These spiegelt deutlich den Inhalt der *Wälsungenblut*-Novelle wider. Es gibt einen großen Zusammenhang zwischen der Gegenwärtigkeit des Dramas und der Realität der Zuschauer, personifiziert in den Aarenhold-Zwillingen. Normalerweise ist diese Wirkung einseitig. Das Drama wirkt auf den Zuschauer, er jedoch wirkt auf die Inszenierung nicht ein. In der Erzählung jedoch verläuft sie - zumindest für die Zwillinge - wechselseitig. Sie nehmen die Handlung der Oper durch den Filter ihrer eigenen Situation wahr. Somit vermischen sich alle drei Teile der Novelle miteinander. Die Frühstücksszene nimmt Einfluss auf das Opernerlebnis, das wiederum Einfluss auf den Inzestakt hat. Damit ist die 'Realität' der Novellenfiguren eng mit der Handlung der Oper verbunden.

Was also bewirkt die Oper bzw. die Handlung der *Walküre*-Zwillinge bei den Aarenhold-Zwillingen? Northcote-Bode beantwortet die Frage wie folgt:

---

<sup>173</sup> Ebd., Bd. 2.1, S. 457.

<sup>174</sup> Ebd., S. 453.

<sup>175</sup> Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*. Tübingen 1999. S. 71.

Es erübrigt sich zu sagen, daß die *Walküre*-Aufführung eine enthemmende Wirkung auf die Zwillinge hat. Das tragische Geschehen und die Erhitzung der Musik wecken in den Zwillingen eine latente Leidenschaft füreinander.<sup>176</sup>

Dieser These kann ohne weiteres zugestimmt werden. Die Vorgeschichte belegt, dass die Zwillinge ihre Zuneigung nicht erst durch die Oper entdecken, sie bestimmt auch zuvor schon ihre Handlungen, wie die Abfuhr an den sich dem Opernbesuch anschließen wollenden Beckerath zeigt. Was die Oper allerdings bewirkt, ist die Bereitschaft zum letzten Schritt, dem körperlichen Inzest.

Stärker als die vorangegangenen Novellen beinhaltet *Wälsungenblut* die Aspekte der späteren Kritik Manns, das Theater sei ein trauriges Abbild der Gesellschaft, die im Grunde nicht die Künstler bejubelt, sondern seine eigene Kultur:

Die Münchner zum Beispiel beklatschen 'ihre' \*\*\*, diese gedrungene und kreischende Soubrette, die nichts wäre, als das, wenn sie nicht den Reiz der Echtheit hätte. Sie ist ein Typus, ein populäres Ideal; sie hat etwas Fürstliches, denn sie ist repräsentativ. Das Volk beklatscht *sich selbst*, indem es sie beklatscht.<sup>177</sup>

Wenn also Sieglind und Siegmund den Dramen-Inzest verteidigen, indem sie Hunding verachten, verteidigen sie auch ihre eigene Zuneigung zueinander. Ein Zeichen für diese Relativierung der gesellschaftlichen Gesetze ist auch der Schluss der Novelle. Die Zwillinge fühlen sich nicht schuldig, sie sehen nur das veränderte Verhältnis zu von Beckerath, demgegenüber sie sich - den *Walküre*-Zwillingen gleich - im Recht fühlen.

Siegmund geht noch einen Schritt weiter, wie die Forschungsergebnisse derzeit belegen. Seine Liebe zur Schwester ist im Grunde, den zuvor erwähnten Münchnern ähnlich, die Liebe zu sich selbst. Der Inzest auf der Bühne wird damit 'entschuldigt', dass das Zwillingenspaar nicht gemeinsam aufgewachsen ist. Bei den Aarenholds symbolisiert er dagegen die Isolierung der Zwillinge von der Gesellschaft. Dies ist schon daran ersichtlich, dass sie das Publikum im Theater mit Verachtung strafen und es im Grunde kaum wahrnehmen: „Als es schellte, sahen sie abseits mit einer Art von Verachtung zu [...] und traten erst im letzten Augenblick in ihre Loge, als das Licht schon entwich, die Dunkelheit

---

<sup>176</sup> Northcote-Bade, S. 62.

<sup>177</sup> *G.k.F.A.*, Bd. 14.1, S. 118.

sich stillend und löschend auf die wirre Regsamkeit des Saales senkte“<sup>178</sup>. Der große Unterschied der *Wälsungenblut*-Novelle, im Gegensatz zu den anderen Novellen *Der Bajazzo* und *Der kleine Herr Friedemann*, besteht in ihrer Nähe zum Musikdrama. Die beiden ersten Erzählungen widmen sich in erster Linie mit dem Theater als Institut, mit den Menschen und der Sinnlichkeit der Musik bzw. der Öffentlichkeit. Die Aarenhold-Zwillinge dagegen setzten sich ausdrücklich und vorrangig mit der Handlung und den Figuren der *Walküre*-Oper auseinander. Somit wird der Inzest nicht nur durch die Sinnlichkeit der Oper im Allgemeinen gefördert, sondern die tiefe Handlungsstruktur der Oper lässt die Zwillinge, insbesondere Siegmund, zu der Erkenntnis gelangen, dass eine körperliche Vereinigung mit der Schwester unumgänglich ist.

Die *Walküre*-Handlung lebt in erster Linie von dem Schicksal, dass die Zwillinge zusammenführt, um einen Helden, Siegfried, zu erschaffen. Die Konsequenz für die Aarenhold-Zwillinge wäre dann sozusagen eine Verpflichtung diesem Schicksal ebenfalls nachzukommen. Immerhin ist es für sie wesentlich einfacher zusammenzufinden, als es bei den *Walküre*-Zwillingen der Fall ist, da sie bereits zusammen aufgewachsen sind.

Die Erkenntnis der zuvor erwähnten Selbstliebe bleibt beiden verschlossen. Sie sehen im Inzest die Erfüllung ihres Schicksals.

---

<sup>178</sup> Ebd., Bd. 2.1, S. 355.

## 5. Resümee

Die Grundthese dieser Arbeit war die Frage, ob Thomas Mann zu Beginn seines Schaffens ein Theatraliker war und erst mit der Zeit zum Epiker bzw. Romanisten geworden ist. Nach eingehender Analyse sollte diese Frage nun beantwortet werden können. Mit einem einfachen ‚Ja‘ oder ‚Nein‘ ist es jedoch auch zu diesem Zeitpunkt nicht getan. Es muss etwas ausgeholt werden.

Thomas Mann hat sein Leben lang von dem großen Einfluss seiner Vorbilder Goethe, Schiller und Wagner auf seine Werke gesprochen. Goethes *Faust* beispielsweise hat er in seinem Spätwerk *Dr. Faustus* verarbeitet und insbesondere Schillers *Don Carlos* galt ihm, wie er selbst bestätigt hat, als Vorbild seiner Jugendjahre. Manns erste dichterischen Erfahrungen betreffen also tatsächlich die dramatische Abteilung der Literatur und die zahlreichen Besuche der städtischen Oper runden das Bild des theaterliebenden Thomas Mann ab.

Ein Einfluss dieser Art kann auf einen zum Künstlerischen neigenden jungen Mann nicht spurlos vorüberziehen, so dass Thomas Mann sich selbst im Dramatischen versuchen wollte. Sind seine vernichteten Frühversuche also der Beweis der These dieser Arbeit? Das sicher nicht. Ein junger Künstler, der sein Vorbild nachahmt, kann noch nicht als Dramatiker oder wie in diesem Fall Theatraliker bezeichnet werden und die Vernichtung der frühesten Werke Manns, können dies bestätigen. Sie schienen ihm im Nachhinein nicht gut genug, um als erste Werke eines aufstrebenden Künstlers gelten zu können. Führt man den Blick jedoch weiter auf seine Arbeit im akademisch-dramatischen Verein und sein Drama *Fiorenza* im Zusammenhang mit dem Essay *Versuch über das Theater*, lässt sich die starke theatralische Neigung nicht verleugnen.

Die propagierte Abneigung und Herabsetzung des Dramas entsprang erst der Arbeit an einem eigenen Versuch. Der Misserfolg von *Fiorenza* war folglich ausschlaggebend für das im Essay verurteilte Drama. Seine dazu im Gegensatz stehende Theaterleidenschaft bewirkt die Widersprüchlichkeit, die in der Analyse des Essays aufgedeckt wurde. Diese Widersprüchlichkeit ist der eindrucksstärkste Beweis für Thomas Manns Leidenschaft für das Theater. Einerseits wollte er seine Abneigung gegen das Theater nach dem dramatischen Fehlversuch öffentlich bekannt geben und andererseits vermochte er seine Liebe dazu nicht völlig zu verstecken. Das Verhältnis Manns zu diesem Thema ist somit in erster Linie eines: ambivalent.

Die Trennung von Theater und Drama, die Thomas Mann in seinem Essay vertritt, scheint sich aus dieser Ambivalenz zu ergeben. Sein dramatischer Versuch schlug fehl

und sein Entschluss zum Romancier führte dazu, dass er sich vom Drama distanzieren musste. Somit verurteilte er die literarische Übermacht des Dramas und verteidigte im Gegenzug den Roman. Diese Distanzierung musste aufgrund der Trennung nicht einheitlich mit dem Theater einhergehen. Zwar hat Thomas Mann auch das Theater mit seiner Öffentlichkeit und Sinnlichkeit kritisiert, aber anhand der Analyse konnte festgestellt werden, dass er im Grunde vielmehr die Gesellschaft, die das Theater besuchte, kritisierte, als das Institut.

Dies konnte besonders anhand der Novellen *Der kleine Herr Friedemann* und *Der Bajazzo* bestätigt werden, die die gesellschaftlichen Beziehungen der Protagonisten im direkten Zusammenhang mit dem Theater entstehen lassen, die dann zu einem schrecklichen Ende im Tod und in der Selbsterkennung münden.

In diesem Zusammenhang soll abschließend nochmals ein vergleichender Blick auf die Arbeit von Albert Ettinger geworfen werden. Sein Schwerpunkt des Schauspielerischen führt zu dem Ergebnis, dass das Theater bzw. die Künstlerwelt bei Thomas Mann den Gegenpol zur Bürgerwelt und somit eine Gefährdung für den Bürger darstellt. Zwar wurde das Künstlertum in dieser Arbeit nur am Rande erwähnt, doch lassen sich Ettingers Schlussfolgerungen auch anhand der Novellen- und Essayanalyse bestätigen.

Das Theater deckt als Teil des Bürgertums und der gesellschaftlichen Welt die Sinnlichkeit und damit die „suspekten und anrühigen Bereiche[...]“<sup>179</sup> ab, die bei Mann immer zu Komplikationen bzw. zur Katastrophe führen. Wenn Ettinger abschließend jedoch „das Theater als Gleichnis oder Sinnbild der Welt“<sup>180</sup> bei Thomas Mann bezeichnet, geht er den Ergebnissen dieser Arbeit zufolge einen Schritt zu weit. Hier sollte differenziert werden. Wenn er das Theaterinstitut als kleine, teilweise verruchte Variante der Gesellschaft ansieht, dann stimmt dies mit den Ergebnissen dieser Arbeit überein. Stellt Ettinger die Realität allerdings als Scheinwelt dar und setzt sie damit dem Illusionismus des Theaters gleich, übersteigt er die Absichten Thomas Manns.

Die Ergebnisse dieser Analyse ergeben vielmehr das Gegenteil. Der Illusionismus des Theaters wurde von Mann bereits als zu durchsichtig für die Gesellschaft bezeichnet. In der Realität wird dies noch gesteigert. Das was im Theater aufgrund des Spielens und der Fixierung der Handlung funktioniert, hat in der realen, improvisierten Welt keinen Bestand mehr und führt dazu, dass sie verfälscht wahrgenommen und dem Leben nicht

---

<sup>179</sup> Ettinger, Albert: *Der Epiker als Theatraliker*. Frankfurt a. M. u. a. 1988. S. 460.

<sup>180</sup> Ebd., S. 480.

standgehalten wird. Das Theater unterliegt Grundsätzen, die sich nicht in die reale Welt übertragen lässt, ohne sie zu gefährden.

Diese Überlegungen führen zurück auf Thomas Manns Trennung von Theater und Drama. Das Theater als Institut unterliegt den Gesetzen der Gesellschaft. Es steht im Gegensatz zum Drama, dass sich von den gesellschaftlichen Regeln befreit, wie die Geschichte der Aarenhold-Zwillinge belegt. Im Gegensatz zu dem Bajazzo und Johannes Friedemann bleibt der Opernabend für sie zunächst ohne gesellschaftliche oder emotionale Konsequenz.

Dreht man die Schlussfolgerungen um und wendet sie auf Thomas Manns Biographie an, zeigt sich ein Künstler, der das Theater - vielleicht gerade wegen seiner Gefahren - geliebt und geschätzt hat. Es steht für Thomas Mann als Gegenpol zur sonst praktizierten Askese. Die Bezugnahme auf das Theater in seinen Werken stellt für ihn somit die Verbindung seines inneren Kampfes von gelebtem Bürgertum und unterdrücktem Künstlertum dar. In dieser Hinsicht ist er jedem seiner Novellen-Figuren in gewisser Hinsicht ähnlich. Wie der Bajazzo hat er seine zukünftige Frau Katia im Theater beobachtet, ohne sie zunächst ansprechen zu können und seine Öffentlichkeit damit ausgenutzt. Johannes Friedemann gleich lebte Thomas Mann sehr asketisch, so dass das Theater und die Musik auch für ihn eine Flucht vor der Wirklichkeit bedeutete. Und letztlich weist er sogar mit den Aarenhold-Zwillingen, vom Inzest einmal abgesehen, gewisse Gemeinsamkeiten auf. Auch Thomas Mann hat die Erlebnisse im und mit dem Theater in seine Welt außerhalb des Theaters mitgenommen und sie episch bearbeitet.

In seiner *Rede über das Theater* beruft sich Thomas Mann erneut auf sein Vorbild Goethe und legt damit den Grundstein für die Antwort auf die anfangs genannte Grundfrage dieser Arbeit:

Das Verhältnis des deutschen Romanciers zum Theater ist bedeutend; es ist nichts weniger als ein Unverhältnis. Es ist immer bestimmt und klassisch geheiligt durch die Herzensangelegenheit, mit der der repräsentative Roman der Deutschen, Goethe's prosaisches Lebenswerk, davon handelt. Daß *Wilhelm Meister*, im Kern ein Theaterroman ist, will hier alles besagen. [...] Dem höchsten deutschen Roman liegt das Erlebnis des Theaters zu Grunde. Davon strahlt, so meine ich, auf jeden deutschen Erzähler ein wenig Befugnis aus, vom Theater zu reden.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> G.W., Bd. 10, S. 284 f.

In diesem Zitat lässt sich die Antwort auf so viele Fragen dieser Arbeit finden. Erstens zeigt Mann hier deutlich, dass das Theater für ihn in direktem Zusammenhang zur deutschen Kultur gehört. Damit bestätigt sich die These, dass Thomas Manns Besuchszahlen in Amerika gesunken sind, weil er als deutscher Dichter, als den er sich auch im Exil empfand, allein dem deutschen Theater in Zuneigung verpflichtet war und nicht dem ausländischen.

Zweitens erklärt es Manns Verbindung von Epik und Theatralik. Das 'Erlebnis des Theaters' ist es, das ihn fesselt und das er in seinen Werken immer wieder zum Thema macht. Ganz dem Beispiel Goethes folgend, hat er gelernt, dass sich die Liebe zum Theater nicht zwingend im Dramatischen äußern muss, an dem er ja bekanntlich gescheitert ist.

Thomas Mann hält den Roman bzw. die Prosa für bedeutender als das Drama, das wurde wiederholt in dieser Arbeit dargelegt. Aus diesem Grunde ist es - so Mann - eine „ungeheure Ehre“<sup>182</sup> für das Theater, mit der höchsten Dichtungsart der Deutschen Literatur verbunden zu werden. Das Theater ist - im Gegensatz zum Drama - eine Verbindung mit dem Epischen wert.

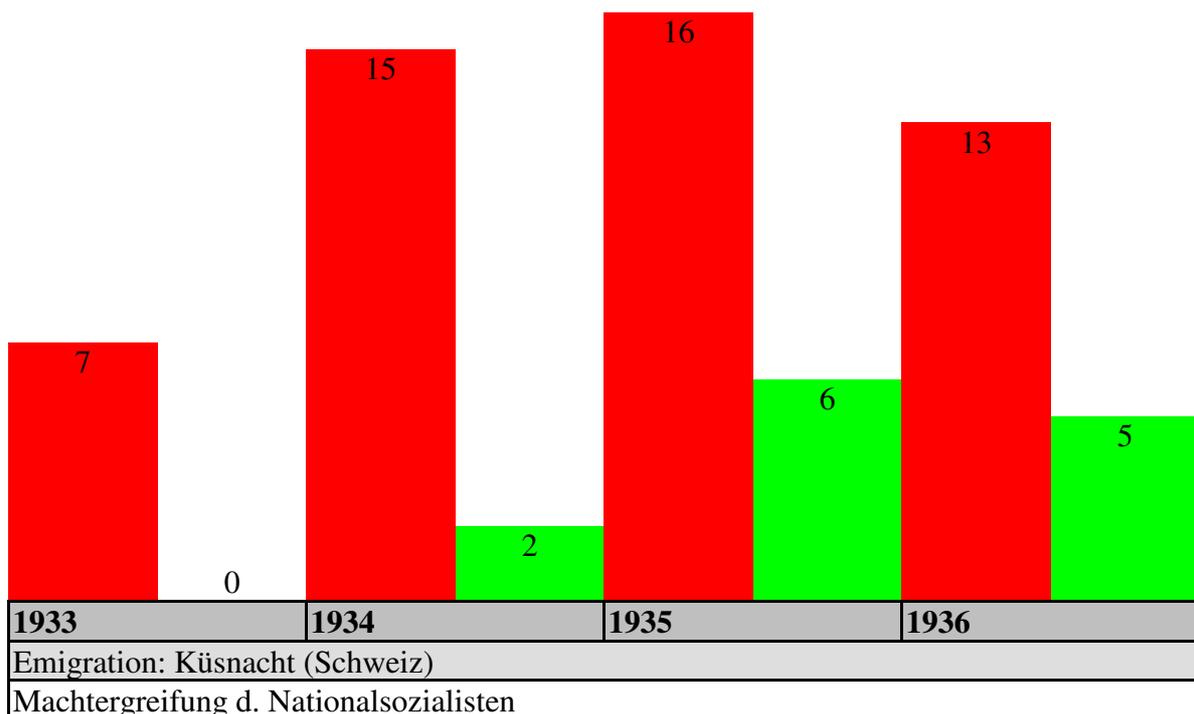
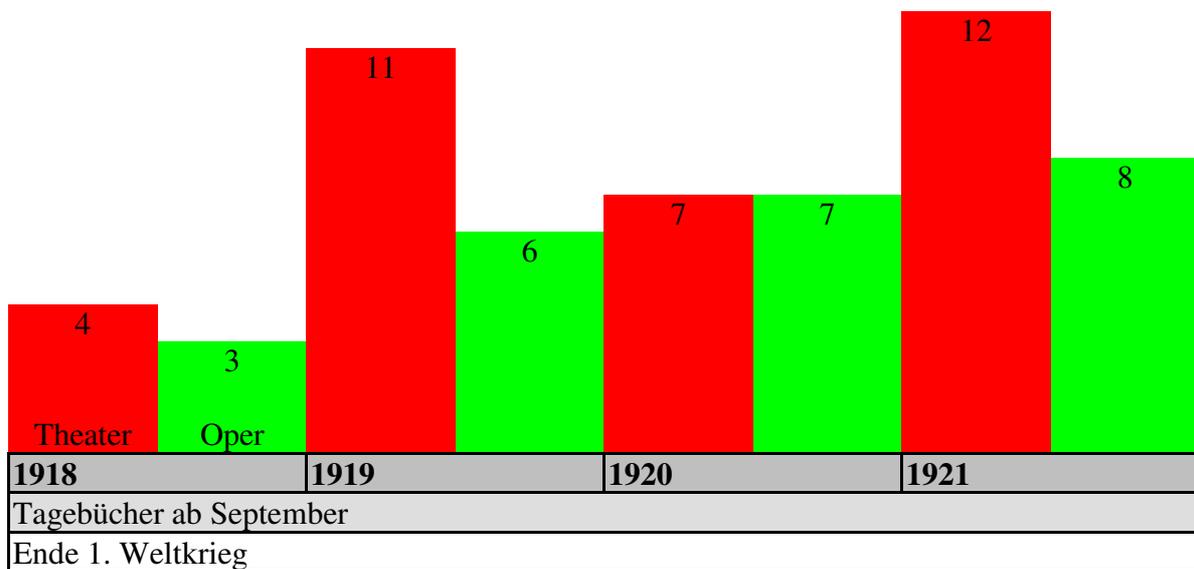
Damit lässt sich die These dieser Arbeit damit beantworten, dass Thomas Mann den für ihn besten Weg gefunden hat, mit seiner Leidenschaft für das Theater, dem er sich zunächst praktisch nähern wollte und gescheitert ist, umzugehen. Er berief sich - zumindest in der Anfangszeit um 1900 - weniger auf Dramen als auf das Theater im ursprünglichen Sinne. Nicht ohne Grund behandelte Thomas Mann in seinen Novellen theatralische Elemente auf und vor der Bühne, die das Theater als kulturelles Institut definieren und es erst durch diese Symbiose zu einem sinnlichen Erlebnis machen.

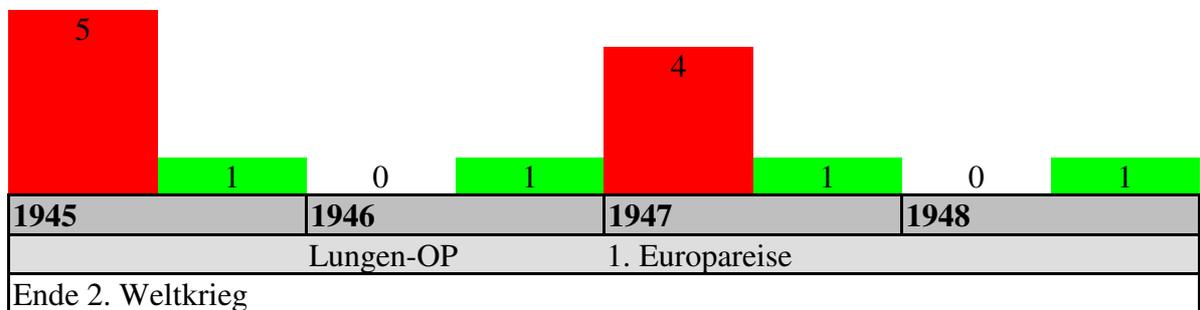
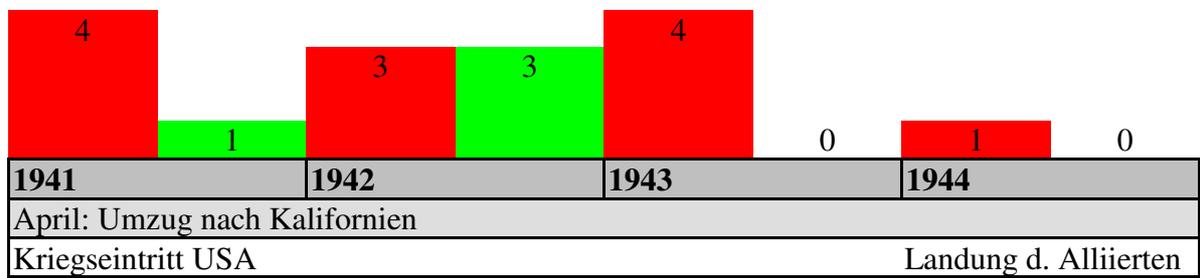
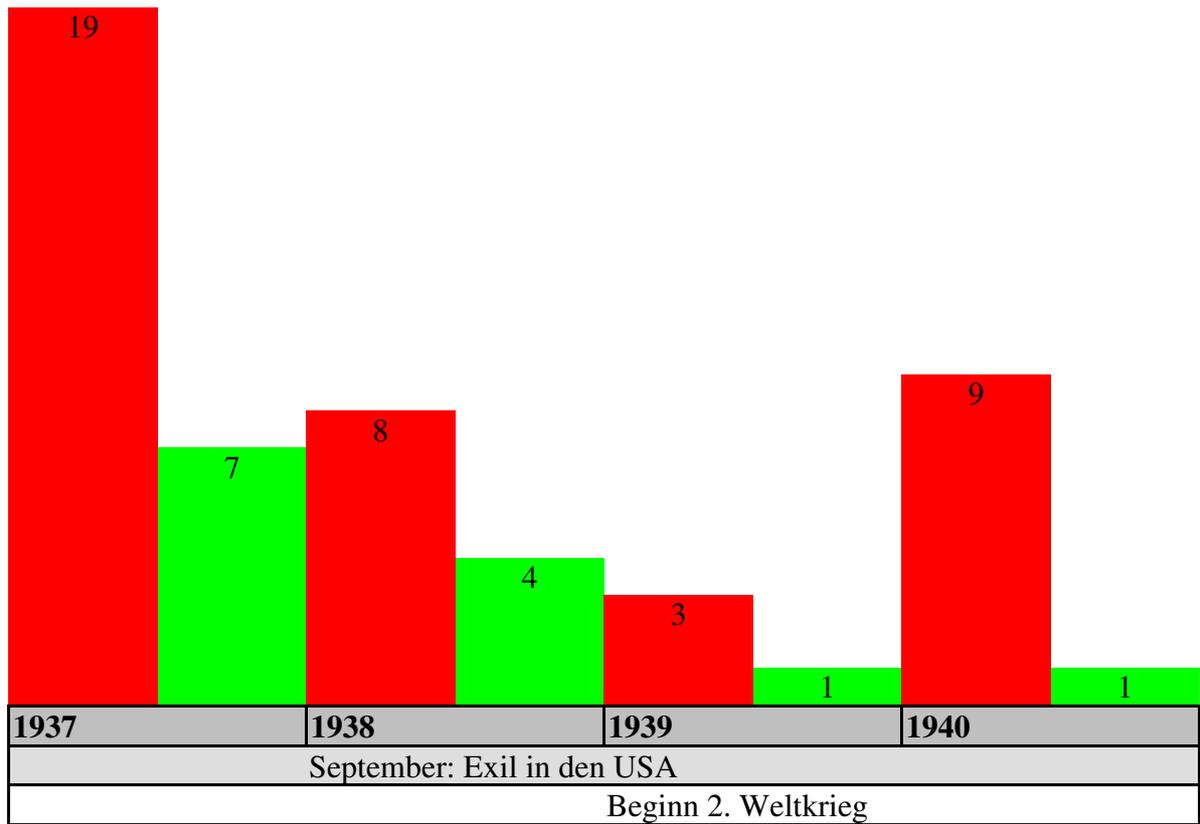
---

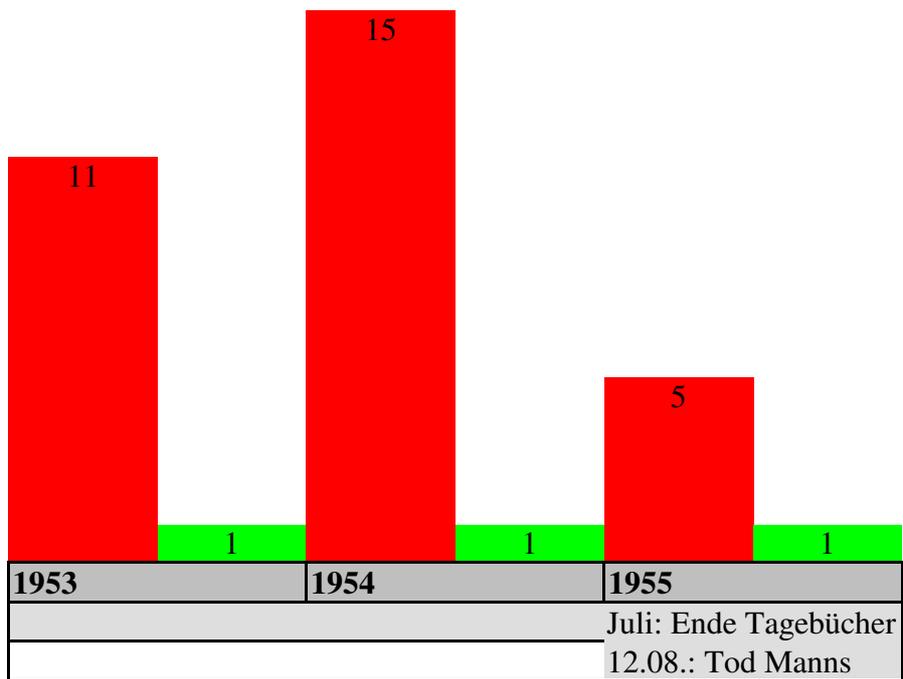
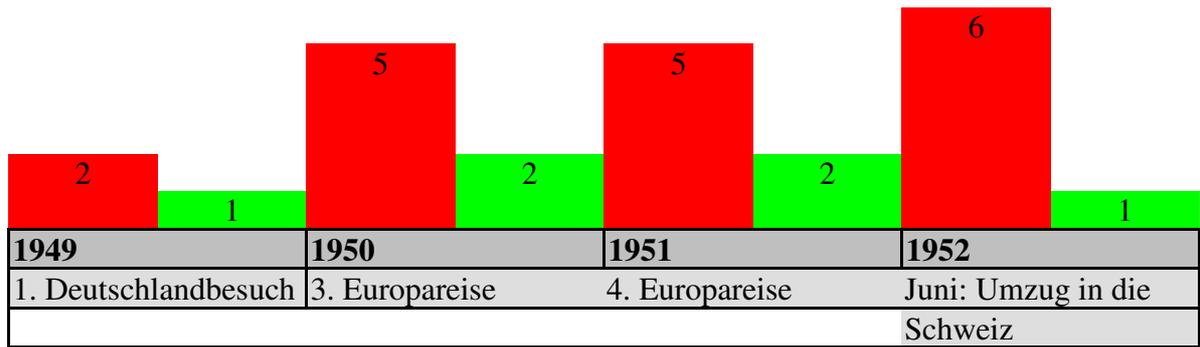
<sup>182</sup> Ebd., S. 283.

## 6. Anhang

Die Statistik zeigt, wie bereits in der Untersuchung erwähnt, die Theaterbesuche Thomas Manns. Sie sind seinen Tagebüchern entnommen und in Theater- und Opernbesuche pro Jahr unterteilt. In der dunkelgrauen Leiste befinden sich die Jahreszahlen, mit Ausnahme der Jahre 1922-1932, da die Tagebücher dieser Jahre von Thomas Mann vernichtet wurden. Die hellgraue Zeile vermerkt biographische Daten Manns und die weiße Zeile historische Ereignisse, die für das Verständnis der Tabelle nötig sind.







## 7. Literatur

### 7.1 Primärliteratur

Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher.* 28 Bände. Frankfurt a. M. 2002- .

Mann, Thomas: *Essays.* 6 Bände. Frankfurt a. M. 1993-1997.

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in 13 Bänden.* Frankfurt a. M. 1974.

Mann, Thomas: *Fiorenza.* In: „Gesammelte Werke in 12 Bänden“. Bd. 8. Frankfurt a. M. 1960.

Mann, Thomas: *Über mich selbst. Autobiographische Schriften.* Frankfurt a. M. 1983.

Mann, Thomas: *Rede und Antwort. Über eigene Werke, Huldigungen und Kränze: Über Freunde, Weggefährten und Zeitgenossen.* Frankfurt a. M. 1984.

Mann, Thomas: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928.* Frankfurt a. M. 1975.

Mann, Thomas: *Briefe.* 3 Bände. Berlin, Weimar 1965-1968.

Mann, Thomas: *Notizbücher.* Frankfurt a. M. 1991/1992.

Mann, Thomas: *Tagebücher.* 10 Bände. Frankfurt a. M. 1980-1993.

### 7.2 Sekundärliteratur

Aristoteles: *Poetik.* Stuttgart 2003.

Balme, Christopher B.: *Modernität und Theatralität: Zur Theaterkultur in München um 1900.* In: Merlino, G. / Pelletier, N.: „Munich 1900 Site de la modernité. München 1900 als Ort der Moderne. Jahrbuch für internationale Germanistik. Bd. 47. Bern, Berlin u. a. 1998.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft.* Berlin 2003.

Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe.* Frankfurt a. M. 2002.

Dollinger, Hans (Bearb.): *München im 20. Jahrhundert. Eine Chronik der Stadt von 1900 - 2000.* München 2001.

Ettinger, Albert: *Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater in seinem Leben und Werk.* Frankfurt a. M. u. a. 1988.

Gojan, Simone: *Spielstätten der Schweiz - Historisches Handbuch.* Zürich 1998.

Heine, Gert / Schommer, Paul: *Thomas Mann Chronik.* Frankfurt a. M. 2004.

- Jelavic, Peter: *Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende*. In: Schmid, H. / Striedter, J. (Hrsg.): „Dramatische und theatralische Kommunikation.“ Schriftreihe Forum modernes Theater. Bd. 8. Tübingen 1992.
- Jollos-Mazzucchetti, Lavinia: *Thomas Mann und das Theater*. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Sonderheft Thomas Mann 1965. Hrsg: Deutsche Akademie der Künste. Berlin 1965.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas VIII. Naturalismus und Impressionismus I. Teil*. Salzburg 1968.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Thomas Mann Handbuch*. Frankfurt a. M. 2005.
- Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin 2003.
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. Frankfurt a. M. 2005.
- Kutscher, Artur: *Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater*. Leipzig 1910.
- Lohner, Edgar / Haas, Rudolf (Hrsg.): *Theater und Drama in Amerika. Aspekte und Interpretationen*. Berlin 1978.
- Mann, Erika: *Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater*. Frankfurt a. M. 2005.
- Möller, Horst: *München um die Jahrhundertwende*. In: Merlino, G. / Pelletier, N.: „München 1900 Site de la modernité. München 1900 als Ort der Moderne. Jahrbuch für internationale Germanistik. Bd. 47. Bern, Berlin u. a. 1998.
- Northcote-Bade, James: *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*. Bonn 1975.
- Pargner, Birgit: *Otto Falkenberg. Regiepoet der Münchener Kammerspiele*. München 2005.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 2001.
- Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*. Tübingen 1999.
- Rath, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. Göttingen 2008.
- Schläpfer, Beat: *Schauspiel in der Schweiz*. Zürich 1999.
- Schwede, Reinhild: *Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900*. Frankfurt a. M. 1987.
- Sprecher, Thomas / Wimmer, Ruprecht (Hrsg.): *Thomas Mann Jahrbuch*. Bd. 21. Frankfurt a. M. 2008.

- Ueckermann, Gerd: *Renaissancismus und Fin de Siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*. Berlin 1985.
- Wagner, Hans: *200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950*. München 1958.
- Wagner, Richard: *Die Walküre*. Stuttgart 2008.
- Wagner, Richard: *Lohengrin*. Stuttgart 2005.
- Weber, Alfred / Neuweiler, Siegfried (Hrsg.): *Amerikanisches Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Göttingen 1975.
- Wysling, Hans (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen*. Bd. 14. Passau 1975-1981.